

# APROXIMACIONES Y REVISIONES MEDIEVALES. HISTORIA, LENGUA Y LITERATURA

Concepción Company, Aurelio González  
y Lillian von der Walde Moheno  
editores



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



APROXIMACIONES Y REVISIONES MEDIEVALES.  
HISTORIA, LENGUA Y LITERATURA

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

# APROXIMACIONES Y REVISIONES MEDIEVALES. HISTORIA, LENGUA Y LITERATURA

Editores:

Concepción Company

Aurelio González

Lillian von der Walde Moheno



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

MÉXICO, 2013

809.02

A654 Aproximaciones y revisiones medievales : historia, lengua y literatura / editores, Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno. -- 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Autónoma Metropolitana, 2013. -- (Publicaciones de Medievalia ; 39). 709 p. ; 23 cm. )

ISBN 978-607-462-451-9

1. Literatura medieval -- Historia y crítica. 2. Romances españoles — Historia y crítica. 3. Libros de caballería — España — Historia y crítica. 4. Civilización medieval en la literatura. I. Company Company, Concepción, ed. II. González, Aurelio, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Primera edición 2013

DR © 2013

EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Impreso y hecho en México

ISBN 978-607-462-451-9

## Índice

PRÓLOGO .....	13
---------------	----

### HISTORIA

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

( <i>Universidad Autónoma de Madrid</i> ) “La <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el texto de la versión primitiva (C. 1271)” .....	17
---	----

PURIFICACIÓN MARTÍNEZ

( <i>East Carolina University</i> ) “¿Qué hacer con el problema de María?: Búsqueda y pérdida de la verdadera María de Molina” .....	49
---	----

ANTHONY J. CÁRDENAS-ROTUNNO

( <i>University of New Mexico</i> ) “¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!': Alfonso VI en el siglo XVI” .....	63
--	----

CRISTINA AZUELA

( <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i> ) “De la historia a la literatura: Fouke le Fitz Waryn, Eustaquio el Monje y Robin Hood” .....	91
--	----

### LENGUA

MANUEL FERREIRO

( <i>Universidade da Coruña</i> ) “Una anomalía en la lengua trovadoresca gallego-portuguesa: sobre los casos de conservación de -L- intervocálica”	123
--	-----

XOSÉ MANUEL SÁNCHEZ REI	
( <i>Universidade da Coruña</i> ) “Aproximación a los pronombres demostrativos en el gallego-portugués medieval” . . . . .	139
XOSÉ RAMÓN FREIXEIRO MATO	
( <i>Universidade da Coruña</i> ) “El papel del reino de Galicia en la conformación y difusión del romance y de la literatura gallego-portuguesa medieval” . . . . .	179
LITERATURA TRADICIONAL	
AURELIO GONZÁLEZ	
( <i>El Colegio de México</i> ) “Fórmulas y estructuras formularias de presentación en el Romancero viejo” . . . . .	195
RODRIGO BAZÁN BONFIL	
( <i>Universidad Autónoma del Estado de Morelos</i> )	
“Romances carolingios sefarditas: imposible tradicionalización del <i>Amadís</i> en Oriente” . . . . .	209
MARIANA MASERA	
( <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i> ) “‘Vita bona, l ¡vamos a la chaconal’: las voces en los bailes en la antigua lírica popular” . . . . .	233
ALICIA E. RAMADORI	
( <i>Universidad Nacional del Sur</i> ) “Proverbios en el <i>Arcipreste de Talavera</i> , entre estrategias retóricas y prácticas intertextuales” . . . . .	263
VERÓNICA MARCELA ZALBA	
( <i>Universidad Nacional del Sur</i> ) “Ver y oír, hablar y callar en el corpus proverbial del <i>Arcipreste de Talavera</i> ” . . . . .	281
NIEVES RODRÍGUEZ VALLE	
( <i>El Colegio de México</i> )	
“Las viejas tras el fuego hilando en sus ruecas ¿sabios refranes o vanas consejas?” . . . . .	295

## LÍRICA CACIONERIL

ANDREA ZINATO

- (*Università di Verona*) “Las *canzonette* y los *strambotti* de Leonardo Giustinian (1386-1446) y las canciones de Carvajal (¿1400?-¿1460?): ¿un encuentro poético?” . . . . . 313

ISABELLA TOMASSETTI

- (*Università degli Studi di Roma “La Sapienza”*) “Magisterio, imitación y creación poética en las cortes ibéricas: Gómez Manrique, el conde de Mayorga y Diogo Marcam” . . . . . 331

LAURA TATO FONTAÍÑA

- (*Universidade da Coruña*) “La figura del rey como referente en la lírica medieval profana gallego-portuguesa” . . . . . 355

GABRIELA NAVA

- (*Universidad Nacional Autónoma de México*) “‘Que cualquier mote os acierta’. La denigratoria etopeya femenina en la poesía cancioneril del siglo xv” . . . . . 373

## CABALLERÍAS

MARÍA JOSÉ RODILLA

- (*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*) “‘Aquella çibdad ribera de la mar’. La representación de las ciudades en *El Caballero Zifar*” . . . . . 395

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

- (*Universidad Nacional Autónoma de México*) “Enfermedad y búsqueda de salud como motivo para emprender la aventura caballeresca: *Amadis de Gaula*, *Palmerín de Olivia* y *Tristán de Leonís*” . . . . . 405

ROSALBA LENDO FUENTES

- (*Universidad Nacional Autónoma de México*) “El personaje del Morholt en el *Tristrant* de Eilhart de Oberg, el *Tristan* de Gottfried de Estrasburgo, el *Tristan en prose*, el *Tristano Riccardiano* y el *Tristán de Leonís*” . . . . . 431

## SIMONA AILENII

(*Universidade do Porto / Universitatea "Alexandru Ioan Cuza"*)

"A onomástica tristaniana. O caso *Brunor le Noir*" . . . . . 445

## ELAMI ORTIZ-HERNÁN PUPARELI

(*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*) "La mi gran hermosura que suele ser la vista del basilisco'. Doncellas presas de su belleza en los libros de caballerías hispánicas: princesas herederas" . . . . .

461

## LUCILA LOBATO OSORIO

(*Universidad Nacional Autónoma de México*) "Características persistentes de la figura del caballero en el género caballeresco breve del siglo XVI" . . .

471

## CELESTINESCA

## DEVID PAOLINI

(*The City College of New York*) "Acerca del género de *Celestina*: algunas observaciones" . . . . .

491

## XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

(*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*) "La intertextualidad en los prólogos de *La Celestina* y *La Dorotea*: la falsa autoría" . . . . .

503

## MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA

(*Universidad Nacional Autónoma de México*) "Entre el azar y el azor. La presencia faunística alada en *La Celestina*" . . . . .

515

## CELEDONIO REYES ANZALDO

(*Universidad Nacional Autónoma de México*) "La disputa sofística de Trotaconventos con la monja Garoza y la consecuente transformación en la actitud amorosa del Arcipreste" . . . . .

529

## LA MUJER

## ANA M. RODADO RUIZ

(*Universidad de Castilla-La Mancha*) "La costilla de Adán: la *trobairitz*, el amor cortés y el matrimonio" . . . . .

557

GRACIELA CÁNDANO FIERRO ( <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i> ) “Interferencias de la comicidad en los relatos ejemplares” . . . . .	581
MARÍA LUZ RODRIGO ESTEVAN/PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN ( <i>Universidad de Zaragoza</i> ) “Espacios de sociabilidad femenina. Una reflexión desde el arte y la documentación escrita” . . . . .	593
ESTELA ROSELLÓ SOBERÓN ( <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i> ) “De deseo y obligaciones amorosas: la herencia medieval en la búsqueda de la sexualidad y el placer femenino. Nueva España, siglo XVII” . . . . .	619
LAS IDEAS Y LAS COSTUMBRES	
PABLO GARCÍA ACOSTA ( <i>Universitat Pompeu Fabra</i> ) “Alegoría de Ezequiel y el espejo: poética de la visibilidad del <i>Mirouer des simples ames</i> de Marguerite Porete” . . . . .	641
VERÓNICA MURILLO GALLEGOS ( <i>Universidad Autónoma de Zacatecas</i> ) “Duns Scoto. Un antecedente de la evangelización en la Nueva España” . . . . .	659
SAMANTHA ESCOBAR FUENTES ( <i>Universidad de Salamanca</i> ) “‘Más claras señales conozco en tu gesto’: los gestos en las églogas amorosas de Juan del Encina” . . . . .	677
SILVIA SALGADO RUELAS ( <i>Universidad Nacional Autónoma de México</i> ) “De temple iluminado. El origen del libro de horas de la Biblioteca Nacional de México” . . . . .	699



## Prólogo

El presente volumen es el trigésimo noveno de la serie Publicaciones de Medievalia iniciada en 1991 como una colección que pudiera recoger trabajos seleccionados que se han presentado 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 XII 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 29 de septiembre al 3 de octubre de 2008. 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, la Autónoma del Estado de Morelos, de Zacatecas; de España: la Universidad de

Salamanca, de La Coruña, la Pompeu Fabra de Cataluña, Autónoma de Madrid y la de Castilla-La Mancha; Portugal: la Universidad de Oporto; Italia: de Verona, de Roma “La Sapienza”; la Universidad del Sur, de Argentina, y de los Estados Unidos: de Nuevo México, East Carolina y The City College of New York. 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 *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura* han sido ordenados en las siguientes secciones: Historia, Lengua, Literatura tradicional, Lírica cancioneril, Caballerías, Celestinesca, La mujer y Las ideas y las costumbres.

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 en distintas etapas 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, por El Colegio de México y por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Agradecemos a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el apoyo prestado para la realización de la mencionada reunión académica.

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

CONCEPCIÓN COMPANY  
AURELIO GONZÁLEZ  
LILLIAN VON DER WALDE

# HISTORIA



## La *Estoria de España* de Alfonso X: el texto de la versión primitiva (C. 1271)

Mariano de la Campa Gutiérrez  
*Universidad Autónoma de Madrid*

### INTRODUCCIÓN

Los progresos conseguidos por los investigadores en las dos últimas décadas en torno a la *Estoria de España* alfonsí han sido verdaderamente extraordinarios. Hoy sabemos con seguridad que en vida del monarca castellano se elaboraron en el taller historiográfico, bajo la supervisión del propio rey, dos versiones de la *Estoria de España*. Ambas quedaron inacabadas, lo que ha permitido que se haya podido reproducir el proceso de composición empleado por los historiadores para ensamblar las variadas fuentes utilizadas para formar la *Estoria de España* (Catalán, *La Estoria de España*, 31-34 y 47-50; Campa, “La *Versión primitiva*”, 59-60). Esa variedad en las copias manuscritas conservadas impidió, desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX, preparar la edición del texto alfonsí. Hubo que esperar a la labor de Menéndez Pidal, quien, a fines del siglo XIX, en 1896, aplicó los principios de la crítica textual a la *Estoria de España* en la sección correspondiente a la leyenda de los Infantes de Lara, lo que le permitió presentar una clasificación de los manuscritos entonces conocidos (Menéndez Pidal, *La leyenda*, 383-413) y el árbol genealógico de los distintos textos cronísticos por él identificados (Menéndez Pidal, *La leyenda*, 414). Gracias a ello, pocos años después, en 1906, pudo ver la luz la edición del texto completo de la *Estoria de España*, siguiendo el conservado en los

manuscritos de El Escorial, que Menéndez Pidal consideró el original alfonsí (Menéndez Pidal, *Primera crónica*).<sup>1</sup> A partir de entonces quedaron fijadas para la posteridad las principales familias cronísticas en las que se agrupan los distintos textos conservados.

## I. VERSIONES Y CRÓNICAS

Los últimos avances en la historiografía alfonsí nos han posibilitado entender el proceso de composición de la *Estoria de España* y confirmar un importante principio metodológico: la existencia de “versiones” y “crónicas” (Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*, 11-12; Crespo, “La *Estoria de España*”, 110-113; Catalán, *De la silva* textual, 29-32; Campa, “La *Versión primitiva*”, 63-64; Campa, “La edición crítica”, 483-484; y Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica*, 28-32).

Con el término “versiones” nos referimos a las redacciones de la *Estoria de España* que se compusieron en vida de Alfonso X, bajo su propia supervisión, elaboradas por sus equipos de historiadores, siguiendo los principios constructivos marcados por el monarca. Son, por tanto, textos diversos de una misma obra, es decir, un mismo texto historiográfico sobre el que, en distintos momentos, los equipos de trabajo alfonsíes corregían y modificaban aquello que consideraban que podía mejorarse, dando lugar a variaciones dentro del discurso historiográfico tales como la reforma del sistema cronológico, la reestructuración del discurso histórico o la consulta de las fuentes (Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*; Campa, “La *Crónica de veinte reyes*”; Catalán, *De la silva textual*; Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica*, 87-237).<sup>2</sup> Conservamos dos versiones de la *Estoria de España*, la *Versión primitiva* de hacia 1270-1271 y la *Versión crítica* de hacia 1282-1284.

---

<sup>1</sup> Prometió una descripción completa de los manuscritos, que no se publicó sino en la segunda edición del texto, en 1955.

<sup>2</sup> Catalán sigue hablando de *Versión amplificada* en lugar de *Crónica amplificada*, y de *Versión concisa* en lugar de *Versión primitiva*, a pesar de haber dado el visto bueno a los trabajos de Fernández-Ordóñez, Crespo y Campa.

Con el término “crónicas” nos referimos a las redacciones de la *Estoria de España* compuestas tras la muerte Alfonso X, que no siguen los principios constructivos fijados por el monarca y sus equipos de trabajo. Las crónicas derivadas de la *Estoria de España* aprovecharon para elaborar su texto tanto materiales compuestos en tiempos alfonsíes, como otros ajenos al taller historiográfico, y para ello mezclaron las versiones, desgajaron secciones de las versiones que entrelazaron con crónicas, amplificaron retóricamente su texto, añadieron al texto de las versiones materiales ajenos al escritorio alfonsí y añadieron fuentes que no estaban en su prototipo (Crespo, “La *Estoria de España*”, 111-113; Campa, “La *Versión primitiva*”, 63-64).

## II. LA COMPOSICIÓN DE LA ESTORIA DE ESPAÑA

En la composición de la *Estoria de España* el principal trabajo, una vez traducidos los dos pilares sobre los que se armaría la obra, el Toledano (*De rebus Hispaniae*) y el Tudense (*Chronicon mundi*), consistían en acoplar las distintas noticias que les proporcionaban el conjunto de fuentes, que utilizaban a un andamiaje cronológico, y colocar cada una de esas noticias en el reinado correspondiente, y dentro de cada reinado en un año concreto del mismo. Si bien es cierto que la introducción de cronologías se producía en una etapa final, el trabajo comenzaba al incorporar al texto traducido del arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada las ampliaciones explicativas y las actualizaciones históricas que consideraban necesarias, para, a continuación, compaginar el texto obtenido con la traducción de la historia del obispo de Tuy. El paso siguiente consistía en la incorporación de historias parciales que les proporcionaban las diversas fuentes a las que tuvieron acceso, ya fueran latinas –*Historia Roderici*, *Historia Arabum*–, ya fueran romances de procedencia juglaresca (*Mainete*, *Roncesvalles*, *Infantes de Lara*, *Cantar de Mio Cid*) o de procedencia clerical (*Poema de Fernán González*). En la etapa final se encuadraban todos los sucesos narrados en un casillero cronológico, tarea nada fácil, pues debían sincronizar los relatos de los sucesos ocurridos en los reinos hispano-cristianos con los de los reinos y señoríos hispano-musulmanes, e incorporar las sucesio-

nes de papas, emperadores y reyes de Francia (Catalán, *La Estoria de España*, 49-50).

En el primer año de cada monarca se consignaba la era hispánica, el año de la encarnación, la era arábica, el año del emperador correspondiente, el del rey de Francia, el del papa y el del rey de Córdoba. Y dentro de cada reinado, en cada año transcurrido, la era y la encarnación, advirtiéndose en el momento conveniente las sucesiones de emperadores, reyes de Francia, papas y reyes de Córdoba.

La materia histórica tratada se organizaba acudiendo a la sucesión cronológica de los distintos reinados, y dentro de cada reinado se distribuían las noticias por años de reinado. El primero y el último año de cada reinado los proporcionaba el Toledano en su historia.

Todos estas directrices organizativas las encontramos tanto en las dos versiones que se compusieron de la *Estoria de la España* (la *Versión primitiva* y la *Versión crítica*), como en las crónicas derivadas de la *Estoria de España* (la *Crónica amplificada de 1289*, la *Crónica fragmentaria*, la *Crónica de veinte reyes* o la *Crónica de Castilla*, entre otras), aunque unas y otras no coincidan en la duración de los reinados ni en la colocación de los sucesos.

El texto de la *Estoria de España* lo conocemos a través de la edición de Menéndez Pidal, cuya base son los dos volúmenes que se conservan en la Biblioteca de El Escorial ( $E_1$  y  $E_2$ ). Pues bien, la forma en que nos han llegado estos manuscritos ( $E_1$  y  $E_2$ ) y su divulgación a través de la edición de Menéndez Pidal nos ofrecen una visión distorsionada de la *Estoria de España*, ya que, como demostró Diego Catalán (Catalán, *De Alfonso X*, 32-87), el volumen  $E_2$  de El Escorial es un códice facticio, formado en el siglo XIV, que utiliza, una veces, materiales heredados del escritorio alfonsí, y, otras veces, materiales ajenos al escritorio alfonsí.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Los manuscritos escurialenses  $E_1$  y  $E_2$  son dos volúmenes, lujosamente elaborados, que Menéndez Pidal publicó en 1906 y a cuyo texto designó con el nombre de *Primera crónica general* (al que nos referimos con las siglas PCG).

## ESTORIA DE ESPAÑA

(SEGÚN LOS MANUSCRITOS DE EL ESCORIAL  $E_1$  Y  $E_2$ )<sup>4</sup>

$E_1$ , ms. del siglo XIII compuesto en el escritorio alfonsí (caps. 1-565): Prólogo, comienzo de la historia (caps. 1-3), señorío de los griegos (caps. 4-13), señorío de los almuíuces (caps. 14-15), señorío de los de África (caps. 16-22), señorío de los romanos (caps. 23-385), señorío de los godos (caps. 386-565).

$E_2$ , ms. compuesto en el siglo XIV, con materiales alfonsíes y post-alfonsíes (caps. 566-1135): Reyes asturiano-leoneses: Pelayo (caps. 566-577), Fabila (caps. 578-579), Alfonso I (caps. 580-591), Fruela I (caps. 592-600), Aurelio (caps. 601-602), Silo (caps. 603-604), Mauregato (caps. 605-606), Vermudo I (caps. 607-611), Alfonso II (caps. 612-627), Ramiro I (caps. 628-635), Ordoño I (caps. 636-642), Alfonso III (caps. 643-667), García (caps. 668-669), Ordoño II (caps. 670-677), Fruela II (caps. 678-680), Alfonso IV (caps. 681-682), Ramiro II (caps. 683-702), Ordoño III (caps. 703-706), Sancho I (caps. 707-723), Ramiro III (caps. 724-744), Vermudo II (caps. 745-757), Alfonso V (caps. 758-781), Vermudo III (caps. 782-801). Reyes castellano-leoneses: Fernando I (caps. 802-813), Sancho II (caps. 814-844), Alfonso VI (caps. 845-965), Urraca (caps. 966-967), Alfonso VII (caps. 968-982), Sancho III (cap. 983), Fernando II (caps. 984-987), Alfonso VIII (caps. 988-996), Alfonso IX (caps. 997-1024), Enrique I (cap. 1025-1028), Fernando III (1029-1135).

Fronteras compositivas y procedencia de la materia de la *Estoria de España* en los manuscritos  $E_1$  y  $E_2$  de El Escorial:

1-Caps. 1-429: Historia de los primeros dominadores, bárbaros y godos hasta el fin del reinado de Eurico (<VERSIÓN PRIMITIVA)

2-Caps. 430-563: Historia de los reyes godos desde Alarico hasta el año 3º del señorío de Pelayo (<VERSIÓN PRIMITIVA)

3-Caps. 564-616: Historia de los reyes astur-leoneses desde el año 4º del señorío de Pelayo hasta el año 18 de Alfonso II (<VERSIÓN PRIMITIVA)

4-Caps. 616-627: Desde el año 18 de Alfonso II hasta el fin del reinado (<ENSAMBLADOR DEL SIGLO XIV)

---

<sup>4</sup> Fernández-Ordóñez, "Estoria de España", 54-80.

5-Caps. 628-801: Historia de los reyes astur-leoneses desde el reinado de Ramiro I hasta el final del reinado de Vermudo III (<CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289)

6-Caps. 802-1049: Historia de los reyes castellanos y leoneses desde Fernando I hasta la conquista de Córdoba por Fernando III (<CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289 Y FORMADOR DE E<sub>2</sub> EN EL SIGLO XIV)

7-Caps. 1050-1135: Reinado de Fernando III (<CRÓNICA PARTICULAR DE SAN FERNANDO).

Como puede verse, casi la mitad de la *Estoria de España* conservada en los manuscritos de El Escorial no es original alfonsí, ya que se elaboró después de muerto el rey Alfonso. De los 1135 capítulos que componen la obra, 507 no son originarios del escritorio regio. La historia se compuso, de una parte, con materiales alfonsíes a los que se sometió a un proceso de amplificación retórica y, de otra parte, con materiales ajenos al escritorio alfonsí (unos de fines del siglo XIII y otros de la primera mitad del siglo XIV).

Para el trabajo que aquí presentamos debemos contar con los textos de la *Versión primitiva*, la *Versión crítica*, la *Crónica amplificada de 1289* y la *Crónica fragmentaria*.

## 2.1. LA VERSIÓN PRIMITIVA: PRIMERA REDACCIÓN DE LA ESTORIA DE ESPAÑA

La *Versión primitiva* o primera redacción de la *Estoria de España*, se inició hacia 1271 o poco antes, dirigida y revisada por la directa inspección del rey castellano y se singularizaba por su acercamiento al prototipo textual elaborado por los historiadores alfonsíes y por su fidelidad a las fuentes utilizadas. Dicha *versión* se construyó teniendo presentes los materiales elaborados en el escritorio alfonsí, en ocasiones en estado de borrador (Catalán, *De Alfonso X*, 38-49, 90, 172-175; Catalán, *De la silva textual*, 295-308, 316-317, 332-338 y 358-381; Fernández-Ordóñez, “Variación”, 43-48; Campa, “Las versiones alfonsíes”, 85-88; Campa, “La *Versión primitiva*”, 60-63).

ESTORIA DE ESPAÑA  
(SEGÚN EL TEXTO DE LA *VERSIÓN PRIMITIVA*)<sup>5</sup>

- 1-Caps. 1-616: Desde el prólogo hasta el año 18 de II (<Ms. *E*<sub>1</sub> y 18 folios de *E*<sub>2</sub>)
- 2-Caps. 628-801: Reyes asturiano-leoneses
- a. Caps. 628-629: Año 1º y 2º de Ramiro I (2 capítulos) (<Ms. *Y* de la *Versión primitiva*)
  - b. Caps. 630-645: Desde el año el año 3º de Ramiro I hasta el año 1º de Alfonso III (14 capítulos): (<Ms. *Y* de la *Versión primitiva* y mss. *X*, *B*, *V*, *U* de la *Crónica fragmentaria*)
  - c. Caps. 646-677: Desde el año 3º de Alfonso III hasta el final de Ordoño II (31 capítulos) (<Mss. *Y*, *T*, *G*, *Z* de la *Versión primitiva* y mss. *X*, *B*, *V*, *U* de la *Crónica fragmentaria*)
  - d. Caps. 678-801: Desde el inicio de Fruela II hasta el final de Vermudo III (118 capítulos) (<Mss. *Y*, *T*, *G*, *Z*, *Min* de la *Versión primitiva*)<sup>6</sup>
- 3-Caps. 802-967. Primeros reyes castellanos (<Ms. *F* de Salamanca)<sup>7</sup>
- a. Caps. 802-811: Reinado de Fernando I
  - b. Caps. 817-844: Reinado de Sacho II
  - c. Caps. 845-866: 877-882, 889-896, 962-965: Reinado de Alfonso VI
  - d. Caps. 966-967: Reinado de doña Urraca.

El texto de esta *Versión primitiva* en la sección que abarca desde el prólogo hasta la mitad del año 18 de Alfonso II (caps. 1-616 de *PCG*) se conserva en el ms. *E*<sub>1</sub> (orig.) escurialense (*E*<sub>1</sub> + *E*<sub>2</sub>(a) actual) y fue publicado por Menéndez Pidal a principios de siglo.

Desde Ramiro I hasta Vermudo III (reyes asturianos y leoneses, caps. 628-801 de *PCG*) no conservamos un manuscrito regio alfonsí y su texto debe reconstruirse con manuscritos no del *scriptorium* alfonsí. *E*<sub>2</sub> es en esta sección un texto amplificado retóricamente, *Crónica amplificada de*

<sup>5</sup> Los testimonios y fronteras estructurales de la *Versión primitiva* han sido recientemente revisados por Fernández-Ordóñez, “*Estoria de España*”, 72-77.

<sup>6</sup> Existe edición del texto en Campa, “*La Crónica*”, I, 211-492.

<sup>7</sup> Posee las lagunas compilatorias también presentes en el ms. *E*<sub>2</sub> (muerte de Fernando I, caps. 812-816; toma de Toledo, caps. 867-876; conquista almorávide, caps. 883-888; laguna cidiana, caps. 896-962) rellenas con un texto postalfonsí amplificado.

1289 (Catalán, *De Alfonso X*, 19-203; Catalán, “El taller histroioográfico”, 357; Catalán, “Crónicas generales”, 200; Catalán, *De la silva textual*, 29-32).<sup>8</sup>

Tras el estudio minucioso de los manuscritos conservados de la *Estoria de España* (Catalán, *De la silva textual*, I), sabemos que la *Versión primitiva* debe reconstruirse acudiendo a los manuscritos *Y, T, G, Z, Min, Vv, \*Esc*, y sus manuscritos hermanos de la *Crónica fragmentaria* (Catalán, *De Alfonso X*, 172-174; y Campa, “La *Versión primitiva*”, 66).

## 2. 2. LA VERSIÓN CRÍTICA: SEGUNDA REDACCIÓN DE LA ESTORIA DE ESPAÑA

La *Versión crítica* o segunda redacción de la *Estoria de España* se confeccionó, al igual que la *Versión primitiva*, bajo la atenta mirada del rey Sabio, al final de su vida, entre 1282 y 1284, cuando, sitiado en Sevilla por la nobleza levantisca y su hijo Sancho, le exigían que renunciase a la corona (Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*, 54-55; Campa, “La *Versión primitiva*”, 89-90). El texto de la *Estoria de España* que se conserva en la *Versión crítica* abarca desde la historia de los godos hasta la muerte de Fernando II (caps. 386-996 de *PCG*). La *Versión crítica* se elaboró sobre los mismos materiales que el equipo (o equipos) de historiadores manejó (o manejaron) para construir la *Versión primitiva*, por ello el texto de la *Estoria de España* que nos ha transmitido es similar al de la *Versión primitiva*, pero sometido a una profunda revisión crítica (Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*, 165-179; Campa, “La *Crónica*”, 104-32; y Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica*, 87-237).

---

<sup>8</sup> Menéndez Pidal, basándose en el ms. *E*<sub>2</sub>, editó un texto retóricamente amplificado de tiempos de Sancho IV, conservado en un códice facticio de tiempos de Alfonso XI.

## ESTORIA DE ESPAÑA

(SEGÚN EL TEXTO DE LA VERSIÓN CRÍTICA)

- 1-Caps. 365-565: Desde el prólogo de la historia de los godos hasta el final de los godos (<Ms. Ss).
- 2-Caps. 566-677: Historia de los reyes asturiano-leoneses desde Pelayo hasta el final de Ordoño II (<Ms. Ss, los mss. de la *Crónica general vulgata*, los mss. de la *Estoria del fecho de los godos*).<sup>9</sup>
- 3-Caps. 678-801: Historia de los reyes leoneses desde Fruela II hasta Vermudo III (<Ms. Ss y los mss. de la *Crónica de veinte reyes* --X, N, N', Min, K, L, Ñ, F, G, B, C--, los mss. de la *Crónica general vulgata* y los mss. de la *Estoria del fecho de los godos*).<sup>10</sup>
- 4-Caps. 802-996: Historia de los reyes castellano-leoneses desde Fernando I hasta la muerte de Fernando II (<Ms. Ss y los mss. de la *Crónica de veinte reyes*).<sup>11</sup>

## 2.3. LA CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289

La *Crónica amplificada de 1289* se compuso en un momento posterior a la muerte del rey Alfonso y para su elaboración se utilizaron materiales confeccionados en el escritorio alfonsí. Se formó sobre un manuscrito de la *Versión primitiva*, hermano de los conservados, al que se sometió a un proceso de amplificación retórica. Esta técnica, que supone un desarrollo verboso de la frase y de las glosas explicativas, responde a técnicas literarias y gustos estilísticos posteriores al periodo alfonsí, de época de Sancho IV y después (Catalán, *De Alfonso X*, 24-31, 124-171; Catalán, *De la silva textual*, 286-315, 332-338, 344-346, 358-381; Crespo, “La *Estoria de España*”, 115;<sup>12</sup> Campa, “La

<sup>9</sup> Existe edición desde Pelayo hasta Ordoño II en Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*, 355-560.

<sup>10</sup> Existe edición del texto en Campa, “La *Crónica*”, II, 3-302; y Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica*, 265-400.

<sup>11</sup> No posee las lagunas compilatorias presentes en *E*<sub>2</sub> y en *F*. Existe edición del texto en Campa, “La *Crónica*”, II, 303-735; y Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica*, 400-592.

<sup>12</sup> Crespo propone acertadamente la denominación de *Crónica amplificada de 1289* en lugar de la de *Versión amplificada de 1289* que le dio Catalán.

*Versión primitiva*, 64-65;<sup>13</sup> Fernández-Ordóñez, “Variación”, 61-65 y Fernández-Ordóñez, “Estoria de España”, p 57<sup>14</sup>). Sin embargo, esta amplificación retórica no supone una refundición íntegra del texto y en muchas ocasiones conserva lecturas propias de la *Versión primitiva* e incluso mejores que ella. Por ello, en todos estos casos debe considerarse como otro testimonio más de la *Versión primitiva*.

El texto de esta *Crónica ampliada de 1289* se extiende desde Ramiro I hasta el inicio de Alfonso VII (caps. 628-967 de *PCG*) e incluye las lagunas compilatorias a las que nos hemos referido más arriba (caps. 812-816, 867-876, 883-888 y 896-962 de *PCG*), rellenas, en el siglo XIV, con materiales no alfonsíes. Su texto se corresponde con el ms. *E*<sub>2</sub> de El Escorial (el editado por Menéndez Pidal) desde Ramiro I hasta el inicio de Alfonso VII (caps. 628-967 de *PCG*) y con la *Crónica ocampiana*, en las secciones que contienen el texto amplificado.

#### ESTORIA DE ESPAÑA

(SEGÚN EL TEXTO DE LA *CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289*)

- 1-Caps. 628-801: Historia de los reyes astur leoneses desde el reinado de Ramiro I hasta el final del reinado de Vermudo III (<*CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289*, ms. *E*<sub>2</sub>)  
 2-Caps. 802-967: Historia de los primeros reyes castellanos (<*CRÓNICA AMPLIFICADA DE 1289*, ms *E*<sub>2</sub>).<sup>15</sup>

#### 2. 4. LA *CRÓNICA FRAGMENTARIA*

La *Crónica fragmentaria* o *Variante anovelada* de la *Estoria de España* (Catalán, *De Alfonso X*, 38-42, 125,176-177; Catalán, *De la silva textual*, 185-187,

<sup>13</sup> Donde paso a llamar *Crónica ampliada de 1289* a la que hasta el momento se había llamado *Versión ampliada de 1289*, siguiendo la propuesta de Crespo.

<sup>14</sup> Fernández-Ordóñez acepta tímidamente la denominación de *Crónica* y se refiere a ella como *Crónica o Versión retóricamente ampliada* (1289).

<sup>15</sup> Véase nota 7.

194-195, 240-257, 265-269, 315-319, 344-345; Fernández-Ordóñez, “La *Estoria de España*”, 27; Crespo, “La *Estoria de España*”, 114; Campa, “La *Versión primitiva*”, 66; Campa, “La edición crítica”, 486-496; Campa, “*Crónica fragmentaria*”, 331-340)<sup>16</sup> es una familia de manuscritos cuyo texto se extiende desde el alzamiento de Pelayo hasta la muerte de Ordoño II.<sup>17</sup> Esta crónica debió crearse a fines del siglo XIII, muerto ya Alfonso X, y su formador utilizó para ello materiales procedentes del escritorio regio, una *Versión primitiva*, a la que añadió materiales ajenos al escritorio alfonsí y un ciclo de leyendas épico-novelescas (Catalán, La “*Estoria de España*”, 157-183; Catalán, *De la silva textual*, 251-253).<sup>18</sup> El texto de la *Crónica fragmentaria* nos servirá como otro testimonio más a la hora de reconstruir el texto de la *Versión primitiva* entre Ramiro I y Ordoño II.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Bautizada como *Crónica fragmentaria* por Catalán en 1962 (*De Alfonso X*, 155 y 176), pasa a llamarla *Crónica fragmentaria* o *Variante anovelada* en 1997 (*De la silva textual*, 240).

<sup>17</sup> Materia que se corresponde con la que el Toledano incorporaba en el libro IV de su *De rebus Hispaniae*.

<sup>18</sup> Las historias de *Flores y Blancaflor*, *Berta*, *Mainete*, *La reina Sebilla* y *Sansueña*.

<sup>19</sup> No me cabe duda que bajo tiempos de Sancho IV se intentó construir una *Estoria de España*, como ha estudiado Francisco Bautista, formada por el texto de la *Versión vulgar*, la *Versión enmedada después de 1274*, la *Crónica fragmentaria* y la *Cronica ampliada de 1289*. Pero parece incorrecto identificarla como *Versión de Sancho IV*, primero, porque se compone en tiempos posteriores a Alfonso X y, segundo, porque combina tanto elementos alfonsíes como postalfonsíes. En todo caso, cabría hablar de una *Crónica ampliada de Sancho IV*, como lo indica el hecho de estar formada por tres prototipos distintos que se empalmaron de forma artificiosa para formar dicha crónica. No son válidas las pruebas que aporta Bautista (“La *Versión de Sancho IV*”, 47) cuando afirma que el formador de esa crónica trabajó sobre un texto cercano al arquetipo y la obra abarca el conjunto de la *Estoria de España*. Su proximidad al arquetipo se explica porque utilizó materiales heredados del taller historiográfico alfonsí, pero a ellos añadió otros elementos ajenos, tales como la ampliación retórica de 1289. Tampoco es válido el hecho de que abarcara el conjunto de la *Estoria de España*, pues, como sabemos, Alfonso X no llegó a terminar ninguna de las versiones por él dirigidas. Por lo mismo no se puede aceptar su propuesta de desestimar la denominación de *Crónica ampliada de 1289*, que en su día formuló Crespo (“La *Estoria de España*”, 119-120).

## ESTORIA DE ESPAÑA

(SEGÚN EL TEXTO DE LA *CRÓNICA FRAGMENTARIA*)

- 1-caps. 564-616 de *PCG*: Reinados de Pelayo, Fabila, Alfonso I, Fruela I, Aurelio, Silo, Mauregato, Vermudo I y Alfonso II (<ms. *Xx*, y *B*)  
 2-caps. 616-627 de *PCG*: Reinado de Alfonso II (<mss. *Xx*, *B*, *X*, *U* y *V*)  
 3-caps. 628-677 de *PCG*: Reinados de Ramiro I, Ordoño I, Alfonso III, García y Ordoño II (<mss. *B*, *X*, *U* y *V*).

Para la reconstrucción del texto de la *Versión primitiva*, sólo nos interesa desde el reinado de Ramiro I hasta el de Ordoño II (caps. 628-677).

III. EDICIÓN DE LA *VERSIÓN PRIMITIVA* DESDE RAMIRO I HASTA VERMUDO III

Lo hasta ahora expuesto pretende ofrecer las bases teóricas y prácticas para poder, posteriormente, presentar la edición del texto completo de la *Versión primitiva* entre los reinados de Ramiro I y Vermudo III, ya que en la sección que cubre los reinados de Fernando I hasta Alfonso VII no conservamos el texto completo y únicamente podemos reconstruir de forma intermitente 76 de los 165 capítulos de que consta esa parte.

Menéndez Pidal consideró erróneamente que este texto de la *Versión primitiva* era simplemente una abreviación del conservado en el manuscrito de El Escorial (el que hoy llamamos *Crónica amplificada de 1289*) y por lo tanto posterior a él.

Los estudios posteriores de T. Babbitt, 1936, (*La Crónica*) y L. F. Cintra, 1951, (*Crónica geral*) adolecen del mismo defecto, pues al no existir edición del mismo y considerarle un texto tardío no contaron con él en sus comparaciones textuales.

Sólo a partir de 1962, cuando Catalán (*De Alfonso X*) demostró que este texto era el primigenio alfonsí, los investigadores volvieron la vista hacia él. Posteriormente, se estudiaron las relaciones entre el texto de la *Versión primitiva* con el de la *Crónica amplificada* y con el de la *Versión crítica* (Catalán, *La Estoria de España*; Fernánadez-Ordóñez, *Versión crítica*; Campa, “*La Crónica*”; Catalán, *De la silva*; Campa, “*La Versión primitiva*”; Fernández-Ordóñez, “*Variación*”;

Campa, “Las versiones”; Campa, “La edición crítica”; Campa, “La *Estoria de España*”; Campa, “Los Reyes de Castilla”; Campa, “Historiografía medieval”; Campa, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica* . A pesar de que todos estos trabajos colocan el texto de la *Versión primitiva de la Estoria de España* en el lugar que le corresponde, sigue sin editarse y para su consulta o estudio es necesario acudir a los manuscritos existentes.

En 1995, como parte de mi tesis doctoral, preparé la edición del texto de la *Versión primitiva* entre los reinados de Fruela II y Vermudo III, que quedó sin publicar. Hoy añadido a esa parte la sección que abarca desde Ramiro I a Ordoño II, lo que me permite ofrecer el texto completo, original y primigenio, compuesto por los equipos de historiadores bajo la supervisión del monarca castellano.<sup>20</sup>

Dicha sección pertenece a la tercera parte de la *Estoria de España*, que abarca la monarquía asturiano-leonesa, e incluye un tercio de los reinados comprendidos en el libro 4º del Toledano y la totalidad de los del libro 5º.

### 3ª PARTE DE LA ESTORIA DE ESPAÑA: REYES ASTURIANO-LEONESES

Reinados de Pelayo a Ordoño II  
(correspondiente a los caps. 566-677 de *PCG*,  
Libro IV del Toledano *De rebus Hispaniae*)

- 1 Pelayo caps. 566-577
- 2 Fabila caps. 578-579
- 3 Alfonso I caps. 580- 591
- 4 Fruela I caps. 592-600
- 5 Aurelio caps. 601-602
- 6 Silo caps. 603-604
- 7 Mauregato caps. 605-606
- 8 Vermudo I caps. 607-611
- 9 Alfonso II caps. 612-627
- 10 Ramiro I caps. 628-635
- 11 Ordoño I caps. 636- 642
- 12 Alfonso III caps. 643-667
- 13 García caps. 668-669
- 14 Ordoño II caps. 670-677

Reinados de Fruela II a Vermudo III  
(correspondiente a los caps. 5676-801 de *PCG*,  
Libro V del Toledano *De rebus Hispaniae*)

- 1 Fruela II caps. 678-680
- 2 Alfonso IV caps. 681-682
- 3 Ramiro II caps. 683-702
- 4 Ordoño III caps. 703-706
- 5 Sancho I caps. 707-723
- 6 Ramiro III caps. 724-744
- 7 Vermudo II caps. 745-757
- 8 Alfonso V caps. 758-781
- 9 Vermudo III caps. 782-801

<sup>20</sup> Pienso ofrecer el texto completo en una próxima publicación.

Para editar el texto de la *Versión primitiva*, que incluye desde Ramiro I hasta el final de Vermudo III (capítulos 628-801 de *PCG*), dividimos el conjunto de los 165 capítulos de la versión manuscrita en cuatro secciones (A, B, C, D). Dichas secciones responden, metodológicamente, a los distintos testimonios con que contamos en cada una de ellas:

A) Año 1º y 2º de Ramiro I (2 capítulos). Testimonios: ms. *Y* de la *Versión primitiva*.

B) Desde el año el año 3º de Ramiro I hasta el año 1º de Alfonso III (14 capítulos). Testimonios: ms. *Y* de la *Versión primitiva* y mss. *X, B, V, U* de la *Crónica fragmentaria*.

C) Desde el año 3º de Alfonso III hasta el final de Ordoño II (31 capítulos). Testimonios: mss. *Y, T, G, Z* de la *Versión primitiva* y mss. *X, B, V, U* de la *Crónica fragmentaria*.

D) Desde el inicio de Fruela II hasta el final de Vermudo III (118 capítulos). Testimonios: mss. *Y, T, G, Z, Min* de la *Versión primitiva*. Veamos cada uno de estos casos.

#### SECCIÓN A. AÑO 1º DEL REY DON RAMIRO I (CAP. 628 DE *PCG*)

En la sección A conservamos únicamente el testimonio del manuscrito *Y* de la *Versión primitiva* (2 capítulos).<sup>21</sup> Al poseer un único testimonio directo, su estudio debe hacerse teniendo en cuenta la comparación con otras versiones y con otras crónicas y con las fuentes latinas, ya que carecemos de testimonios hermanos.

Comparamos el capítulo primero del reinado del rey don Ramiro I de la *Versión primitiva* con la *Versión crítica*, la *Crónica amplificada* y las fuentes latinas (Toledano y Tudense). El capítulo se inicia con la sucesión de cronologías propias del primer año de reinado (era, encarnación, reyes de Francia, papas, reyes de Córdoba, y era árabe). Como puede verse, las tres proceden de la misma compilación, pero la *Versión crítica*, en desacuerdo

<sup>21</sup> Y por tanto ms. base de la edición.

con la cronología árabe que aparecía en la *Versión primitiva* (la *Crónica amplificada* deriva aquí de la *Versión primitiva*) modificó el año del reinado de Abderramen, de tal manera que lo colocó en el año 3º, mientras que la *Versión primitiva* (y con ella la *Crónica amplificada*) lo sitúan en el año 12º. Y lo mismo para la era árabe, colocada por la *Versión crítica* en la era de 201 años en lugar de los 216 de la *Versión primitiva* (y de la *Crónica amplificada*):<sup>22</sup>

*Versión primitiva*

<sup>1</sup>Despues de la muerte del rrey don Alffonso el Casto alcaron los altos omnes a don Rremiro el primero por rrey, <sup>2</sup>et rregno seys años. <sup>R</sup>Et del primer año del su rregnado <sup>E</sup>ffue en la era de ocho cientos et cinquanta et nueue, <sup>X</sup>quando andaua el año de la encarnaçion en ochoçientos et veynte et vno, <sup>F</sup>et el de Loys de Ffrança en honze, <sup>P</sup>et el del papa Eugenio en vno, <sup>M</sup>et el de Abderramen rrey de Cordoua en doze, <sup>A</sup>et el de los alaraues en dozientos et dizises.

*Versión crítica*

<sup>1</sup>Despues de la muerte del rrey Alfonso el Casto, alçaron los altos omnes a don Rremiro, <sup>2</sup>et rreyno seys años.<sup>R</sup> El primero año del su rreynado <sup>E</sup>fue en la era de ochoçientos et çinquenta et nueue años, <sup>X</sup>quando anadaua el año de la Encarnaçion en ochoçientos et veynte et vno, <sup>I</sup>et el del inperio de Luys enperador de Rroma et rrey de França en honze, <sup>P</sup>et el del papa Eugenio en vno, <sup>M</sup>e el de Abderahamen rrey de Cordoua en tres años, <sup>A</sup>e el de los alaraues en dozientos e vno años.

*Crónica amplificada de 1289*

<sup>E</sup>En la era de DCCCC et cinquanta et nueue annos— <sup>X</sup>et andaua estonces ell año de la Encarnation del Sennor en DCCC et XXI <sup>F</sup>et el de Loys emperador de Roma et rey de Francia en XI, <sup>P</sup>et el del obispado de Eugenio papa en un ano, <sup>M</sup>et el de Abderrahmen, rey de Cordoua en XI annos, <sup>A</sup>et el de los alaraues en CC et XVI— <sup>1</sup>ayuntaronse los altos et buenos omnes del reyno et alçaron rey a este don Ramiro el primero.

Como puede verse, los tres heredaron la misma compilación romance, en la que ya habían incorporado las cronologías, pues de la fuente sólo pudieron

<sup>22</sup> El capítulo fue editado previamente en Campa, “La *Versión primitiva*”, 67-68.

mencionar la era del alzamiento del monarca: “Post obitum eius Ranimirus filius Veremundi Regis et Diaconi, ipso Rege Aldefonso Adhuc in extremis laborare, et hoc ipsum praecipiente, ad regni fastigium sublimatur AEra DCCCLIX, et sex annis regnavit.”<sup>23</sup>

Tras lo cual la historia narra la sublevación del conde Nepociano y cómo el rey Ramiro I consiguió sofocar a los insurrectos. El texto de la *Estoria de España* que aparece en la *Versión primitiva* y en la *Versión crítica* va de acuerdo en todo:

*Versión primitiva*

<sup>3</sup>Et este rrey don Rramiro, luego en comienço del su rregnado, fue cassar a Bardulia, la que agora dizen Castiella Vieja. <sup>4</sup>Et demientra que el era alla, Nepoçiano, vn quende del palacio, cuydo auer el rregno por fuerça, <sup>5</sup>et trabaiosse en ello quando el mas pudo. <sup>6</sup>Mas luego que lo sopo el rrey don Rremiro, vino sse quanto mas ayna pudo <sup>7</sup>et ayunto su hueste en la çibdat de Lugo, que es en la tierra de Gallizia. <sup>8</sup>Dessi entro por Esturias, <sup>9</sup>et fizo y grand estragamiento por que los esturianos querien con Nepoçiano. <sup>10</sup>Nepoçiano con los esturianos et los gascones que tenien con el fue lidiar con el rrey Rremiro a cabo de la puent de vn rrio que a nonbre Narçeya. <sup>11</sup>Mas al cabo fue vençido Nepoçiano, <sup>12</sup>et ffluxo.

*Versión crítica*

<sup>3</sup>Et el rrey don Rramiro, luego en comienço de su rreyno, fue a casar a Bardulia, a la que agora dizen Castilla Vieja. <sup>4</sup>Et mientras el estaua alla, Nepociano, vn conde del palacio del rrey, cuydo auer el rreyno por fuerça, <sup>5</sup>et açose contra el rrey, et pugno de meter alborço et bolliçio en la tierra. <sup>6</sup>Et el rrey don Rramiro, quando lo sopo, vinose quanto mas ayna pudo <sup>7</sup>para la çibdat de Lugo, que es en Gallizia, et ayunto y su hueste. <sup>8</sup>Et entro por Asturias, <sup>9</sup>et destruyo todo esta esa tierra por que los asturianos tenian con aquel Nepoçiano et avn los gascones. <sup>10</sup>Nepoçiano, esforçandose en los asturianos et en los gascones, fue lidiar con el rrey don Rramiro cabe la puente del rrio que dizen Narçeya. <sup>11</sup>Mas al cabo fue vençido Nepoçiano, <sup>12</sup>et fuyo del campo,

que reproducen correctamente el contenido de la fuente:

---

<sup>23</sup> Toledano, *De rebus Hispaniae*, IV, 13, p. 87, y lo mismo el Tudense, *Chronicon mundi*, p. 76, que se limitaba a decir: “Era DCCCCLXXX Ramirus regnare coepit”.

Tol., *De rebus Hispaniae*, IV, 13.

Tud., *Chronicon mundi*, p. 76.

Sed quia in Bardulia pro accipienda uxore aliquandiu fecit moram, Nepotianus quidam Comes palatii attentavit regnum tyrannide obtinere. Ranimirus autem hoc audiens, festinato revertitur, et apud civitatem Gallaeciae quae Lucus dicitur, exercitum congregavit, et Asturias irruptione invasit, eo quod Astures Nepotiano favebant. Nepotianus autem, sumpta manu Asturum et Vasconum, Regi Ranimiro occurrit ad pontem fluvii quae Narceia nuncupatur. Nec mora destitutus a suis in ipso certamine fugam part,

Eto tempore absens erat a propria sede, quia in Barduliam, quae nunc Castilla dicitur, perrexerat ad accipiendam vxorem, & cum Rex Adefonsus decessisset Nepotianus quidam palatii Comes tyrannidem sumpsit. **Quod factum Ramirus vt comperit venit Galleciam, & apud ciuitatem Lucensem exercitum congregauit.** Deinde animosus Asturias ingressus iuxta Narceam fluuium armatorum equitum peditumque Nepotiani multitudinem aggreditur bello. In ipso autem primo congressu Nepotianus destitutus a suis infugam conuersus est.

Mientras que el texto que aparece en la *Crónica amplificada* presenta una redacción amplia fruto de la refundición estilística a la que había sometido al texto heredado de la *Estoria de España*, al que añadió explicaciones y glosas aclaratorias:

*Crónica amplificada de 1289*

<sup>3</sup>Este rey don Ramiro, <sup>3a</sup>quando el rey don Alffonssso el Casto murio, assi commo cuenta el arçobispo don Rodrigo, <sup>3</sup>era ydo casar a tierra de Bardulia –et tierra de Bardulia es aquella a la que agora llaman Castiella Uieia en el regno de Castiella, ca este nombre ouo primero– <sup>4</sup>et demientre que ell era alla, <sup>4a</sup>pero que el dexara el rey don Alffonso por heredero como es dicho, <sup>4b</sup>un cuende del palacio del rey que auie nombre Nepociano, <sup>4c</sup>quando uio que el rey don Ramiro non era en la tierra nin se acertara a la muerte del rey don Alffonssso, <sup>4</sup>cuedo aquel cuende Nepociano que podrie ell auer el regno por fuerça; <sup>5</sup>et trabaiose dello quanto el mas pudo, <sup>5a</sup>et llego compannas et grandes poderes que se le acogieron, <sup>5b</sup>commo fazen en el regno al malo que se alça contra rey et quiere fazer mal en la tierra. <sup>6</sup>El rey don Ramiro <sup>6a</sup>ouo nueuas et sabiduria desto en Castilla do era et estaua faziendo su casamiento;

<sup>6</sup>et quando aquello sopo ciertamientre, <sup>6b</sup>dexo todos los otros fechos, <sup>6</sup>et ue-nose <sup>6c</sup>pora Leon lo mas apriessa que pudo. <sup>7a</sup>Et ayunto sus conpannas muy grandes <sup>7b</sup>et sus poderes assi como uinie; <sup>7c</sup>et otrossi fizo en el regno de Leon <sup>7</sup>fasta que llego a la cibdad de Lugo, que es en tierra de Gallizia. Et desque llego alli, et se le ayuntaron sus poderes, acordolos y, <sup>8</sup>et entro luego pora Asturias de Ouiedo <sup>9</sup>astragando la tierra por o yua, por razon que los asturianos de aquellas Asturias tenien con Nepociano et eran en su ayuda. <sup>10</sup>Nepociano tomose con aquellos asturianos et con conpannas de gascones que eran y con el, et fue lidiar con el rey don Ramiro cerca la puente de un rio que auie nombre Narceya. <sup>11</sup>Mas desampararon los suyos a Nepociano; <sup>11a</sup>et el quando se uio desamparado, torno las espaldas <sup>12</sup>et començo de foyr.

Lo curioso es que, pese a su amplificación, conserva en una ocasión un texto más próximo a las fuentes que las *Versiones primitiva y crítica*. Tal es así que, cuando Nepociano huye del campo de batalla al enfrentarse a las huestes del rey Ramiro, explica la *Crónica amplificada* que ello se debió a que los suyos le abandonaron (“Mas desampararon los suyos a Nepociano”), tal como decían el Toledano (“Nec mora destitutus a suis in ipso certamine”) y el Tudense (“In ipso autem primo congressu Nepotianus destitutus a suis”), mientras que la *Versión primitiva* y la *Versión crítica* nada de ello decían.<sup>24</sup>

Para terminar el capítulo la *Estoria* contaba la prisión del conde Nepociano en un monasterio, tras haber sido cegado. El relato es similar en los tres textos, siguiendo la historia contada en las fuentes, sin embargo, en un pequeño detalle se aproximan más el texto de la *Versión crítica* y la *Crónica amplificada*, frente al de la *Versión primitiva*, ya que al terminar el relato dicen: “e mantovo muy bien todo su rreyno” (*Versión crítica*) y “e defendio de todos sus enemigos su tierra muy bien et mantovola en paz en quanto uisco” (*Crónica amplificada*), frente al texto de la *Versión primitiva* que nada dice. Creo que podemos interpretarlo como error del ms. Y, al ser aquí el único testimonio que conservamos:

---

<sup>24</sup> Catalán (*De la silva*, 308-315) intpreta estos casos como la consulta ocasional de las fuentes por parte del formador de la *Crónica amplificada*, pero presenta también la posibilidad de que conociera un texto mejor, en pequeños detalles, que el de todos los manuscritos de las versiones hasta ahora conocidas.

*Versión primitiva*

<sup>13</sup>Mas dos cuendes que andauan con el rrey <sup>14</sup>que auian nonbre el vno Somna, <sup>15</sup>et el otro Capion <sup>16</sup>ffueron en pos el en alcançe. <sup>17</sup>Et prisieron le en Pramaria, <sup>18</sup>et sacaron le los oios. <sup>19</sup>Et el rrey Rremiro touo dalli adelante su rregno assesgado et en paz, que non ouo ninguno quien le ffiziese y pesar que de los suyos fuese. <sup>20</sup>Et a Nepoçiano fizolo entrar en orden, <sup>21</sup>et mantouolo y por su merçed ffasta que murio. <sup>22</sup>Este rrey don Rremiro fue omne derecho et esforçado en todos sus fechos.

*Versión crítica*

<sup>16</sup>et fueron en pos el en alcançe dos condes. <sup>14</sup>El vno auia nombre Somna, <sup>15</sup>et el otro Çipion. <sup>17</sup>Et prisieronlo en Prauia, <sup>17a</sup>et troxieronlo al rrey, <sup>17</sup>et sacaronle los ojos. <sup>19</sup>De allí adelante touo el rrey don Rramiro su rreyno asesegado et en paz, que non oso y ninguno fazerle pesar de los suyos. <sup>20</sup>Despues mando a Nepoçiano entrar en orden, <sup>21</sup>e fizole dar por su merçed todo lo que ouo menester fata que morio. <sup>22</sup>Este rrey don Rramiro fue omne muy derecho et mucho esforçado, <sup>22a</sup>et mantouo muy bien todo su rreyno.

*Crónica ampliada de 1289*

<sup>13</sup>Et uinien alli dos cuendes que andauan con el rey, <sup>15</sup>et all uno dizien Cipion <sup>14</sup>et al otro don Sonna, <sup>16</sup>et quandol uieron foyr, echaron empos el; <sup>17a</sup>et tantol siguieron fasta quel alcançaron <sup>17</sup>en un lugar que auie nombre Pramaria, et prisieronle <sup>17b</sup>et dieron luego a tierra con el, <sup>18</sup>et sacaronle los oios, <sup>18a</sup>que non esperaron al rey que lo mandasse. <sup>19a</sup>Et el rey don Ramiro entro estonces el regno et tomol todo, <sup>19b</sup>et apoderose del <sup>19</sup>et dalli adelante assesgol et touol en paz <sup>19c</sup>et en iusticia et a derecho, <sup>19</sup>en guisa que non ouo y ninguno de los suyos que se le osasse alçar nin fazer y otro pesar ninguno. <sup>20</sup>Et a aquel cuende Nepociano fizol entrar en orden, <sup>21</sup>et por su merced mandol y dar quanto mester le fue fasta que murio. <sup>22</sup>Et cuenta aqui la estoria empos esto que este rey don Ramiro fue buen rey et omne derecho et rey muy esforçado en todos sus fechos, <sup>22a</sup>et defendio de todos sus enemigos su tierra muy bien et mantouola en paz en quanto uisco.

Tol., *De rebus Hispaniae*, IV, 13.

Tud., *Chronicon mundi*, p. 76.

fugitivus a duobus Comitibus Somna et Scipione in Pramaria capitur, et sic regnum Ranimiro pacifice sbiugatur. Rex autem Nepotianum in monasterium relegari paecepit, ut ibi finem vitae orbus et monachus expectaret.

Quem duo comite Scipio scilicet & Somma insequentes apud Pianoniam ceperunt & oculis orbauerunt. Rex autem Ramirus fecit eum in ordine monastico dum vixit misericorditer sustentari. **Iustus & strenuus** fuit Rex Ramirus in regno.

SECCIÓN B. AÑO 10º DEL REY ORDOÑO (CAP. 642 DE *PCG*)

El segundo caso, la sección B, que abarca del año 3º de Ramiro I hasta el año 1º de Alfonso III (15 capítulos) contamos con el testimonio del ms. *Y* de la *Versión primitiva* y el de los mss. *X*, *B*, *V*, *U* de la *Crónica fragmentaria*.<sup>25</sup> Para su estudio ejemplificamos con el año 10º del rey Ordoño II, y enfrentamos el texto de la *Versión primitiva* con la *Versión crítica* y la *Crónica amplificada*. El capítulo cuenta, una vez introducidas las cronologías, la muerte del rey:

*Versión primitiva*

<sup>R</sup>Andados diez años del rreynado del rrey don Ordoño, <sup>E</sup>que ffue en la era de ochoçientos et LXX et IIII, <sup>1</sup>murio el rrey don Ordoño en Ouiedo duna enfermedat que dizen podraga, <sup>2</sup>et fue enterrado en la elesia de Santa Maria. <sup>3</sup>Este rrey fizo mucho bien en toda su vida. <sup>4</sup>Et assi como creemos rregna agora con Jhesu Christo folgadamiente.<sup>26</sup>

*Versión crítica*

<sup>R</sup>Andados diez años del rrey don Ordoño, <sup>E</sup>que fue en la era de ochoçientos et setenta et quatro años, <sup>X</sup>quando andaua el año de la Encarnaçion en ochoçientos et treynta et seys, <sup>1</sup>et el del inperio de Lotario en diez, <sup>1</sup>murio el rrey don Ordoño en Ouiedo de vna enfermedat que dizen podabra, <sup>2</sup>e fue enterrado en la yglesia de Santa Marya. <sup>3</sup>Este rrey fizo mucho bien en toda su vida. <sup>4</sup>Agora asy commo creemos regna con Ihesu Christo folgada mente

*Crónica amplificada de 1289*

<sup>R</sup>Andados X annos desse rey don Ordonno <sup>E</sup>—et fue esto en la era de DCCC et LXX et IIII annos— <sup>1a</sup>enfermo el rey de los pies, <sup>1</sup>de una enfermedad que dizen en la fisica podagra. <sup>1b</sup>Et podagra es palabra compuesta destas dos partes: de pos que dizen en el griego por lo que en el language de Castiella llaman pie, <sup>1c</sup>et ell otra agros, en el griego otrossi, por lo que en el castellano dizen

<sup>25</sup> El texto base para la edición es el del ms. *Y* corregido con los manuscritos de la *Crónica fragmentaria*. Para este trabajo no he podido consultar el ms. *U*, que sí usaré en la edición íntegra del texto. Por las pequeñas calas que realicé de él en el pasado no ofrece lecturas muy divergentes a las de sus hermanos los mss. *B*, *X* y *V*.

<sup>26</sup> Variantes que corrigen la edición o son equivalentes: E ochoçientos setenta e çinco X, ochoçientos e seseta e quatro *BV*.- 1 omiten en Ouiedo *XV*; dezian *XBV*.- 2 Santa Maria de Ouiedo *V*.- 3 Et este X; en su vida *BV*.

contrechura o contrecho; <sup>1</sup>donde podagra tanto quiere dezir en el language de Castiella como enfermedad de contrechura de manos o contrecho de los pies. <sup>1c</sup>Onde quando los que esto saben dizen a alguno: “podagrado es aquel”, et quiere dezir tanto enfermo o contrecho de los pies. <sup>1c</sup>Et desta enfermedad podagra enfermo el rey don Ordonno, <sup>1</sup>et murio ende en Ouiedo; <sup>2</sup>et enterraronle y muy onrradamente como a rey en la iglesia de Santa Maria. <sup>4</sup>La su ala reyne con Dios, <sup>3</sup>ca muy buen rey fue. <sup>5</sup>El regnado et la estoria de los fechos de rey don Ordonno se acaban.

Como puede verse, los tres proceden de una misma traducción, aunque *E<sub>2</sub>* (*Crónica amplificada*) añade al texto original distintas glosas aclaratorias para explicar la enfermedad del rey. De igual manera, al declarar que tras su muerte el rey se encuentra junto a Jesucristo, la *Versión primitiva* y la *Versión crítica* ofrecen un texto más cercano a la lección que ofrece el Tudense (“felicia tempore duxit in regno, & nunc sicut credimus feliciter regnat cum Christo”) que la que presenta la *Crónica amplificada*:

Tol., *De rebus hispaniae*, IV, 14.

Tud., *Chronicon mundi*, p. 78

Rex autem Ordonius supradictus, expleto anno decimo, quidam dicunt decimo sexto regni sui, morbo podagrico interceptus, Oveti defunctus, in Ecclesia Sanctae Mariae cum prioribus Regibus tumulatur.

Ordonius autem Rex decimo sexto anno regni sui expleto morbo podagrico correptus Oueti est defunctus, & in basilica sancte Mariae tumulatus; felicia tempore duxit in regno, & nunc sicut credimus feliciter regnat cum Christo.

Con ello daban por finalizado el capítulo la *Versión primitiva* y la *Crónica amplificada*, pero la *Versión crítica* coloca en este punto la campaña contra Toledo de los cordobeses, que en la *Versión primitiva* se sitúa en el año primero del reinado de Ordoño I (Fernández-Ordóñez, *Versión crítica*, 137):<sup>27</sup>

<sup>27</sup> La *Versión crítica* se vio obligada a desplazar tales acontecimientos debido al retraso al que se había sometido a la historia árabe desde reinados anteriores.

<sup>50</sup>En este año sobre dicho guiso muy bien Mahomat rrey de Cordoua vn su hermano que auie nombre Almondar, <sup>51</sup>et enbiolo sobre Toledo con gran hueste. <sup>52</sup>Almondar finco sus tiendas çerca de la villa sobre la rribera de Tajo. <sup>53</sup>Despues mando correr et estragar toda la tierra de aderredor, <sup>54</sup>et cortar los panes et las viñas et los arboles. <sup>55</sup>Et después que esto ouo fecho, tornose para Cordoua. <sup>56</sup>Et los de Toledo, quando supieron que Almonsar era ydo, fueron correr a Talauera. Et ellos andando destruyendo la tierra, <sup>57</sup>salio a ellos el alcayde de la villa, <sup>58</sup>e ouo con ellos su fazienda, <sup>59</sup>et mato et priso mucho de los de Toledo, <sup>60</sup>et corto las cabeças byen a setecientos dellos, <sup>61</sup>et enbiolas en presente a Mahomat rrey de Cordoua.

SECCIÓN C. AÑO 2º DEL REY DON ALFONSO EL MAGNO (CAP. 646 DE PCG)

El tercer caso, correspondiente a la sección C (31 capítulos), conserva los testimonios manuscritos de la *Versión primitiva* (Y, T, G, Z) y los manuscritos de la *Crónica fragmentaria* (X, B, V, U).

Una vez introducida la cronología del capítulo (<sup>R</sup>Andados dos años del rregnado del rrey don Alfonso el Magno, <sup>E</sup>que fue en la era de DCCC e LXXVI, <sup>X</sup>quando andaua el año de la encarnacion del Señor en DCCC e XXXVIII, *Versión primitiva*),<sup>28</sup> la *Estoria de España* pasaba a contar la incursión árabe de León, en la *Versión primitiva* y en la *Versión crítica*:

*Versión primitiva*<sup>29</sup>

*Versión crítica*

<sup>1</sup>vino una grant hueste de moros a Leon e <sup>1</sup>vinieron dos caudillos de moros con trayen consigo dos cabdiellos. <sup>2</sup>Et al uno grant hueste sobre León. <sup>2</sup>Al vn caudillo dizien Ymundar, <sup>3</sup>e al otro Alcamat. <sup>4</sup>Et el dizien Ymundar, <sup>3</sup>et al otro Alcauatar. <sup>4</sup>El

<sup>28</sup> Similar en la *Versión crítica*: “<sup>R</sup>En el segudno año del rreynado del rrey don Alfonso el Magno, <sup>E</sup>que fue en la era de ochoçientos et setenta et seys años, <sup>X</sup>quando anadua el año de la Encarnacion en ochoçientos et treynta e ocho, <sup>1</sup>et el del inperio de Lotario en doze” y en la *Crónica amplificada de 1289*: “Andados II annos del regnado deste rey don Alfonso el Magno –et fue esto en la era de DCCC et LXXVI annos, et andaua otrosi estonces ell anno de la Encarnation del Sennor en DCCC et XXX et VIII annos–”.

<sup>29</sup> Variantes que corrigen la edición o son equivalentes: 1 L. que trae Y, L. que traya GXV, L. que trayen Z.- 3 Halhanater Y, Alcamatar GZ, Alchanarte BV, Achanarte X.- el rrey d. A. YGZ-BXV: omite rrey T.- 8 prouençiales YGZ.- 9 auia YZBV.- 11 que o. estos n. YBXV: omiten estos

*rrey* don Alfonso, quando lo sopo, fue para ellos con grant hueste, e lidio con ellos, <sup>5e</sup>emato y muchos, <sup>6e</sup>segundo los otros *rrey* don Alfonso fue lidiar con ellos, <sup>4a</sup>et vençiolos, <sup>5e</sup>et mato muchos dellos, <sup>6e</sup>et segundo los otros;

y también en la *Crónica amplificada*, que incorporaba varias glosas aclaratorias:

*Crónica amplificada*

<sup>1</sup>pues en esse anno dicho ueno a dessora et sin sospecha una grand hueste de moros a Leon, que trayen consigo dos cabdiellos, <sup>2</sup>que dizien all uno Ymudar <sup>3</sup>et al otro Alchanater, <sup>4</sup>et el rey don Alffonso llegandole el mandado de la uenida de la hueste daquellos moros, <sup>4b</sup>enuio por toda la tierra sus mandaderos et sus pregones que fuessen ayuntados lluego alli a el todos aquellos que armas pudiessen tomar, et uiniessen lo mejor armados que ellos pudiessen. <sup>4c</sup>Et ayuntosele y luego grand poder et grand hueste. <sup>4d</sup>Et el luego que uio que lo tenie guisado, salio, et fue a ellos, <sup>4e</sup>et assi como llegaron, mando luego ferir en ellos. <sup>4f</sup>Et tan de rezo los firieron, que los moros como uinien camino et yaquanto descabildados, non se pudieron componer pora la batalla. <sup>4g</sup>Et el rey don Alffonso et sus compannas, firiendo en ellos todos muy de coraçon, <sup>5</sup>mataron ende muchos; <sup>5a</sup>et los otros arrancaronsse del campo et fuxieron. <sup>6</sup>Et el rey yua empos ellos, <sup>6a</sup>matando quantos alcançaua; <sup>6b</sup>de guisa que los pocos que ende escaparon, fueron ende por mal cabo.

La comparación con las fuentes latinas utilizadas nos muestran que tanto el texto de la *Crónica amplificada* como el más conciso de la *Versión primitiva* y de la *Versión crítica* tienen en común la misma traducción:

---

YTGZ.- 15 a. de la iglesia de O. YGZBXV: a. de O. T.- 16 E este YGZXV: Este TB.- 17 Et esse Y, E este <sup>v</sup>, Ese B, Et en este X.- 18 Sergio el segundo YGZBXV: el segundo Sergio T. Variantes que no corrigen la edición: E ochocientos e setenta e seys años ZV.- X ochocientos treynta e nueue Z.- 2 *omiten* Et YV; Ymudar XV.- 4 lidio y con BXV.- 8 proñales BXV.- 9 *omiten* doña YB; Almeline G, Amema BXV; despues donya X. Y, despues dixeronla (-le B) doña X. BXV.

Eisdem diebus Legionen exercitus Arabum attentavis cum duobus ducibus Imundar et Alchana, quorum adventum audiens Aldefonsus, caede et gladio effugavit (Toledano, *De rebus hispaniae*, IV, 15, p. 90).

Post haec Agarenti urbem Legionensem oppugnare venerunt cum duobus ducibus Imundar et Alcatenel (Tudense, *Chronicon mundi*, p. 79).

A continuación pasa a contar su política expansionista y su matrimonio con una noble francesa:

*Versión primitiva*

<sup>7</sup>Et queriendo el ensanchar su rregno e guerrear con los moros, <sup>8</sup>puso amiztad con los prouinciales e con los nauarros, <sup>9</sup>e caso con una dueña de Françia que era de linage de reyes, que auie nonbre doña Amelina e despues ouo nonbre Ximena, <sup>10</sup>et ouo della quatro fijos que ouieron *estos* nonbres: <sup>12</sup>Garçia, <sup>13</sup>Ordoño, <sup>14</sup>Fruela, <sup>15</sup>Gonçalo, que fue arçediano de *la iglesia de Ouiedo*.

*Versión crítica*

<sup>7</sup>El rrey don Alfonso, queriendo ensanchar en su rreyno et guerrar con los moros, <sup>8</sup>puso su amistad con los prouençiales et con los nauarros, <sup>9</sup>et caso luego con vna dueña de Françia, que era de linaje de reyes, que auie nonbre doña Emelina. <sup>10</sup>Et despues cambiaronle el nonbre, et dixeronla doña Ximena. <sup>11</sup>Et ouo della el rrey don Alfonso quatro fijos, et fueron estos: <sup>12</sup>don Garçia, <sup>13</sup>don Ordoño, <sup>14</sup>don Fruela <sup>15</sup>et don Gonçalo, que fue arçediano de la yglesia de Ouiedo.

*Crónica amplificada*

<sup>7</sup>Sobresta bienandança el rey don Alffonso, queriendo ensanchar en su tierra et auiendo muy a coraçon de guerrear con los moros, <sup>7a</sup>pues ueye el ayuda et la bienandança que Dios le daua y, catando el lo mas guisado pora complir su uoluntat en esto, <sup>8</sup>puso su amiztat con los prouenciales et con los nauarros. <sup>9</sup>Et en tod esto caso con una duenna de Francia, que, segund cuenta la estoria, era del linnage de los reys et auie nombre donna Amelina, <sup>10</sup>et despues mudaronle aquel nombre et llamaronla donna Xemena. <sup>11</sup>Et fizo en ella quatro fijos a que llamaron desta gisa por sos nombres: <sup>12</sup>don Garcia, <sup>13</sup>don Ordonno, <sup>14</sup>don Fruela <sup>15</sup>et don Gonçalo, que fue despues arcidiano de la iglesia de Ouiedo.

Siguiendo el texto de las fuentes latinas:

Tol., *De rebus hispaniae*, IV, 15.

Tud., *Chronicon mundi*, p. 79

Post haec volens, omissis aliis, stragi Arabum insudare, et fidei terminos dilatare, Gallos et Navarros amicitia sibi iunxit, et ex Francorum regali genere uxorem duxit nomine Amelinam, quae postea Ximena, mutato nomine, fuit dicta, ex qua suscepit quatuor filios: Garsiam, Ordonium, Froilam, et Gundisalvum qui fuit Archidiaconus Ecclesiae Oventensis.

“Duxit vero Rex vxorem et Francorum regali genere nomine Amulinam, quae postea se fecit vocare Xemenam magni Regis Caroli consobrinam: ex quae quatuor filios suscepit & tres filias. Nomina filiorum sunt haec Garseanus, Froylanus, Ordonius & Gundisalvus qui fuit Archidiaconus ecclesiae Ouetensis.

El capítulo termina, tanto en la *Versión primitiva* como en la *Crónica amplificada*, con el elogio de las virtudes de Alfonso III y con la sucesión papal. Pero la *Versión crítica* pasaba a comportarse de modo diferente. Primero suprimió la descripción de las virtudes de Alfonso III:

*Versión primitiva*

*Crónica amplificada*

<sup>16</sup>E este rrey don Alfonso fue muy lidiador e piadoso e iusticiero e buen cristiano.

<sup>16</sup>En este rey don Alfonso auie muchos bienes et sobre todo ouo estos quatro señaladamiente: fue muy lidiador et muy piadoso, justiciero et buen cristiano;

que sí señalaba el texto del Toledano (*De rebus hispaniae*, IV, 15: “His Aldefonsus vir Belloru, pietatis, religionis, et iustitiae fuit amator.”), y después pasó a incorporar la noticia de la invasión de Navarra por Muhammad I:

*Versión crítica*

<sup>5</sup>En este año saco Mahomad rrey de Cordoua gran hueste <sup>6</sup>et fue sobre Nauarra. <sup>7</sup>Et çerco Panplona, <sup>8</sup>et tirole los panes et las viñas, <sup>9</sup>et tomo tres castillos. <sup>10</sup>Et en vn castillo de aquellos priso vn cauallero que auie nonbre Fortun, <sup>11</sup>et leuoro consigo para Cordoua. <sup>12</sup>Pues que ouo veynte años conplidos que los catiuara, soltolo <sup>13</sup>e enbiolo para su tierra, <sup>14</sup>et fizole entregar todo lo suyo. <sup>15</sup>Et visquio aquel Fortun çiento et veynte et seys años;

trasladándola del año 10º de Ordoño I en la *Versión primitiva* y del año 1º de Alfonso III en la *Crónica amplificada*.<sup>30</sup> Todas tres terminan con la sucesión papal, procedente de la *Chronica* de Sigeberto.

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Crónica amplificada</i>
<p><sup>17</sup>En este año murio el papa Gregorio e fue puesto en su lugar Sergio el segundo, <sup>18</sup>e fueron con el C apostoligos</p>	<p><sup>17</sup>Et en este año murio el papa Gregorio, et fue puesto en su lugar Sergio el segundo, <sup>18</sup>et fueron con el çien apostoligos.</p>	<p><sup>17</sup>Esse anno que este rey don Alffonso fizo esta lid et otras con moros, murio Gregorio papa, <sup>18</sup>et fue puesto en so logar Sergio el segundo, et fueron con el C apostoligos.</p>

SECCIÓN D. AÑO 11º DEL REY DON SANCHO I (CAP. 722 DE PCG)

El cuarto bloque, la sección D, abarca desde el reinado de Fruela II hasta Vermudo III (118 capítulos). En esta ocasión han desaparecido los testimonios de la *Crónica fragmentaria* y contamos únicamente con los mss. *YTGZ* de la *Versión primitiva*.<sup>31</sup> Veamos el capítulo en que se cuenta el año 11º del rey don Sancho I, donde, una vez introducidas las cronologías, nos cuenta que tuvo que apaciguar la zona noroeste peninsular:<sup>32</sup>

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>
<p><sup>R</sup>Andados XI años del rregnado del rrey don Sancho, <sup>E</sup>que fue en la era de DCCCC e LXXIII, mouieron los gallegos entresi contiendas e gresgos. <sup>3</sup>Et el rrey luego que lo sopo, fue alla, e domolos a todos, <sup>4</sup>e apaziguo la tierra muy bien fastal rrio de Duero o se parte Gallizia e Luzena.</p>	<p><sup>R</sup>En el honzeno año del rreynado del rrey don Sancho, <sup>E</sup>que fue en la era de nueueçientos et setenta e tres años, <sup>X</sup>quando andaua el año de la encarnaçion en nueueçientos e treynta e çinco, <sup>1</sup>et el del inperio de Oto en dos, <sup>2</sup>mouieron los gallegos entre sy contiendas e guerras. <sup>3</sup>Et el rrey don Sancho luego que lo supo, fue para <i>alla</i>, <sup>3a</sup>et metio paz e amor entre ellos, <sup>4</sup>e asosego toda la tierra, <sup>4a</sup>et a los que sopo que eran brauos e soberuiosos <sup>3</sup>domo los muy bien.</p>

<sup>30</sup> Fernández-Ordóñez (*Versión crítica*, 139).

<sup>31</sup> E nueueçientos setenta e III (*corregido debajo* II) *Y*.- 2 griesgos *GZ*.- 6 guiso su hueste *Y*, guiso su hueste de su flota *Z*.- 12 Et en este año *GZ*.- 14 çiento e treynta e ocho *Z*.

<sup>32</sup> El capítulo fue editado previamente en Campa, "La *Versión primitiva*", 71.

*Crónica amplificada de 1289*

<sup>R</sup>Andados XI annos del regnado del rey don Sancho de Leon <sup>E</sup>—e fue esto en al era de DCCCC et LXXIII annos— <sup>1</sup>de mientras que los mandaderos del rey don Sancho de Leon eran y dos al rey de Cordoua, assi como dixiemos aqui ante desto, <sup>2</sup>mouieron los gallegos entressi contiendas et gresgos que eran a danno de la tierra et del rey. <sup>3</sup>Et el rey don Sancho, luego que lo sopo, fue alla, et domolos a todos mayores et menores, <sup>4</sup>de guisa que apaziguo toda Gallizia muy bien fastal rio Duero do se parten Gallizia et tierra de Luzenna;

Siguiendo los datos que les proporcionaba el arzobispo don Rodrigo:

Et hac legatione pendente, Gallaeci discordes inter se praedas et injurias exercebant. Se Rex adveniens, insolentes domuit, et iniuiosos coegit unque ad Dorium, qui dividit Galaeciam et Lusitaniam (Tol., *De rebus hispaniae*, V, 10).

Ahora bien, la lectura de la *Versión crítica* comparada con la de los otros textos, en un caso se aleja y en otro se acerca más a la fuente. Se aleja al suprimir los límites hasta los cuales el rey don Sancho sometió a los gallegos (“<sup>4</sup>e apaziguo la tierra muy bien fastal rrio de Duero o se parte Gallizia e Luzena”), mientras que se acerca más cuando aclara: “<sup>4a</sup>et a los que sopo que eran brauos e soberuiosos <sup>3</sup>domo los muy bien”, siguiendo al texto latino que decía: “insolentes domuit, et iniuiosos coegit”, mientras que la *Versión primitiva* sólo decía: “e domolos a todos” y la *Crónica amplificada* :“Et domolos a todos mayores et menores”.

La *Estoria* en el texto de la *Versión primitiva* y de la *Crónica amplificada* sigue contando los sucesos de Abderramen rey de Córdoba, cosa que no ocurre en la *Versión crítica*, ya que los hechos narrados han sido trasladados al año 3º del rey Sancho, siguiendo su técnica de reestructurar el discurso histórico mediante traslados que dieran mayor coherencia al relato. Por lo tanto, mientras que en el año 11º del rey don Sancho la *Versión primitiva* y la *Crónica amplificada* se contaban en el mismo lugar de la historia, uno de forma más abreviada y otro de forma amplificada, la *Versión crítica* lo colocaba en el año 3º:

*Versión primitiva*

(año 11º de Sancho I)

<sup>5</sup>En este año mando Abderrahemen rrey de Cordoua fazer un castillo y açerca de la çibdat, que oy en dia esta y aun; mas non dize la estoria el nonbre del. <sup>6</sup>E desi guiso su flota, e fuesse para Çepta, <sup>7</sup>e prisola, <sup>8</sup>e puso en ella por guarda e por señor uno de su conpanna. <sup>9</sup>Despues desto, tornosse para Cordoua, <sup>10</sup>e fizo muy bien labrar la mezquita de Cordoua, <sup>11</sup>e otras muchas en su rregno.

*Versión crítica*

(año 3º de Sancho I)

<sup>5</sup>Et en este año començo Abderramen rrey de Cordoua *a fazer vn castillo* y a çerca desa çibdat, que oy en dia esta y avn; mas non dize la estoria el nonbre del. <sup>6</sup>Despues desto, guiso su flota, e fue sobre Çepta, <sup>6a</sup>e çerco la, <sup>7</sup>e priso la, <sup>8</sup>e puso en ella por guarda e por señor vn omne poderoso de su conpañã. <sup>9</sup>Desi, tornose para Cordoua, <sup>10</sup>et fizo labrar muy bien la mezquita mayor, <sup>11</sup>e otras muchas en su rregno.

*Crónica amplificada*

(año 11º de Sancho I)

<sup>5</sup>Et en este anno mando Abderrahmen rey de Cordua fazer un castiello y acerca de la cibdad, que oy en dia está y aun; mas non dize la estoria el nombre dell. <sup>6</sup>Empos esto guiso esse rey Aberrahmen otrossi luego su flota gran. Et mouio dalli, et fuesse pora Cepta a grand priessa. <sup>7a</sup>Et como uino sin sospecha et a dessora, assi commo lleo, <sup>7b</sup>entro por la uilla <sup>7c</sup>et prisola <sup>7c</sup>antes que sopiessen quien era nin que querie. <sup>8a</sup>Et assi como fue apoderado de la villa, <sup>8b</sup>andidola et catola toda bien, <sup>8c</sup>et refizo en ella lo derribado en muros et en torres; <sup>8</sup>et puso en ella y luego en essa ora por guarda et por sennor, <sup>8d</sup>que la mantouiesse como el mandaua, <sup>8</sup>uno de su conpanna <sup>8c</sup>que era de todos aquellos en que el mas fiaua. <sup>9</sup>Et despues de aquello que y fizo, <sup>9a</sup>puso la villa et todo lo al en recabdo muy bien, <sup>9</sup>et tornose otrossi luego dalli muy ayna pora Cordoua. <sup>10</sup>Et qual ora entro en la uilla, fizo laurar muy bien la mayor mezquita de la cibdat; <sup>11</sup>et labro otrossi a onrra de su mezquita muchas otras mezquitas por su regno.

Siguiendo los tres el texto del Toledano:

Hic praecepit aedificare castrum prope Cordubam, quod hodie adhunc extat, et navigo, Septe adueniens, obtinuit civitatem, et de suis in ea Principem stabilivit. Praetera Codubensem Mezquitam et multas alias adornavit, et opera regalia dilatavit (Tol, *Hitoria arabum*, 31, p. 269).

Para terminar el capítulo, incorporan la sucesión papal procedente del *Chronicon* de Martín Polono:

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Crónica amplificada</i>
<p><sup>13</sup>En este año otrossi murio el papa Leo, e fue puesto en su lugar Esteuan el VIII, <sup>14</sup>e fueron con el CXXVIII apostoligos.</p>	<p><sup>12</sup>En este año murio el papa Leo, <sup>13</sup>e fue puesto en su lugar Esteuan el seteno, <sup>14</sup>e fueron con el çiento e veynte e ocho apostoligos.</p>	<p>En esse año otrossi murio Leon papa, et fue despues dell puesto en su lugar por apostolligo Esteuan ell ochauo; et cuplieronse estonces con ell en aquella equesia C et XXVIII apostoligos.</p>

Todos los ejemplos analizados nos revelan que existió una *Versión primitiva*, una *Versión crítica* y una *Crónica amplificada*, y que para el estudio y edición de la *Estoria de España* deben compararse versiones y crónicas.

#### 4. CONCLUSIONES

1. Dados los conocimientos que hoy poseemos sobre la *Estoria de España* alfonsí, la tarea de preparar una edición crítica del texto (o textos) elaborados en el escritorio del rey Sabio es una labor a la que no podemos renunciar.
2. El desconocimiento de estos distintos textos provocó que tanto Menéndez Pidal, como Babbitt, Cintra y Gómez Pérez erraran en sus investigaciones a la hora de estudiar esta obra alfonsí.
3. Sólo a partir de los trabajos de Diego Catalán, desde la década de los años sesenta del siglo xx, y posteriormente de su equipo de colaboradores (María del Mar Bustos, Mariano de la Campa, Juan Bautista Crespo e Inés Fernández-Ordóñez) se ha hecho posible la ordenación de las distintas familias de manuscritos en versiones y crónicas.
4. Para estudiar correctamente la *Estoria de España* es necesario compulsar su texto acudiendo a su redacción, según lo muestran las distintas versiones y las diferentes crónicas. En nuestro caso el texto de la *Versión primitiva* debe compulsarse con el de la *Versión crítica* y el de la *Crónica amplificada de 1289*.

5. Existió una *Versión primitiva* compuesta hacia 1271 o poco antes, y frente al texto editado por Menéndez Pidal (*Crónica amplificada de 1289*), era un texto, en general, más fiel a las fuentes usadas por los equipos de historiadores.
6. La *Crónica amplificada de 1289* utilizó como base para su redacción un texto similar al de los manuscritos hoy conocidos de la *Versión primitiva* y, en ocasiones, conserva mejor algunos detalles que ellos.
7. Para reconstruir el texto de la *Versión primitiva* en la sección que va de Ramiro I a Vermudo III deben tenerse en cuenta los mss. *Y, T, G, Z* de la *Versión primitiva* y los mss. *X, B, U y V* de la *Crónica fragmentaria*.
8. La edición y estudio de la *Versión primitiva*, de la que he ofrecido aquí una pequeña muestra, permitirá a los investigadores posteriores nuevos progresos en el conocimiento no sólo de la historiografía alfonsí, sino también de la prosa medieval.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BABBITT, THEODORE, *La Crónica de Veinte Reyes. A comparison with the text of the Primera Crónica General and a study of the principal latin sources*, New Haven: Yale University Press, 1936.
- BAUTISTA, FRANCISCO, “Hacia una nueva ‘versión’ de la *Estoria de España*: texto y forma de la *Versión de Sancho IV*”, *Incipit*, XXIII, 2003, 1-59.
- CAMPA, MARIANO DE LA, “La *Crónica de veinte reyes* y las *Versiones crítica y concisa* de la *Estoria de España*. Ediciones críticas y estudio”, 2 vols., tesis doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- , “Las versiones alfonsíes de la *Estoria de España*”, en *Alfonso X el Sabio y la Crónicas de España. Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Fundación Duques de Soria, Soria, 7 al 11 de julio de 1997*, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 83-106.
- , “La *Versión primitiva* de la *Estoria de España* de Alfonso X: edición crítica”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas-Madrid 1998*, t. I, Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas / Castalia / Fundación Duques de Soria, 2000, 59-72.

- , “La edición crítica de una variante anovelada de la *Estoria de España* de Alfonso X, *La Crónica fragmentaria*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 22-26 de septiembre de 1999*, Santander: Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, 483-501.
- , “*La Crónica fragmentaria*”, en *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos castellanos y transmisión*, ed. de Carlos Alvar y José María Lucía Megías, Madrid: Castalia, 2002, 331-340.
- , “Los Reyes de Castilla en la *Estoria de España* alfonsí: El testimonio del manuscrito F”, en *Actas del IX Congreso Internacional da Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Universidade da Coruña, 18-22 de setembro de 2001*, Coruña: Toxo Soutos, 2005, t. I, 569-606.
- , “La *Estoria de España* de Alfonso X: La *Versión crítica* en los primeros reyes castellanos”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, Alacant, 16-20 de setembre del 2003*, ed. de R. Alemany, J. Ll. Martos y J. M. Manzanaro, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. I, 469-485.
- , “Historiografía medieval y crítica textual: algunas consideraciones editoriales sobre el género cronístico en castellano (Segunda parte)”, *Incipit*, XXVII, 2007, 15-68.
- , *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*, Málaga: Analecta Malacitana, 2009.
- CATALÁN, DIEGO, *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid: Gredos, 1962.
- , “El taller histroigráfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio”, *Romania*, LXXXIV, 1963, 354-375 (reed. en *La Estoria de España*).
- , “Crónicas generales y cantares de gesta. El Mio Cid de Alfoso X y el del pseudo ibn al-faray”, *Hispanic Review*, XXXI, 1963, 191-215 y 291-306 (reed. en *La Estoria de España*).
- , *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- , *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí –códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo–*, Madrid: Fundación Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- CINTRA, LUÍS FILIPE LINDLEY, *Crónica geral de Espanha de 1344. Edição crítica do texto português*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1951, t. I (edición facsimilada, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1983).
- CRESPO, JUAN BAUTISTA, “*La Estoria de España* y las Crónicas generales”, en *Alfonso X el Sabio y la Crónicas de España. Seminario del Centro para la Edición de los*

*Clásicos Españoles. Fundación Duques de Soria, Soria, 7 al 11 de julio de 1997*, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 107-132.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, INÉS, *Versión crítica de la Estoria de España. Estudio y edición desde Pelayo hasta Ordóño II*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

—, “Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: Las versiones de la *Estoria de España*”, en *La historiografía alfonsí y sus destinos (siglos XIII-XIV). Seminario organizado por la Casa de Velázquez (30 de enero de 1995)*. Estudios reunidos e introducidos por Georges Martin, Madrid: Casa de Velázquez, 2000, 41-74.

—, “El taller de las Estorias”, en *Alfonso X el Sabio y la Crónicas de España. Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Fundación Duques de Soria, Soria, 7 al 11 de julio de 1997*, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 61-82.

—, “*Estoria de España*”, en *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos castellanos y transmisión*, ed. de Carlos Alvar y José María Lucía Megías, Madrid: Castalia, 2002, 54-80.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Hijos de J. M. Ducazcal, 1896 (3ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1971).

—, *Primera crónica general. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Texto, Madrid: Bailly-Baillière e Hijos editores (Nueva Biblioeca de Autores Españoles, nº 5), 1906 (reeditado con la colaboración de A. G. Solalinde, M. Muñoz Cortés y J. Gómez Pérez, 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Gredos, 1955 y Tercera reimpresión con un estudio actualizador de Diego Catalán, Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Gredos, 1977).

¿Qué hacer con el problema de María?:  
Búsqueda y pérdida de la verdadera  
María de Molina<sup>1</sup>

Purificación Martínez  
*East Carolina University*

Por lo tanto, ningún historiador o cualquiera  
que actúe como si fuera historiador,  
regresa jamás de su viaje al “pasado” sin exactamente  
la historización que querían conseguir;  
nadie regresa nunca sorprendido  
o con las manos vacías de ese destino.

Keith Jenkins<sup>2</sup>

En 1281 contraen matrimonio María Alfonso de Meneses, más conocida como María de Molina, y el futuro Sancho IV, a pesar del cuarto grado de consanguinidad entre ambos y del previo contrato matrimonial del novio con Guillerma de Montcada. Fruto de este matrimonio nacen 9 hijos, que, al igual que

---

<sup>1</sup> Es necesario aclarar que no soy ni historiadora ni posmoderna. Este trabajo es fruto del fortísimo choque intelectual que produjo en mí leer las últimas biografías sobre María de Molina, al tiempo que descubría a los historiadores posmodernos a los que aquí me refiero y comprobaba que no conservamos muchos documentos de la época firmados por María de Molina. Ésta es la única manera en que he podido explicarme todas estas experiencias.

<sup>2</sup> Traducción mía de: “Consequently, no historian or anyone else acting as if they were a historian ever returns from his or her trip to the ‘past’ without precisely the historicization they wanted to get; no one ever comes back surprised or empty handed from that destination” (3).

el matrimonio mismo, no son considerados legítimos hasta 1301, durante la minoría de Fernando IV, ocho años después de la muerte del propio Sancho, cuando el Papa Bonifacio VIII otorga la muy cara y deseada licencia papal. Pocos meses después de la boda, Sancho inicia una guerra civil contra su padre, Alfonso X, que sólo termina a la muerte de éste en 1284. Entonces, Sancho es coronado rey en Toledo y hace coronar a María como reina. Desde ese momento, y hasta la muerte de Sancho en 1295 los reyes rara vez se separan en su incesante itinerario por los reinos. De acuerdo a los deseos del rey moribundo, María asume la regencia y guarda de los reinos hasta 1309 en que, a los catorce años de edad, Fernando IV es declarado mayor de edad. A la cabeza del reino se instala un rey débil y fácilmente manipulable, que a partes iguales rechaza o suplica la ayuda de María, quien por unas u otras razones, sigue manteniéndose en primer plano de la política castellana de la época. Allí continuará hasta su muerte en 1321, ya que con el repentino fallecimiento de Fernando en 1312, María asume de nuevo las tareas de tutora de un rey menor, en esta ocasión de su nieto Alfonso XI. Los historiadores modernos la señalan como salvadora de la monarquía.<sup>3</sup>

Paradójicamente, a pesar de la importancia de la reina castellana, y de igual forma que sucede con otras reinas peninsulares medievales, sólo es posible rastrear los actos de María a través de los innumerables documentos que se conservan de su esposo, hijo o nieto.<sup>4</sup> Entre ellos, poquísimos en comparación, y todos altamente formularios, están firmados por la propia María.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Dice González Mínguez: “No se puede negar que Fernando IV conservó el trono gracias fundamentalmente a su madre María de Molina” (333).

<sup>4</sup> Así lo señala Reyna Pastor: “Sabemos que las [fuentes] documentales, con excepción hecha de las de la reina Urraca, cuyos diplomas salidos de su cancillería están recopilados separadamente de la participación de las otras: Berenguela o María de Molina puede rastrearse en las colecciones diplomáticas de sus maridos o del sus hijos reyes (y nieto en el caso de la última)” (52).

<sup>5</sup> Durante el verano de 2008 consulté con cuidado los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, los del Archivo Histórico Nacional, los del Archivo Diocesano de Valladolid y los del Archivo Diocesano de Toledo. Mi objetivo era encontrar cartas escritas por María u otros documentos de naturaleza personal. También esperaba encontrar muchos más documentos públicos que aquellos que aparecen en Ballesteros y en los estudios de Graibois. La búsqueda

Y, sin embargo, mucho se ha escrito sobre la vida de esta reina castellana. Entre las páginas que se le dedican, es posible encontrar frases como las siguientes:<sup>6</sup>

Menos mal que doña María Fernández Coronel la acompañaba; esto era lo único que pudo consolar a su compungida madre, que veía con dolor cómo en muy poco tiempo perdía a dos hijos, don Alfonso por fallecimiento, doña Isabel por alejamiento. ¿Cuánto tiempo pasaría hasta volver a ver a su hija?

O estas otras:

Doña María se volvía a despedir de su querida hija, contenta porque por fin había podido encontrarle un buen marido que seguramente le haría olvidar la vergüenza que tuvo que vivir cuando Jaime II la rechazó.

Por último:

Así, don Juan Núñez de Lara intentó sacar partido de la situación aliándose a la reina doña Constanza, una joven inexperta que en numerosas ocasiones se había visto desplazada por su suegra doña María y veía en esta alianza la ocasión propicia para poder adquirir algún protagonismo.

El cariz de estos párrafos, que se comentará también más adelante, contrasta marcadamente con los derroteros, bien diferentes, que han seguido un distinguido grupo de filósofos de la historia. Así, en la *Revista de Libros*, en su número de abril de 2008, aparece publicada una reseña escrita por Marisa González de Oteaga y Aitor Bolaños de Miguel, titulada “Teoría y práctica en

---

resultó prácticamente infructuosa en ambos frentes. Espero en breve tener la oportunidad de visitar las bibliotecas de los Monasterios de las Huelgas de Valladolid y Burgos. El archivo del monasterio de Valladolid está sin catalogar, pero desafortunadamente, no pude conseguir permiso para trabajar en él. El archivo del monasterio de Burgos está en proceso de digitalización y, por razones de tiempo, no pude visitarlo.

<sup>6</sup> Ruego al lector que perdone que no se dé aquí referencia bibliográfica alguna. Esta ausencia tiene un propósito, como se verá en breve.

la historiografía moderna”, en la que se detallan y ensalzan los aportes de tres obras de historiadores posmodernos: *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora de Frank Ankersmit*; *Why History dominates Contemporary society de Martin Davies*; y *¿Por qué la historia? Ética y posmodernidad* del citado Keith Jenkins. La lectura simultánea de ambos grupos de textos, los que representan una práctica de la historia y aquéllos que se dedican a reflexionar sobre cómo se ejerce esta disciplina, produce en el lector (en este caso en mí) lo que he llamado un proceso de extrañamiento, en su sentido de alienación de un contexto experimentado por un individuo.<sup>7</sup>

Este proceso de extrañamiento tiene que ver con tres motivos. Primero, con la imposibilidad de determinar de qué manera llega el narrador de las tres citas anteriores a construir su historia.<sup>8</sup> Segundo, con la inquietud que despierta en mí la representación hiperfemineizada de las reinas por parte de este narrador omnisciente, que gusta de describir los motivos de sus personajes como también típicamente femeninos y no políticos: los celos entre suegra y nuera, la preocupación natural de una madre ante el bienestar de su hija... Y por último, con el reconocimiento de que han pasado treinta y cinco años desde que Hayden White publicara su *Metahistory* y que, desde entonces, y gracias a White, es imposible ignorar que la historia es narrativa. Historiadores como los ya mencionados Jenkins y Ankersmidt o, el igualmente reconocido, Alun Munslow han argüido la imposibilidad de la historia de interpretar y construir representaciones definitivas del pasado y mantienen que la historia y los documentos en los que se basa no pueden ser vistos fuera de su contexto contemporáneo, ya que la historia es esencialmente auto-referencial. En palabras de Munslow:

¿Qué es una narrativa histórica? La defino como la composición escrita por historiadores, basada en ciertos principios de selección y organización, que abarca los datos encontrados en las fuentes. ¿Hasta ahora bien? Pero, además,

---

<sup>7</sup> Tomo esta definición de extrañamiento del artículo de Gonzalo Sobejano. Agradezco a Dale Knickerbocker por facilitarme esta referencia, tan alejada de mi área de especialidad.

<sup>8</sup> Este uso de narrador en vez de historiador es consciente por mi parte, como se verá más adelante.

la narrativa histórica también abarca los argumentos usados por el historiador para establecer relaciones de causa y efecto entre los eventos del pasado. Lo que es más, la narrativa histórica es también el lugar donde el historiador crea el argumento (lo que el historiador cree que el orden de los eventos descritos significa y adónde lleva). Además, la narrativa es donde la ideología y las preferencias teórico-sociales del historiador existen y funcionan. (18)<sup>9</sup>

Este extrañamiento del que vengo hablando se relaciona, pues, con mi deseo de intentar descifrar cuál es el contexto o los contextos que producen nuestro actual entendimiento sobre María de Molina que, obviamente, no está basado ni remota ni exclusivamente en la documentación.

Las citas sacadas de la biografía de María de Molina arriba indicadas tienen trampa, en ellas he empleado un truco fácil. No le he dado al lector, ni siquiera a pie de página datos sobre quién es su autor o autora, o la fecha del texto en que aparecen publicadas. Cualquier persona mínimamente familiarizada con la figura de María de Molina asumiría que cito de algunas de las muchas páginas escritas por Mercedes Graibois a principios del siglo xx. En realidad, son parte de una biografía sobre María de Molina, publicada por María Antonia Carmona Ruiz en el año 2005,<sup>10</sup> que se enmarca dentro de la reciente tendencia a publicar biografías y/o novelas históricas de reyes y reinas medievales, algunas de extraordinaria calidad, otras de más dudosa rigurosidad académica.<sup>11</sup> Lo que me interesa destacar aquí es, esencialmente, la estrecha

---

<sup>9</sup> Traducción mía de: "What is historical narrative? I define it as that written composition of historians that encompasses their source-based data founded on certain principles of selection and organisation. So far so good? But, in addition, the historical narrative also encompasses the arguments used by the historian to establish cause-and-effect relationships between the past events. What is more, the historical narrative is also the site of the historian's plotment (what the historical thinks the order of events described lead up to and mean). Additionally, the narrative is where the ideology and the social theory preferences of the historian exist and do their work."

<sup>10</sup> Las citas del libro de Carmona Ruiz que aparecen más arriba se encuentran en las páginas 114, 217-218 y 219, respectivamente.

<sup>11</sup> Además de la obra de Carmona Ruiz, Rafael Valle Curieses ha publicado otra biografía y Almudena de Arteaga una novela histórica.

relación que existe entre las palabras de Carmona Ruiz y las de Gaibrois, el hecho, en fin, de que cuando se habla de María de Molina hay que hablar de Gaibrois, autora de una insigne y magna obra que, sin embargo, y necesariamente, es producto de su tiempo.

En su libro *María de Molina* la propia Gaibrois nos revela, sin querer, cuál es éste. Dice: “si el paisaje influye en el carácter, podrían hallarse afinidades entre el espíritu de María y la nobleza de la tierra de Campo” (17). Es doña Mercedes una intelectual movida por las preocupaciones y creencias propias de otros intelectuales de su época, la llamada generación del 98, para quienes el paisaje forma al individuo.

Y de la misma manera que tomar en cuenta a Gaibrois es necesario para comprender la biografía de Carmona Ruiz, es necesario también considerar en qué se basa la primera para construir la historización sobre María de Molina. Leamos ahora parte de su discurso de entrada a la Real Academia de la Historia:

Conviene, además, fijar el concepto de que María no es el tipo neto de mujer varonil. Fué (sic) una mujer excepcional dentro de la mayor normalidad; de ahí su enorme valor humano que la actualiza siempre. Hemos apreciado en ella cualidades de gobernante, talento político, energía, valor, misericordia, discreción, aplomo, aptitudes comunes a hombres y mujeres; pero lo que predomina, sobre todo, con relieve acusado, es su calidad de esposa y madre.(51)

Al leer estas líneas se destacan los mismos aspectos señalados antes: la necesidad de hiperfeminizar a María, navegando cuidadosamente las turbias aguas que llevaron al rechazo del ejercicio del poder por parte de las mujeres a muchos autores de la Edad Media. Éste es el segundo aspecto que es necesario destacar, la historización llevada a cabo por Mercedes Gaibrois no es una construcción novedosa e independiente, sino que surge directamente de la manera en que la propia María decidió cómo ejercer su poder y cómo fue representada por los hombres de su época, en particular por un hombre de su época, Fernán Sánchez de Valladolid, acérrimo defensor de la mujer que le convirtió en uno de los letrados más destacados en el reinado de Alfonso XI y que permitió el ingreso de su linaje entre las filas de la nueva nobleza. El examen de las obras

del canciller nos ofrece la oportunidad de darnos cuenta de cómo entendía y representaba este molinista (¿los molinistas?) el ejercicio del poder de una mujer y también cómo la imagen por él creada, perpetuó un cierto modelo de lo que una reina debía ser y cómo debía actuar.<sup>12</sup> Asimismo, se nos permiten comprender las claves que han determinado nuestro entendimiento actual de María de Molina, que pasando por Mercedes Gaibrois de Ballesteros y terminando con nuevas interpretaciones de “molinismo” no hacen sino llevarnos de vuelta al siglo xiv, donde se inició el “mito” de María.

Cualquier aproximación crítica a la vida de María de Molina debe tomar en cuenta y considerar que, además, o quizá a causa de la otra documentación existente, su historia se ha creado pasando por Fernán Sánchez de Valladolid; que escribió historia, pero no era historiador que no sufría todavía de lo que Ankersmit ha llamado la “disciplinización de la historia” (*Historical Representation*); y que poseía, gracias a su papel protagonista en lo que cuenta, de miles de datos y que era consciente de ello. Así nos lo explica Jenkins, parafraseando a Ankersmidt:

El resultado no es que no haya datos, sino que hay millones de ellos. En consecuencia, la situación a la que el historiador tiene que hacer frente no es la de no existencia o escasez, sino de abundancia. Por lo tanto, el problema del historiador es el de la selección, la distribución, el de sopesar, y dar significado (que nunca está ahí). (47-48)<sup>13</sup>

Fernán Sánchez de Valladolid seleccionó, distribuyó, sopesó y dio significado a la vida de María de Molina y lo hizo utilizando una estructura narrativa y argumental determinada. En las crónicas el lector tiene acceso a una María que

---

<sup>12</sup> Este modelo no es exclusivo de Castilla, sino que se extiende por toda Europa. Véase el estudio de Laynesmith que aparece citado en la bibliografía.

<sup>13</sup> Traducción mía de: “[T]he result is not that there are no facts but that there are millions of them. Consequently, the situation facing the historian is not one of non-existence or scarcity but of abundance. Accordingly, the historian’s problem then becomes that of the selection, the distribution, the ‘weighting up’ and the giving of significance (which is never already there).” Jenkins parafrasea aquí el artículo de Ankersmidt citado en la bibliografía final.

piensa, siente, habla y actúa, pero a través de líneas de comportamiento que no son reales. El cronista crea una reina consorte ideal que reúne todas las características del arquetipo “reina” y que precisamente gracias a ellas tiene un alto grado de poder pero, y esto es importante señalarlo, no tiene autoridad. Las crónicas se recrean en demostrar estas características a través de tres actuaciones tópicas, ampliamente difundidas en el Medioevo: la reina como mediadora, intercesora y madre. Mercedes Gaibrois, como historiadora de su época, acepta y asume las crónicas como datos fehacientes y de esta manera adopta la historización propuesta por el cronista del siglo XIV. A través de ella ha llegado hasta nosotros la manera en que Fernán Sánchez de Valladolid eligió narrar a María, de la misma manera que a través de Carmona Ruiz hemos recibido la manera en que Gaibrois entendió y narró a la reina castellana. Lo que esto significa es simple: nuestro conocimiento sobre María no ha avanzado esencialmente desde que el canciller del sello de la poridad escribiera sus crónicas en la Edad Media. Ello se debe a que nos hemos olvidado cómo, para quién y por qué se escribieron estos textos.

Y creo que nos hemos olvidado de otra cosa también. Nos hemos olvidado de que Mercedes Gaibrois no era sólo historiador (y uso conscientemente aquí la palabra “historiador” en lugar de “historiadora”), porque de la misma forma en que Gaibrois hiperfeminizó a María, hemos querido masculinizarla (¿ha querido ella masculinizarse a sí misma?). Nos hemos olvidado de que doña Mercedes era también mujer. Era mujer en una época en que ser mujer y académica era la excepción, sin haber recibido nunca un título formal y estando casada con uno de los monstruos intelectuales de su época, Antonio Ballesteros. ¿Es posible que la María de Fernán Sánchez de Valladolid fuera por eso comprensible y fácil de aceptar porque, al igual que ella, las mujeres a principios del siglo XX podían tener poder, pero rara vez autoridad? ¿Se puede pensar en la autora conscientemente trabajando su personaje de María para hacerlo más aceptable a los serios y positivistas historiadores de su época? Es obvio que con las palabras anteriores me he convertido en el narrador omnisciente que hace tan sólo unas pocas líneas criticaba. Para ello he establecido una conexión lógica donde es muy probable que no la haya, ante mi necesidad de explicar, de encontrar la razón que explique los datos que tengo

delante. Al fin y al cabo, la mayoría de los filólogos actuales somos producto, para bien o para mal, del modernismo.

Jean-François Lyotard en su clásico *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, utiliza el término “moderno” para designar cualquier ciencia que se legitima a través de su referencia a un metadiscurso y que apela explícitamente a una metanarrativa (xxiii-xxv). Puede decirse que el modernismo, utilizando el término en este sentido, posee las siguientes creencias: la verdad absoluta existe; el mundo puede ser controlado y ordenado; podemos representar el mundo; el progreso es lineal; y las metanarrativas apoyan la dirección principal de la historia. Al leer estas creencias no puedo dejar de pensar en las siguientes, tomadas de Fernando Gómez Redondo y su *Historia de la prosa medieval castellana*:

Que Sancho lograra ser aceptado como rey no fue sólo consecuencia de sus “bravas justicias” o de sus habilidades como gobernante, sino también del esfuerzo por construir un nuevo entramado cortesano que legitimara sus derechos dinásticos y, a la vez, le permitiera configurar un nuevo orden de convivencia, imagen de su poder y de su dignidad regia. En este aspecto, la contribución de la reina doña María fue fundamental, de donde el término de “molinismo” para designar ese modelo cultural que ella inspira y promueve de forma decidida. (856-857)

Lo que me preocupa de estas palabras es el pensar que con ellas hemos pasado de considerar a María de Molina como salvadora política del reino de Castilla, a convertirla también en su salvadora cultural. Sin la evidencia necesaria, me temo. Si consideramos que una metanarrativa es una narrativa que pretende ofrecer una visión totalizadora de la realidad (por ejemplo, la historia y la ciencia son consideradas metanarrativas), no es demasiado arriesgado afirmar que la *Historia de la prosa medieval castellana* es una metanarrativa que intenta ofrecer una narrativa totalizadora sobre la prosa medieval castellana, utilizando como hilo conductor la idea del entramado cortesano. Permítase-me aclarar que considero esta historia lectura imprescindible, sus aportaciones valiosísimas y su calidad máxima. Pero la empresa llevada a cabo por Gómez Redondo lleva aparejados con toda su valía, enormes riesgos.

Los libros *La literatura en la época de Sancho IV* editado por Carlos Alvar y José Manuel Megías Lucía y *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo* de Fernando Gutiérrez Baños nos han recordado que el reinado de Sancho IV no fue el desierto cultural que durante años habíamos creído (y digo recordar porque así lo había afirmado ya Gaibrois en su *Historia de la reina de Sancho IV de Castilla*). Pero ¿cómo llegar de ahí a probar que María inspiró y promovió todo un proyecto cultural, uniforme y homogéneo, si no hay documentación que apoye estas afirmaciones? Sólo es posible a través de las obras culturales en sí mismas. Su examen, al menos de las obras literarias, no parece sostenerlo. Hugo Bizarri en su “Reflexiones sobre la empresa cultural del rey Sancho IV” lo dice mejor de lo que podría hacerlo yo:

La dirección, pues, de la labor cultural realizada a fines del siglo XIII pasó, en consideración de los críticos, de las manos de don Sancho o algunos intelectuales de su entorno, a las de personas influyentes, tales como el arzobispo de Toledo o la propia reina doña María. Lo curioso es la falta de indicios claros de la dirección de esa empresa cultural y, en el caso particular del “molinismo”, que luego de muerto el rey no se continuara con una labor más contundente, cuando, por ejemplo, las pretensiones de los Infantes de la Cerda o el problema de la dispensa papal continuaron y la reina doña María tuvo la indiscutible dirección del reino. (432)

Bizarri concluye que las obras literarias durante el periodo de 1284 a 1295 fueron más probablemente escritas por equipos de independientes que trabajaron, con frecuencia, desde posturas ideológicas divergentes (443-444). Como sugiere la cita anterior, tampoco parece posible encontrar una labor homogénea durante el reinado de Fernando IV. Lo que todo ello indica es que mucho más queda por hacer antes de adoptar o desechar la atractiva hipótesis propuesta por Gómez Redondo. Vemos, pues, cómo nuestra visión de María como patrona de la cultura de su época se desdibuja ante nosotros, de la misma manera que lo hizo en su calidad de personaje histórico.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Es necesario señalar que, de acuerdo a D. H. Green y otros autores, podría considerarse a María no como patrona, sino patrocinadora de la cultura. Esta sugerente idea no puede

¿Qué queda? Mucho trabajo. Keith Jenkins explica la iteración como el proceso de repetición y diferencia, de la repetición de lo que nunca es exactamente lo mismo, lo que asegura que nadie está nunca completo o estable o fijo “de una vez para siempre” (4). Durante demasiado tiempo hemos aceptado una visión completa, estable y fija de María. Estas reflexiones han sido mi manera de indicar que lo que sabemos de ella (o mejor, lo que no sabemos de ella), ni en el ámbito cultural ni en el histórico nos permite aceptar esta visión por más tiempo. Quizá nos resulte reconfortante pensar que esta mujer, a través de sus excelsas cualidades de esposa y madre, y de un rígido autocontrol, salvó la Castilla de los siglos XIII y XIV, pero no es posible agarrarse por más tiempo a esa comodidad. Para hacer justicia a la importancia histórica y cultural de María de Molina hemos necesariamente de mostrarla en toda su complejidad, con toda su complicación. Queda mucho por hacer para resolver el problema de María. Los historiadores posmodernos nos enseñan que hemos perdido “la verdad”, y también nos recuerdan que al buscar en la historia también nos buscamos a nosotros mismos. Tal vez perdamos el mito de María, pero la búsqueda se presenta fascinante.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, CARLOS y JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996.
- ANKERSMITH, R. FRANK, “Reply to Professor Zagorin”, *History and Theory*, 29-3, 1990, 275-296.
- , *Historical Representation*, Stanford: Stanford University Press, 2001.
- , *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- ARTEAGA DEL ALCÁZAR, ALMUDENA DE, *María de Molina: tres coronas medievales*, Barcelona: Martínez Roca, 2004.

---

comprobarse con toda exactitud en el caso de María, ya que no conservamos documentos en los que se indique que los autores emprendieron la escritura de ciertas obras a causa de la insistencia de María.

- BENAVIDES, ANTONIO, *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, 2 vols., Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1860.
- BIZARRI, HUGO, “Reflexiones sobre la empresa cultural del rey Sancho IV”, *Anuario de estudios medievales*, 31-1, 2001, 429-449.
- CARMONA RUIZ, MARÍA ANTONIETA, *María de Molina*, Barcelona: Plaza y Janés, 2005.
- , *Un episodio de la vida de María de Molina. Discurso leído en la Academia de la Historia el 24 de febrero de 1935, en la recepción pública de Doña Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros*, Madrid: Espasa Calpe, 1935.
- Crónicas de los reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores de España, LXVI, Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 1919.
- DAVIES, MARTIN L., *Why History Dominates Contemporary Society?*, New York: Routledge, 2006.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, MERCEDES, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922.
- , *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid: Talleres Voluntad, 1928.
- , *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid: n.p., 1928.
- , *María de Molina*, Madrid: Espasa Calpe, 1936.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana. La creación del discurso político: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ DE ARTEAGA, MARISA Y AITOR BOLAÑOS DE MIGUEL, “Teoría y práctica en la historiografía moderna”, *Revista de libros*, 2008, 136,15-16.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, CÉSAR, *Fernando IV de Castilla (1295-1312). La guerra civil y el predominio de la nobleza*, Vitoria: Colegio Universitario de Álava, 1976.
- GREEN, D.H., *Women Readers of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos: Junta de Castilla y León, 1997.
- JENKINS, KEITH, *Refiguring History. New Thoughts on an Old Discipline*, London / New York: Routledge, 2003.
- , *¿Por qué la Historia? Ética y Posmodernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LAYNESMITH, J. L., *The Last Medieval Queens. English Queenship 1445-1503*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MUNSLOW, ALUN, “Where does history come from?”, *History Today*, 52-3, 2002, 18-20.

- PASTOR, REYNA, “Mujeres y la guerra feudal: reinas, señoras y villanas. (León, Galicia, Castilla, (siglos XII y XIII)”, *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la contemporánea*, ed. de Mary Nash y Susanna Talavera, Barcelona: Icaria, 2003, 52-72.
- SOBEJANO, GONZALO, “Juan José Millás: Fabulador de la extrañeza”, *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, ed. de Ricardo Landeira y Luis T. González del Valle, Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987, 195-215.
- VALLE CURIESES, RAFAEL, *María de Molina: el soberano ejercicio de la concordia, 1260-1321*, Madrid: Aldebarán, 2000.
- WHITE, HAYDEN, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore / London: The John Hopkins University Press, 1973.



“¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!”:  
Alfonso VI en el siglo xvi

Anthony J. Cárdenas-Rotunno  
*University of New Mexico*

*Para amigo y colega, Bernard F. Reilly*

En el año 2005 se celebró el cuarto centenario de la primera parte del *magnum opus* cervantino.<sup>1</sup> Tres años más tarde se celebró el octavo centenario de otra obra tan primordial como canónica de la literatura española, el *Poema de mio Cid*, a pesar de la discutible fecha de composición<sup>2</sup> y su casi segura falta de difusión, lo cual iría en contra del alto lugar que ocupa en las letras españolas. El mismo *Quijote* ofrece sobre el Cid, en el capítulo 49 de la primera parte, el siguiente dictamen del canónigo que acompaña al enjaulado caballero andante a su hogar: “En lo de que hubo Cid, no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande” (400).

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer aquí a los organizadores del *Congreso Internacional XII Jornadas Medievales* que se celebró del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2008, en especial a Lillian von der Walde Moheno por todo su empeño y gentileza. Igualmente al Research Allocations Committee de la Universidad de Nuevo México le agradezco el apoyo financiero que ha hecho posible profundizar en lo que se refiere a la obra de Diego de Valera, ya que la *Crónica popular del Cid* se extrae palabra por palabra de ella. A Catalina Pérez Abreu, amiga y colega, por mejorar el estilo, le ofrezco mi más profundo agradecimiento. Hago patente que las faltas restantes son más exclusivamente.

<sup>2</sup> Para una esmerada exposición del asunto véase Lillian von der Walde Moheno, “Posiciones críticas en relación con la fecha de composición del *Poema de mio Cid* (Parte I)”.

Con esta opinión de los inicios del siglo xvii quisiera entablar la discusión de la leyenda del Cid, principalmente tal como ocurre en el *Poema* y en la *Crónica popular del Cid* en la impresión de 1525, en Sevilla, por Jacobo y Juan Cromberger con el título *Crónica del muy esforçado cavallero el Cid Ruy Díaz Campeador* (*Crónica* de aquí en adelante).<sup>3</sup> El enfoque de esta discusión se posa sobre el personaje de Alfonso VI, rey que, tanto en el *Poema* como en la *Crónica*, destierra al Cid, una vez en el *Poema* y dos en la *Crónica*. Hay que aclarar que el enfoque no es histórico sino literario, pero dado que se trata literalmente de acontecimientos y personajes históricos no parece posible desmentir este aspecto de la leyenda y se aludirá, aunque indirectamente, a su historicismo de acuerdo con las necesidades del estudio. No se trata de un historicismo moderno sino del tipo medieval que estaba más abierto a considerar como veraz y digno de inclusión todo lo que se sabía de un asunto, aunque no necesariamente sin cierto criterio crítico, así ejemplificado en el caso de la *Estoria de España*, en que se discuten los detalles del traslado de los cuerpos de Santa Justa y Santa Rufina durante el reinado de Fernando I, primer mentor del Campeador:

Algunos dizen que el cuerpo de Santa Yusta fue llevado estonces con el de San Isidro. Mas por que dize el Arçobispo don Rodrigo que en los nuestros tiempos llevó Pero Fernández el Castellano el cuerpo de Santa Yusta & el de Santa Rufina para Burgos al monasterio del Rey de Santa María la Real no lo quiero yo firmar dize la *Estoria*. Mas firmelo quien lo sabe por cierto. (fol. 137v)<sup>4</sup>

Bien, el Alfonso que aquí se considera es el Alfonso de leyenda, de la lectura, tanto en el *Poema* como en la *Crónica*, las dos obras con sus momentos

---

<sup>3</sup> La primera impresión de esta obra se efectuó en mayo de 1498 por Tres Compañeros Alemanes (Johann Pegnitzer, Magnus Herbst y Thomas Glockner) bajo el título sencillo de *Crónica del Cid Ruy Díaz* (Österreichische Nationalbibliothek y Alvar y Lucía Megías, 287). Una comparación textual de las dos versiones, la de Nieves Baranda y la de 1525, muestra que, en cuanto al contenido, son prácticamente idénticas aunque la misma comparación insinúa dos ramas distintas dadas las diferencias textuales entre las dos.

<sup>4</sup> *Estoria de España I* en *The Electronic Texts* de Kasten, Nitti y Jonxis-Henkemans modernizado ligeramente por mayúsculas, puntuación, etc. según normas actuales.

históricos y ficticios sin preocuparse de la distinción; en fin, el Alfonso textual de estos dos textos.<sup>5</sup>

Como producto de la imprenta del siglo XVI, que buscaba imprimir temas complacientes para un público lector, la *Crónica* proveía un matiz caballeresco que requería una mayor amplitud de detalles explicatorios. Por tanto, algunos detalles importantes, que anteceden al destierro del Cid y otros que ocurren después de su muerte, y que aunque no se desarrollan en el *Poema*, deben considerarse, ya que presentan a un rey Alfonso asaz, distinto al rey Alfonso ilustrado en el *Poema*. Sin desestimar al personaje del Cid, el que la *Crónica* haga tanto hincapié en el personaje del rey como en el de su vasallo corrobora que se basa en la *Crónica abreviada* de Mosén Diego de Valera, también conocida como la *Valeriana*, obra cuya “composición y difusión se enmarca dentro de la política de propaganda llevada a cabo por los Reyes Católicos” (Moya García 24).

Geoffrey West observa que mientras que su padre Fernando I y Alfonso VII, su nieto, han tenido sus clarines, sus alférez históricos, Alfonso VI no ha tenido quien lo defienda, lo cual explica la mala prensa que lo define, (West, “Mediaeval Historiography”, 286) ya que, de acuerdo con Colin Smith, “Alfonso VI no despertó el interés de los autores o creadores de leyendas, salvo por los elementos románticos de la historia de su concubina mora, Zaida...” (*La creación*, 75). Sin embargo, no ha escapado al mote de injusto por el *Carmen Campidoctoris* (West, “Mediaeval Historiography”, 287), mientras que la *Historia Silense* manifiesta que entre los moros tuvo harto buena fama (M. J. Trow, *El Cid*, 69). Ahora bien, recientemente, el premiado historiador Bernard F. Reilly ha escudriñado los escasos documentos que sobreviven del reinado de Alfonso y ha recuperado una visión del Alfonso VI histórico desde una halagadora perspectiva política en su libro *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*. En este estudio, Alfonso “was the greatest

---

<sup>5</sup> Colin Smith, al tratar “la historia del Cid a través del tiempo” aclara que “Es, además, imposible establecer la diferencia entre ficción literaria, por una parte, y el presunto documento histórico, por otra, ya que, con frecuencia, las obras que se anuncian como historia adoptaron una gran parte de su material de fuentes literarias y, a su vez, fueron usadas como cantera de la que se extrajeron nuevos bloques de material poético y dramático” (*Poema*, “Introducción”, 88-89).

estate manager of the realm” (269); “his management of dynastic matters was judicious to the point of brilliance” (370). Recapitula con la siguiente conclusión:

In any event what matters most is the public record. By any measure of it Alfonso VI of León-Castilla was a great king. If, like ourselves, he was able only imperfectly to master the living forces of his times or to foresee fully even the effects of his own actions, that is the human condition after all. If, like ourselves, he found himself old finally, afflicted by the premature death of his only son, unsure of the future of the work to which he had devoted all of the years of his mature life, that too is the human condition. Like ourselves he worked in the hope but never the certainty that what he effected would endure. In the last analysis, then, the ultimate measure of the man is that he died at the age of seventy-two, in the city he had reconquered, still pursuing his dream. (370)<sup>6</sup>

De ninguna manera hay que descartar este aspecto histórico del rey tal como lo ha expuesto el acertado Reilly, pero lo que interesa para los propósitos de este estudio es la manera en que el rey, Alfonso VI, es presentado en el *Poema* del siglo XIII, tal como sobrevive en la copia única del siglo XIV, comparada con la manera en que aparece dos siglos después en la versión que constituye el grupo de impresiones de la misma obra conocido como *Crónica popular del Cid*. En contraste con el único ejemplar del *Poema*, la versión cronística que comparamos consta de catorce impresiones en total, trece de ellas del siglo dieciséis.<sup>7</sup> Con base únicamente en cifras, no es descabellado

<sup>6</sup> Para una representación menos favorable véase, por ejemplo, lo que dice M. J. Trow en cuanto a la “essential pettiness and touchiness of Alfonso VI” (137). Además se encuentra la actitud desfavorable de Ramón Menéndez Pidal hacia Alfonso VI, que refuta en detalle María Eugenia Lacarra en los trabajos discutidos a continuación.

<sup>7</sup> De acuerdo con Alvar y Lucía Megías son: “[1] Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498 (mayo); [2] Sevilla, [s.i.], 1509 (8 de enero); [3] Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1515 (22 de noviembre); [4] Toledo, Miguel de Eguía, 1526; [5] Sevilla, Jacome Cromberger, 1541 (noviembre); [6] Salamanca, Juan de Junta, 1546; [7] Sevilla, Alonso de la Barrera, 1546; [8] Sevilla, Dominico de Robertis, 1548 (25 de octubre) [9] Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1562; [10] Burgos, Felipe de Junta, 1562; [11] Burgos, Felipe de Junta, 1568; [12] Sevilla,

decir que es posible y quizá probable que la versión cronística cidiana era la que mayor impacto tuvo en la promoción de la leyenda por escrito, al menos a partir del siglo xvi.<sup>8</sup>

El contenido del *Poema* coincide en parte con varias obras cristianas contemporáneas que proveen la leyenda del Cid también, entre ellas el *Carmen Campidoctoris* (c. 1093), la *Historia Roderici* y la *Crónica Najarense* (ambas del siglo xii), y otras obras listadas por Brian Powell (*Epic and Chronicle* 8-24).

---

viuda de Sebastián Trujillo, 1571 (fin de octubre); [13] Sevilla, Alonso de la Barrera, 1587; [14] Bruselas, Juan Momaerte, 1589” (287n1). Esta crónica remonta a la obra de Diego de Valera que se conoce como la *Crónica valeriana* o la *Crónica abreviada* que no debe confundirse con la obra de don Juan Manuel del mismo título y que a su vez es un compendio cuyas fuentes principales incluyen “la *Estoria del fecho de los godos*, la *Crónica de 1344*, el *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus y el *De naturis rerum* de Tomás de Cantimpré” (Moya García 17n1). De 185 folios de la *Valeriana* 45, o un cuarto del total, pertenecen a la leyenda del Cid. Mi estudio personal tanto como la evaluación de Cristina Moya García en su edición de la *Valeriana* revela que la *Crónica popular del Cid* se sacó casi palabra por palabra de la *Valeriana* con algunas excepciones –omisión de seis capítulos donde no aparece el Cid– anotadas por García Moya (lxxvii-lxxviii). También en su excelente edición, Moya García hace patente que hubo veinte ediciones de la *Valeriana* entre 1482 y 1567 (cx-cxi). En la misma obra, añade a las 14 impresiones de la *Crónica popular del Cid*, otras 7 entre 1604 y 1627 (lxxvii). En total, desde 1482 hasta 1627, hubo 41 ediciones del mismo texto de la *Crónica*. El número de ejemplares disponibles para el público es impresionante, en especial si se toma en cuenta lo que dice Keith Whinnom: por lo general, en las tiradas de libros impresos de ese entonces se producían 200 a 250 ejemplares a la vez. Así que pudo haber más de diez mil copias de esta versión de la leyenda cidiana disponibles entre 1498 y 1627. La parte del Cid en la *Valeriana* se basa en la *Crónica de 1344*, a veces llamada la *Tercera crónica general* que remonta a la *Crónica de Castilla* (c. 1300) en su turno de la versión de Sancho IV (c. 1289), y esta versión de la alfonsina de 1271, con otros textos intermediarios según la presenta Alberto Montaner Frutos en su *stemma*, en la introducción a su edición del *Cantar de mio Cid*, en Gutenberg (cccxxvii).

<sup>8</sup> Otis Green recoge la observación de Juan de Mena, muerto en 1456, un poco antes de la difusión cronística mencionada en la nota anterior, en que lamentaba el insigne poeta no que las hazañas del Cid fueran inferiores a las de los héroes de la antigüedad, sino que no tuvieran un Homero que las cantara (Green, *Spain*, III, 259). Añade Richard Fletcher que el manuscrito único del *Poema* se descubrió en 1596 en Vivar y claro que no se imprimió hasta 1779 (Fletcher, *The Quest*, 200). Colin Smith añade que “el poema... no hay mención a él en el Medioevo (*La creación*, 17); Keith Whinnom incluye el *Poema* como ejemplo por antonomasia de una obra fracasada en su tiempo pero hoy llamativa a gustos contemporáneas (Whinnom, *Spanish Literary Historiography*, 102).

La leyenda también fue transmitida en versiones de origen árabe, entre ellas *al-Dhakairah de Ibn Bassam* y las memorias de cAbd All-h, rey de Granada (West, “Mediaeval Historiography”, 287). Observa Smith que por haber sido mencionado en el *Poema*, el monasterio de San Pedro de Cardeña “convirtió al Cid en industria, parte de una industria bastante mayor impulsada por la invención, la pseudohistoria, y la historización retrospectiva” (*La creación*, 72). La leyenda estaba en el aire.

Sin embargo, la importancia del *Poema*, señalada por Colin Smith, reside no en su historicidad sino en el hecho de que representa el momento en que el Cid histórico, captado con más o menos fidelidad histórica por las mencionadas obras, hace su paso a una versión netamente literaria (“Personajes” y “Distinctiveness”) con un énfasis en contar un cuento épico de un héroe nacional que, por desgracia, pierde su estatus honrado y qué debe hacer para recuperarlo. El *Poema*, en las palabras de Peter N. Dunn, es en su estructura “a means of celebrating the Cid” (112), refiriéndose a una estructura en la que el poeta se desvía de la historia y se deja llevar por su creatividad (110). Por otro lado, aunque parezca simpleza decirlo, no se encuentra crítico que proponga la idea de que el *Poema* es una celebración de las hazañas de Alfonso VI. No puede sorprender, por tanto, que el rey se presente desde una perspectiva menos halagadora que la del epónimo héroe épico.

En el *Poema* no cabe duda de que el personaje más importante, el más alabado, el más exaltado es el vasallo, el Cid. A pesar de su importancia en la obra, el rey, señor del Cid, hace el papel de un “actante” definido como “Personajes o cosas que desarrollan una función en un proceso determinado” (Friedman *et al.*, *Aproximaciones*, 445), es decir, que en el *Poema*, el rey no desempeña más que el sencillo papel de rey como personaje. De acuerdo con Terence Hawkes:

actants have a kind of phonemic rather than a phonetic role: they operate on the level of function, rather than content. That is, an actant may embody itself in a particular character (termed an *acteur*) or it may reside in the function of more than one character in respect of their common role in the story’s underlying ‘oppositional’ structure. (*Structuralism and Semiotics*, 70-71)

El papel de Alfonso VI forma un tipo de eje narrativo alrededor del cual se estructura la narración. Es Alfonso quien destierra al Cid deshonrándolo públicamente y causando que la primera parte del *Poema* gire alrededor de la recuperación del honor público del Cid. Es Alfonso tanto quien lo perdona como quien casa a las hijas del Cid, lo cual resulta en la segunda pérdida del honor cidiano por el matrimonio desastroso de las hijas con los alevosos Infantes de Carrión. Finalmente, es Alfonso quien convoca cortes especiales para que el Cid pueda recuperar su honra familiar.

El poeta hace resaltar al Cid a costa de todos –otros castellanos, los leoneses, e incluso, y más importante para este estudio, a costa de su rey. Así que tenemos a un Cid, vasallo, *paterfamilias*, amigo, líder, hombre religioso casi perfecto, mientras que el pobre rey no llega al mismo nivel de perfección, como su vasallo; sin embargo, es sumamente importante en el desarrollo de la narración, ya que los defectos del actante opositor u oponente crean las posibilidades para que el protagonista cumpla un papel de héroe. Tiene que haber algo que superar.

Múltiples son los críticos que han visto el destierro del Cid por Alfonso como un acto injusto.<sup>9</sup> El mismo rey admite su error: “e faziendo yo a él mal e él a mí grand pro” (v. 1891). No será arriesgado y más bien llega a ser una perogrullada afirmar que ningún crítico ve el destierro, la ira regia, como un acto de benevolencia hacia el Cid por parte de su rey. Tampoco habrá que explicarle a nadie en nuestro mundo *post lapsum* y posmoderno el gran trecho que puede haber entre un acto legal y otro ético –incluso refiriéndose a las acciones del rey.

Don Ramón Menéndez Pidal, a quien tanto se le debe por rescatar esta obra maestra del olvido al que parecía estar destinada, es el perito cuya evaluación del *Poema* es criticada por María Eugenia Lacarra en su *tour de force* titulado *El “Poema del Mio Cid”: Realidad histórica e ideología*. Su crítica

---

<sup>9</sup> Sólo algunos entre los muchos que se podrían aducir se encuentran Smith, “Personages”, 581; West, “Mediaeval Historiography”, 287; Dunn, “Levels of Meaning”, 111; Lacarra, *Realidad histórica*, 12-13; Michael Harney, *Kinship and Polity*, 223.

mayor es el enfoque histórico del acercamiento pidalino al *Poema*, la cual convierte a Lacarra quizá en una de las mayores defensoras de Alfonso VI. Defiende a Alfonso VI contra la crítica de Menéndez Pidal, en la cual el rey, fundamentalmente leonés, es acosado por la envidia hacia el nuevo vasallo heredado de su hermano asesinado Sancho II. Casi quince años después de esta primera refutación, Lacarra sigue basándose principalmente en las *Partidas* de Alfonso X, con los detalles jurídicos que demuestran que, al menos según este código legal, se pueden justificar como neutrales las acciones de Alfonso VI, ya que caben muy bien dentro de la amplitud de comportamiento regio posible según las *Partidas*. Así, desde una perspectiva histórica-legal, el Cid no es injustamente desterrado.<sup>10</sup> Según West, se puede decir además que varios otros actos históricos de Alfonso VI hacia el Cid establecen un trato no sólo justo, sino también deferente, entre ellos el que Alfonso casara al Cid con su propia sobrina, el que Alfonso le permitiera al Cid mantener posesión de todo el terreno que en adelante conquistara en el levante, y el que, según se cree, Alfonso VI honrara los restos mortales del Cid (“Mediaeval Historiography” 288-89). Pero estos hechos históricos no entran en el *Poema* y sólo los últimos dos se cuentan en la *Crónica*.

Si Alfonso no es un rey antitético al Cid, ¿cómo interpretar el verso 20 del *Poema* incluido en el título de este estudio: “¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!”? Dicho verso ha sido objeto de mucha glosa y, como resume y observa en 1982 Francisco López Estrada en su *Panorama crítico sobre el “Poema de mio Cid”*, “[l]os críticos han realizado malabarismos con la interpretación morfosintáctica y semántica de este verso” (64). Ahora, en

---

<sup>10</sup> En su estudio de 1980, Lacarra no se limita a las *Siete partidas*, ya que considera numerosos fueros de la época. En el trabajo de 1995, sin embargo, sí se enfoca en ellas. Mientras que Joseph F. O’Callaghan agrega que los compiladores de las *Siete partidas* “drew on a vast repertory of material when they drafted this new code of law” (xxxvii). Samuel P. Scott añade que una de las fuentes principales de las *Partidas* era el *Fuero Juzgo* (Anónimo, xl) compilado originalmente en el siglo VII. Esto combinado con la consideración de que el *Poema*, posiblemente obra del siglo XIII igual que las *Partidas*, hace que las *Partidas* no sean totalmente inadecuadas para ayudar a comprender ciertos aspectos legales de la leyenda cidiana. El actual estudio cita trozos de las *Partidas* desde esta perspectiva y no como si el *Poema* estuviera basándose en ellas.

2007 Alberto Montaner Frutos reúne en sus dos ediciones del *Poema* las obras que tratan este verso, reduciendo los matices de las varias interpretaciones a dos posibilidades:

De este verso se han dado dos interpretaciones, una condicional “¡Dios, qué buen vasallo sería el Cid, si tuviese un buen señor!”, y otra optativa, “¡Dios, qué buen vasallo es el Cid! ¡Ojalá tenga un buen señor!” La primera resulta preferible, si se toma en el sentido de que el Cid, que en este momento no es vasallo de nadie, lo será muy bueno cuando encuentre a un señor al que sujetarse. De hecho, ese buen señor acabará siendo de nuevo el rey don Alfonso. (18n20)

Es la misma reducción ofrecida por Colin Smith en su propia edición del *Poema* en 1972, con la diferencia de que Montaner Frutos prefiere la comprensión optativa y así puntúa los dos hemistiquios del verso para reflejar su postura.<sup>11</sup>

Lo maravilloso del *Poema*, como obra de arte con todas las connotaciones posibles de la frase aquí examinada, es que no sólo permite, sino que también requiere todas las interpretaciones hasta ahora ofrecidas. A pesar de no querer hacer más malabarismos sobre el asunto, hacerlo parece imprescindible, ya que parece que entender la frase como condicional tiene más sentido al considerar la definición de rey tal como se nos presenta en la segunda *Partida*, Título I: “Emperadores et reyes son mas nobles personas en honra et en poder que todas las otras para mantener et guardar las tierras en justicia, asi como comenzamiento et cabeza de los otros [...]” (Alfonso X, *Siete Partidas*, 2:3). En la misma *Partida*, Título V, Ley 17 se amonesta al rey de que galardone a los malos y se le pide que conozca al hombre para que no deje de galardonar a los buenos, porque de acuerdo con el Título XXVII, Ley 2 “la justicia non es tan solamente en escarmentar los malos, mas aun en dar galardón por los bienes” (Alfonso X, *Siete Partidas*, 2:306). En esto tropieza Alfonso VI en el *Poema*: primero, no ha podido desentrañar la malicia de los enemigos del Cid, los malos mestureros que hablan en contra del Cid y causan su destierro, y luego porque no ha tenido la capacidad de penetrar la

---

<sup>11</sup> La discusión se encuentra en la nota al verso 20, 275, de su edición de Cátedra.

mezquindad de los Infantes de Carrión. También amonesta el Título V, Ley 11 de la *Partida* II, cómo el rey debe guardarse de errar por la cólera (Alfonso X, *Siete Partidas*, 2:33). Así como ha explicado Lacarra, Alfonso VI estaba en sus derechos al manifestar la ira regia contra el Cid, pero el problema reside en que al hacerlo dejó de ser justo porque en vez de galardonar a su mejor vasallo, lo castigó, y también porque en vez de proteger a las hijas del Cid de los hermanos González, los Infantes de Carrión, las casó con ellos, haciendo así el papel de padre y, como tal, no haciendo caso a los cuatro requisitos que ofrece el Título VII, Ley 12 de la misma *Partida*, para que sean felices los casamientos de las hijas, especialmente a los dos más importantes: que los novios sean de buen linaje y de buenas costumbres (Alfonso X, *Siete Partidas*, 2:54). Aunque sí de buena alcurnia, no son de buenas costumbres los Infantes. El *Fuero Juzgo* según Samuel P. Scott en su introducción a su traducción del *Forum Judicum* reza:

The coronation oath of the king was long and minute and abounded in promises to support and defend the interests of his subjects. When invested with the insignia of royalty, he was admonished “Rex ejus [e]ris si recta facis; si autem, non facis, non [e]ris”. “Thou shalt be king so long as thou dost do right; but if thou do not do right, thou shalt no longer be king”. (S. P. Scott, *Visigothic Code*, x)<sup>12</sup>

Ésta es la actitud que rige en el *Poema*. Alfonso, a pesar de ser un rey que se comporta dentro de la legalidad delineada por las *Siete partidas*, así como nos la dilucida Lacarra, no se ha portado bien, es decir, ha hecho mal como él mismo ha admitido (v. 1891) y ahora tiene que hacer bien si ha de ser rey. En consonancia con el resto del *Poema*, el rey por fin se redime a sí mismo al convocar las cortes en Toledo y establecer los parámetros dentro de los cuales

---

<sup>12</sup> La versión de Scott tiene “eris” donde el sentido demandaría “eris”. El dictamen viene de Horacio. John A. Alford en su estudio escribe: “Compare Horace, ‘Rex eris si recte facies.’ Epistles, book 1, epistle 1 (line 59)”, edited by Rushton Fairclough (London, 1936), page 254. Fairclough notes the following version by the Scholiast: ‘rex erit qui recte faciet; qui non faciet, non erit’ (391). Quiero agradecer a mi admirado colega Warren S. Smith por la pista.

el Cid puede restaurar su honor familiar y a la vez recuperar lo suyo. Pero como eje del *Poema*, todo resulta porque el Cid es buen vasallo, tan bueno que en realidad es él quien apoya, empuja y restaura el papel de Alfonso como rex *qui recta facit*.<sup>13</sup>

El Alfonso de la *Crónica*, al igual que el Cid en la misma versión, es un ente más matizado que el del *Poema*. Para empezar, el Cid a los diez años es llevado y criado por Fernando I y luego armado caballero por él, siendo primero su propio vasallo. Al dividir su reino entre los tres hijos, Sancho, Alfonso y García, protesta Sancho por la división de lo que a él le pertenecía como primogénito, Fernando I le aclara a su hijo ilegítimo, el cardenal Fernando, que Sancho ha recibido “Castilla que era lo mejor que tenía: mas que rogava a Dios que él no lo lograse ni le diesse hijo que heredasse el reyno” (6r).<sup>14</sup> Esto se debe a que Sancho anteriormente había ofendido a sus hermanos en presencia del padre. Al oír las infantas Urraca y Elvira del repartimiento y de su exclusión del mismo, llegan llorosas porque han sido desheredadas. Como solución, Fernando les pide a sus hijos que le den algo de lo que acaban de heredar a sus hermanas y sólo Alfonso les ofrece las ciudades de Zamora y Toro. Luego, la maldición sanchesca se convierte en bendición alfonsina con las siguientes palabras: “Entonces el rey [Fernando] lo tornó a bendezir & le dixo: ‘Ruego yo a Dios que assí como agora son partidos mis reynos te los dé todos: & más, que seas bendito de Dios; & yo te do mi bendición’” (6v). Con

<sup>13</sup> Véase un estudio interesante por James F. Burke y en especial su capítulo 9 “The Lion as Symbol” (114-132) de su *Structures from the Trivium in the “Cantar de mio Cid”* donde se puede intuir una equivalencia entre Alfonso VI de León y el león domado por el Cid en el incidente de la tirada 112 al principio del tercer cantar. También se debe tomar en cuenta la observación de Francisco López Estrada respecto a que cuando el poeta caracteriza al rey como “el de León” (1927, 3536, 3543, 3718) “pierde su valor como testimonio electivo”, ya que ocurre en posición de rima (*Panorama crítico*, 178-179). Incluso su empleo en una “perfecta construcción paralelística: ‘Rey es de Castilla e rey es de León’ (v. 2923)” (*loc. cit.*) es cuestión de la rima dada su posición. Sin embargo, las observaciones de Burke siguen siendo válidas y provocadoras.

<sup>14</sup> Al desarrollar mis ideas en este estudio utilicé mi propia edición, todavía sin publicar, de la versión de 1525 de esta *Crónica*. Por tanto, todas las citas vienen de ella y se indican por número de folio, cuya enumeración empieza con la portada como folio 1 recto. He podido comparar este texto con el del incunable de 1498 editado por Nieves Baranda y puedo afirmar que los dos coinciden casi exactamente y donde no, es porque no viene al caso para mi argumento.

esto Alfonso es el escogido de su padre y así el escogido de Dios, papel en la *Crónica* muy distante al que se encuentra en el *Poema*, pero uno con paralelos sobre la herencia dada a Jacob sobre el primogénito Esaú.

Aunque en la *Crónica* también aparece un Alfonso inclinado a creer a los malos mestureros, también se comporta de manera sagaz y digna de un monarca. Por ejemplo, se niega a colaborar con Sancho contra García por haber atacado a Urraca y más bien adopta una actitud de *laissez-faire* (7v). Sancho, con su obsesión de recuperar todo lo que cree suyo, luego reta a Alfonso y después de cierto toma y daca bélico, Alfonso tiene que refugiarse con el emir de Toledo, Alimaymón (10r). Lo que la *Crónica* destaca durante este período de exilio de Alfonso con Alimaymón es el gran sentido cumplidor que dirige el comportamiento de Alfonso hacia su anfitrión. Alimaymón, con Alfonso en su poder, le pide que nunca abandone sin su permiso Toledo y luego que nunca los ataque a él ni a sus hijos. Por supuesto, Alfonso así lo concede. También durante esta estancia en Toledo hay un portento en forma de un sueño de uno de los vasallos de Alimaymón que, mientras acompañan a Alimaymón y a Alfonso, se lo cuenta a un compañero de esta manera:

“Sabéis que soñava esta noche que veía entrar a este rey don Alonso por Toledo cavallero en un puerco montés muy grande y muchos puercos empós dél y hoçavan todas nuestras mezquitas.” De lo qual el otro cavallero fue mucho turbado & díxole: “Agora soy cierto que éste ha de ser señor de Toledo.” E yendo assí los reyes juntos, alçósele al rey don Alonso una vedija de cabello de la cabeça & Alimaymón le puso la mano & allanógela. E como le tiró la mano de encima, luego se le tornó a levantar. E aquellos dos cavalleros que ivan muy cerca de los reyes ovieron esto por gran cosa. (11r)

El sueño ofrece dos símbolos: el de cerdo y el de pelo. Soñar con un verraco presagiaba mala fortuna según Beryl Rowland (39), quien dice que también se asociaba con Marte, el cual, según una leyenda, se vestía de cuero de verraco (*Animals with Human Faces*, 39-40). Tampoco hay que pasar por alto dos ideas también inherentes en este pasaje: primero, la abstención porcina musulmana (Colish, *Medieval Foundations*, 129) y luego la despreciativa equiparación medieval musulmana de cristianos y cerdos (Lindsay, *Daily Life*, 119).

Por otro lado, para los merovingios el pelo “was invested with a sacral quality and believed to contain magical properties” (Coates, “Scissors or Sword”, 8) y casi todos los estudios consultados sobre símbolos indican, unánimemente, que el pelo es símbolo de la energía entre otros significados y que el pelo de la cabeza significa la energía más alta, es decir, la inteligencia (Cirlot, *Dictionary of Symbols*, 135; Tressider, *The Complete Dictionary of Symbols*, 219; Hall and Clark, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, 280; Bartlett, “Symbolic Meanings”, 43), hasta llegar a ser “the seat of the soul” (Pfluger-Schindlbeck, “On the Symbolism of Hair in Islamic Societies”, 82). James Hall y Kenneth Clark añaden que dentro de las sociedades primitivas, el pelo de un hombre significaba fuerza, como en el cuento de Sansón (*Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, 281). La vedija no aplastable significaría, por tanto, la vitalidad de Alfonso con que al fin y al cabo se apoderará de Toledo según pronostica el compañero en el cuento. Pero como señala Robert Bartlett, los símbolos, incluso el del pelo, son signos totalmente arbitrarios (“Symbolic Meanings”, 56) y “highly contextual.” El significado de un significante en un contexto puede oponerse completamente al significado del mismo significante en otro contexto. Así que en el caso de la vedija alfonsina es más bien pronóstico de lo que ocurre en el año 1085, la conquista de Toledo por Alfonso, el contexto que nos deja dar significado a estos signos, ya sea el significado previsto por el autor o no. Alimaymón es quien trata de aplastarle la vedija con la mano que, entre otros significados, significa “protection, authority, power and strength” entre los bereberes (Cirlot, 137). Por tanto, éste es el significado aquí ofrecido.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Las interpretaciones serían múltiples, entre ellas las promovidas por el hecho de que la mano también tiene “generative significance” en la perspectiva de Jung (Cirlot, *Dictionary of Symbols*, 137) y que desde “the principle of *pars pro toto*, hair stands for the whole person” (Pfluger-Schindlbeck, “On the Symbolism of Hair in Islamic Societies”, 82; véase también a Hallpike, “Social Hair”, 258-259) o aún más en que el pelo es símbolo de los genitales (véase la discusión sobre esto en E. R. Leach, “Magical Hair”), lo cual podría dar entrada a un sinfín de interpretaciones siguiendo la pauta de las teorías queer, entre otras. Pero esto se lo dejo a mis colegas más hábiles e interesados en tales pesquisas. En lo que sí se debe hacer hincapié es en el hecho de que mi tratamiento sobre el simbolismo inherente al sueño, no es exhaustivo sino que enfatiza esos elementos que para el tema aquí expuesto vienen al caso.

De todos modos, al morir Sancho a manos del traidor Vellido Dolfos, Alfonso llega a ser rey de todo el territorio de su padre y se lleva a cabo la bendición paterna. Ahora bien, aunque Alfonso pudiera escaparse para ir a recuperar el trono, va a Alimaymón y le pide permiso para salir, lo que le agradece Alimaymón diciéndole que si hubiera sido de otra manera no habría escapado Alfonso con su vida. Alimaymón le pide de nuevo que jure siempre ayudarlo contra sus enemigos y no atacarlo a él ni a su hijo mayor (14v). Alfonso lo hace aunque se percata a la vez de que Alimaymón no querrá soltarlo. Así que, clandestinamente, regresa a Castilla, justo a tiempo, ya que la *Crónica* registra el cambio de parecer que ha tenido Alimaymón.

La *Crónica* también recoge la leyenda de la jura de Santa Gadea, a la cual dedica dos capítulos y termina con los siguientes parlamentos entre el Cid, Alfonso y sus vasallos, empezando con el Cid:

“Vos venís aquí a jurar por la muerte del rey don Sancho mi señor que no fuestes en ella consejeros”. Respondieron que no. E Ruy Díaz dixo: “Si vos ay supistes parte o mandado, tal muerte muráis como el murió”. El rey fue sañudo contra el Cid y dixo: “Ruy Díaz, ¿por qué ahincáis tanto este juramento? Y mañana me besaréis la mano”. Y el Cid dixo: “Señor, esto será cómo vos me hizierdes merced ca en otras tierras soldadas dan a los fijosdalgo. E assí fará a mí quien me quisiere por vassallo”. E al rey pesó mucho de lo que el Cid dezía & dende adelante siempre lo desamó. (17v)

Se cita el pasaje en detalle por dos razones: la primera es por lo que se registra en el último verbo de la cita: Alfonso le guardará un duradero rencor que por fin se manifestará en los varios destierros que sufre el Cid y en la facilidad con que Alfonso se deja influir por la enemistad hacia el Cid de sus vasallos. Y la segunda, es por algo que sería incapaz de aparecer en el *Poema*: la respuesta de que el Cid necesita un mecenas y de que, si no es Alfonso, será otro de “otras tierras” quien se servirá de él como “vasallo”. Más adelante, se verá cómo la relación del Cid con el rey en la *Crónica* es mucho más complicada que la de los dos en el *Poema*. Sin embargo, puesto que la *Crónica* es la del Cid, no es anticidiana sino que entreteje a los dos personajes principales, al Cid y a su rey, desde una perspectiva más equitativa, es decir, con

cualidades humanas admirables y con cualidades humanas menos atractivas, en una fábrica narrativa más compleja, por ejemplo, que la que se ve en el *Poema*, más allá de los matices extraídos por Lacarra (“La representación del rey Alfonso”, 183 y ss.).

La *Crónica* aclara también que, “entonces todos los portugueses y gallegos & vassallos del rey don García como lo desamavan mucho por sus malas obras besaron las manos al rey don Alonso por señor. E así el rey don Alonso ovo los reynos de sus hermanos sin alguna contienda” (18r), es decir, respetando la decisión de su padre de dividir sus reinos, llega a ser recipiente de la última oración de Fernando cuando reza éste: “Señor, tuyo es este reyno. Dalo a quien te sirva con él” (6r). De nuevo, en contraste con su papel reducido en el *Poema*, el Alfonso de la *Crónica* es el hijo bendecido que ahora desama al Cid. Ésta es la primera razón por la cual resulta el primer destierro según el cronista.<sup>16</sup>

Pero, como si esto no bastara, la *Crónica* comenta cómo en su segundo año Alfonso defiende a Alimaymón en Toledo contra el emir de Córdoba, advirtiéndoles a los suyos que no hagan ningún daño al reino de Alimaymón. El emir, al superar el susto recibido por la llegada de tan gran ejército cristiano, recibe a Alfonso con los brazos abiertos. Alfonso lo invita a su tienda a comer. Manda a quinientos caballeros que circunden la tienda, lo cual, naturalmente, atemoriza a Alimaymón a quien le pide Alfonso que le levante el juramento de nunca atacarlo. Por supuesto, lo hace. Luego Alfonso, libre y quitto, pide que le traigan una biblia sobre la cual renueva sus votos: “Agora juro por Dios & por estos Sanctos Evangelios de nunca ir contra vos ni contra vuestro hijo mayor & de vos ayudar contra todos los hombres del mundo [...]” (19v). No cabe ninguna duda de que su lealtad a su benefactor la guarda porque quiere y no porque se siente bajo obligación alguna. Tampoco cabe la menor duda de su magnanimidad. En el entretanto no se dice nada del Cid. Pero he aquí la segunda razón del primer destierro. Alfonso le ha prometido a Alimaymón ser su protector.

---

<sup>16</sup> Utilizo “cronista” para designar la voz del narrador y no a un individuo como autor de la *Crónica*, ya que no sólo es resultado de un largo proceso de refundición, sino más bien una señal de tal proceso.

En el cuarto año del reinado de Alfonso, sin embargo, el rey manda al Cid a recoger parias del emir de Sevilla, lo cual hace pero no sin enfrentarse con los castellanos, entre ellos Garci Ordóñez, quienes atacan al rey de Sevilla luego de aliarse con el rey de Granada. El Cid se enriquece de los enemigos derrotados y le lleva las parias a Alfonso, el cual queda satisfecho con el Cid. Poco después, cuando el rey va a reprimir un alboroto andaluz, el Cid no lo acompaña porque “adolesció” (20r). Mientras Alfonso logra grandes éxitos contra los moros, entra otra hueste musulmana que cerca San Esteban de Gormaz. El Cid tiene que enfrentarla y al hacerlo corre las tierras hasta Guadalajara que pertenecen a Alimaymón, quien se queja a Alfonso proveyendo la segunda razón del destierro. Esto, unido a las mentiras ahincadas de los enemigos del Cid, resulta en el destierro con sólo nueve días de plazo. Ahora, donde el *Poema* ofrece el discutido verso 20, la *Crónica* ofrece, refiriéndose a los de Burgos: “E todos respondieron que se maravillavan mucho del desagradecimiento del rey” (20v). Los burgaleses pueden maravillarse pero no el cronista, ya que ha dado sus tres razones explicativas del destierro, razones que mitigan la actuación de Alfonso en el destierro, en especial si recordamos que desde la jura de Santa Gadea aclaró el cronista, como se ha visto, que Alfonso “dende adelante siempre lo desamó” (17v).

Tanto en el *Poema* como en la *Crónica*, después del primer regalo del Cid al rey, treinta caballos ensillados más espadas en el *Poema*, aumentado por veinte en la *Crónica*, vemos que el rey no perdona al Cid, aunque sí se menciona esta idea. En el *Poema*, el rey rehúsa sencillamente, de acuerdo con el poeta, porque “Mucho es mañana / omne airado, que de señor non ha gracia, / por acogello a cabo de tres semanas” (vv. 881-883), aunque sí añade que se complace con el regalo del Cid. Lacarra lo describe así: “Alfonso, como es natural considera inapropiado perdonar a Rodrigo tras la primera petición, [...]” (“La representación del rey Alfonso”, 188). Lo que el *Poema* deja sin elaborar, y lo que para Lacarra es “natural”, para el cronista tiene un motivo que se expone en la siguiente oración de Alfonso dirigida a Álvar Fáñez:

Mucho agradezco al Cid este presente que me embió & a vós porque acá lo truxistes. E yo entiendo de le fazer muchos bienes y mercedes que tal es el

Cid que lo merece. *E si no fuesse por el amor & postura que entre mí & el rey de Toledo está, luego lo perdonaría.* E por esto yo no lo puedo tan presto & tan aína hazer. Mas tengo por bien de perdonar a vós & torno vos la tierra que de mí teniades [...] (22v; énfasis añadido).

Esto tiene consonancia con lo que hemos visto de la relación de Alfonso con el emir Alimaymón de Toledo, a quien había jurado de manera asaz dramática y reveladora que el “amor y postura” se hacía por la propia voluntad del rey sobre una Biblia cristiana. Alfonso tiene las manos atadas, pero al menos en la *Crónica* se elucida el porqué no puede perdonarlo más allá de su inherente naturalidad.

El *Poema* narra el único destierro del Cid con la recuperación de su honra en el encuentro con su rey con mucha pompa y ceremonia, en la cual la honra del Cid se restaura y los matrimonios entre los Infantes de Carrión con sus hijas concordados oficialmente. En la *Crónica*, por otro lado, el resentimiento del rey hacia el Cid es más complicado. Además, este destierro termina cuando el rey llama al Cid en un momento de necesidad. Los moros toman el castillo de Roda y se sublevan contra Alfonso y luego lo traicionan al matar a los cristianos, al Infante don Ramón y al conde García de Cabra (24r). El rey llama al Cid, lo perdona y lo invita a regresar con él a Castilla. El Cid se niega hasta vengar “la traición que aquel moro le avía hecho” (24v). Rey y vasallo se llevan bien después de esto hasta que los moros asedian el castillo de Aledo (26r). El rey llama al Cid que está en Valencia para que lo acompañe contra los asediadores. El Cid se equivoca por dos razones, lo cual impide que brinde el apoyo pedido por su rey: primero, cree que el rey pasará por Requena donde lo espera para reunirse con él, y segundo, tampoco se percata de la urgencia que tiene Alfonso en batallar contra los moros. Las fuerzas de Alfonso no pasan por Requena y dada la urgencia regia concluyen exitosamente la empresa sin el apoyo del Cid. Entran los malos mestureros que con el desamor que guardaba el rey desde la capilla de Santa Gadea, hacen que Alfonso mande “tomar todo quanto tenía en Castilla. *E mandó prender a su muger & fijas*” (26r) al Cid. Al darse cuenta de ello, el Cid “vínose para Valencia. E el rey tornó para Toledo” (26v). El Cid “embrió luego al rey un cavallero a se salvar

diziendo que, si conde o rico hombre o cavallero oviesse que dixesse que avía más verdadera voluntad de servir al rey que él, que de su persona a la suya ge lo combatiría” (26r). Durante esta pequeña discordia entre rey y vasallo, los moros conquistan no sólo el castillo de Aledo sino Murcia también. Ahora la reina más “algunos cavalleros amigos del Cid escrivieron que viniessse a servir al rey en aquel tiempo que ge lo agradecería mucho y qu’el rey le perdonaría” (26r). El Cid accede y el rey lo recibe honradamente (26v) sin perdonarlo explícitamente. Así pues, la conformidad dura poco y con el ímpetu de los maliciosos, se enfada el rey con el Cid una vez más. Comenta M. J. Trow sobre incidentes como éste, en que el rey se fastidia fácilmente con el Cid, que “[i]f some historians have doubted all this, they have failed to grasp the essential pettiness and touchiness of Alfonso VI” (137). Trow destaca una característica alfonsina que parece ser históricamente veraz pero que también se capta en la literatura en la que tiene un papel. Más que quisquillosidad, de la cual no ofrece ningún documento y, puesto que es una interpretación de la recordación de los hechos, parece ser que Alfonso guardaba una gran aversión hacia el Cid que lo inclinaba a creer a sus enemigos. De todos modos, cuando el Cid se da cuenta de la nueva cizaña regresa a Valencia y Alfonso se aleja a Toledo (26v). Poco después, el Cid se ubica en Zaragoza y Alfonso ataca Valencia demandándoles a los colindantes pueblos los tributos que pagaban al Cid, quien como por represalia conquista Logroño y Alfaro. Después de siete días, ya que ninguno de la banda de Alfonso VI, ni ningún richombre castellano, en especial Garci Ordóñez, acepta el reto, el Cid vuelve a Zaragoza. El rey se da cuenta del error de haber creído a los enemigos del Cid, y así, “embió le sus cartas perdonándole todo lo que avía fecho, que bien conocía ser a cargo suyo, y que le rogava que se viniessse para Castilla que todo lo suyo fallaría desembargado” (26v-27r).

Regresa el Cid a Valencia, que tiene que sacar de manos de moros. Al cumplir esto, se reúne con Jimena y derrota a Miramolín de Marruecos. Con las ganancias de su victoria le manda “trezientos cavallos, los más hermosos que pudieron hallar entre todos los que ganó, & mandolos ensillar de las más ricas sillas. *E* al arzón de cada uno mandó poner una rica espada. *E* mandó que tomasen la tienda que avía ganado del rey Úñez que era la más rica que

fasta entonces fue vista en España” (28v). El equivalente de este episodio en el *Poema* ocurre entre los versos 1568 y 1830, en los que el Cid le manda el tercer y más grande regalo a Alfonso, en cantidad de doscientos caballos y sin mención de la tienda.

Entran los hermanos González, Diego y Fernando, los Infantes de Carrión. Viendo el aumento de hacienda del Cid tanto en el *Poema* como en la *Crónica*, van al rey para que interceda y arregle el matrimonio entre ellos y las hijas del Cid. En el *Poema*, el rey expresa su duda en cuanto a la disposición favorable del Cid por haberlo desterrado por él mismo, pero luego consiente diciendo “mas pues bos lo queredes entremos en la razón” (v. 1893), acesión que mostraría bastante debilidad por parte del rey si no fuera por lo que añade después, como ha notado Lacarra, cuando le habla a Alvar Fáñez y a Pero Bermúdez al mandarles “Sed buenos mensageros e ruégovoslo yo / que ge lo digades al buen Campeador” (vv. 1903-1904). La *Crónica* matiza el asunto un poco más en las palabras del rey: “Infantes, esto será en la voluntad del Cid si le plazera. Mas por vos fazer bien y merced, embiar-gelo-hé a rogar” (29v). Luego añade el cronista: “Y el rey embió por los mensajeros del Cid & díxoles que agradecería mucho al Cid que viniesse a Requena para se ver con él porque le avía de hablar algunas cosas de su provecho & honrra, & de casamiento para sus hijas con los infantes de Carrión los quales le avían suplicado que las demandasse para ellos” (29v). En el *Poema*, el rey nunca deja la decisión del casamiento en manos del Cid como lo hace en la *Crónica*. Tampoco aclara el *Poema*, como sí lo hace patente la *Crónica*, que quiere entrevistarse personalmente con el Cid para tratar de dos asuntos: “cosas de su provecho & honrra” y luego “casamiento para sus hijas con los infantes de Carrión”. Estos asuntos forman casos muy distintos: el primero, sin especificarse para el “provecho & honrra” del Cid; el segundo para provecho de los Infantes, ya que es por hacerles “bien y merced”. Michael Harney tiene toda la razón cuando observa que el error de Alfonso en el *Poema* reside en ligar el perdón del Cid con el casamiento de sus hijas (*Kinship and Polity*, 137). El rey llama a Minaya y a Pero Bermúdez y les manda así: “— ¡Oídme, Minaya, e vós, Per Vermúdez! / Sírvem ‘mio el Campeador, / él lo merece e de mí abrá perdón; / viniésem’ a vistas, si oviesse dent sabor. / Otros mandados ha en esta mi cort: / Diego e Fernando,

los infantes de Carrión, / sabor han de casar con sus fijas amas a dos” (vv. 1897-1902).<sup>17</sup> Esto no ocurre en la *Crónica* porque hemos visto que no se trata de perdón, ya que lo había perdonado; en la *Crónica* tampoco se lo pide a través de emisarios sino que por medio de ellos les dice a Minaya y a Pero Bermúdez que quiere entrevistarse con el Cid, explicándoles que se trata de dos asuntos ya mencionados, siendo uno el casamiento de las hijas con los Infantes de Carrión y el otro, sino expresarse explícitamente todavía, se revelará cuando se reúnan. Por tanto, vale la pena notar las palabras de Alfonso VI:

Cid, yo vos embié a rogar que viniéssedes a Requena por dos cosas: la primera por vos ver y rogar que me perdonássedes de las cosas que por mal consejo contra vos fize, que por cierto vos me avéis lealmente servido. *E* yo vos soy en cargo para vos fazer muchas mercedes; la segunda por vos fablar de un casamiento con vuestras fijas con los infantes de Carrión. (30r)

Aquí se patentiza que el primer asunto no era ni más ni menos que pedirle perdón al Cid, algo que nunca ocurre dentro del *Poema*, que en este mismo momento dice: “Aquí vos perdono e dóvos mi amor” (v. 2034); no es hasta el día siguiente que propone el matrimonio entre las hijas y los Infantes (v. 2072 ss). En la *Crónica*, el rey le ofrece al Cid “treientos marcos de plata para ayuda a las casar” (30r), pero no es la única manera ni la única vez que el rey demuestra un estado de deferencia con su vasallo. Después del primer destierro, al perdonar al Cid, éste le besa las manos:

y le suplicó que le fiziesse esta merced que, quando algún hijodalgo oviesse de echar de sus reinos, que oviesse término de .xxx. días para que pudiesse salir como antes era término de .ix., y que nunca procediesse contra ningún fijodalgo ni ciudadano sin primero lo mandar oír con derecho, ni quebrantasse los privilegios y fueros que sus ciudades y villas tenían, ni fuesse contra

---

<sup>17</sup> El verso 1899 de acuerdo con la nota de Montaner quiere decir “‘Que me venga a vistas si ello le agrada’, ‘si tiene ganas de obtener el perdón’” (*Poema de mio Cid*, 119). Si quiere ser perdonado tiene que entrevistarse con el rey, que al mismo tiempo, le propondrá el asunto del matrimonio.

sus buenas costumbres ni echasse en sus reinos pechos sin razón o sin gran necesidad, y que si los echasse, que la tierra se pudiesse alçar contra él hasta que lo emendasse. *E* el rey ge lo otorgó todo & le rogó que se viniessen con él a Castilla. (23r-24v)

Después del incidente en que el rey ataca Valencia y el Cid Logroño y Alfaro, se cuenta la conclusión de hostilidades en la que el rey le perdona al Cid esta incursión puesto que “era a cargo suyo”, y el Cid entonces “suplicó al rey que no creyese malos consejos que él siempre sería en su servicio” (26v). El rey del *Poema*, hemos visto, es un *actante*, o como observa Lacarra: “si el reconocimiento del error por parte del monarca es de carácter excepcional, no lo es el hecho mismo de que lo cometa, ya que los fallos de los monarcas son característicos de la épica medieval, y con frecuencia son los desencadenantes de la acción y, en consecuencia, del devenir del héroe” (“La representación del rey Alfonso”, 190).

La última gran interacción entre el rey y el Cid dentro de las dos obras comparadas tiene que ver con la resolución del ultraje de Corpes. En el *Poema*, el rey se da cuenta de tal agravio, incluso antes del Cid, por las jactancias de los Infantes de Carrión: “Alabándos’ seían los ifantes de Carrión, / de cuer pesó esto al buen rey don Alfonso” (vv. 2824-2825).<sup>18</sup> Asimismo, el rey del *Poema* no toma ninguna acción al enterarse del ultraje, sobre lo cual opina Lacarra lo siguiente: “La abstención real de actuar en ese momento no debe ser considerada, a mi juicio, en modo alguno como favorable a los infantes. Como he indicado antes, las leyes castellanas, hasta la adopción del Derecho Romano, exigían que el juicio fuera iniciado por el querellante [...]” (*Real-*

---

<sup>18</sup> Lacarra aduce que “[e]n el poema no se dice quién ha enterado al rey de la afrenta, [...] Probablemente fueron los infantes quiénes lo hicieron al pagar al rey los doscientos marcos correspondientes a la multa por abandono de sus mujeres” (*Realidad histórica*, 125). Y, claro, no cabe duda de que al pagar los doscientos marcos sabía el rey que las hijas del Cid fueron abandonadas, pero esto no se menciona, sino hasta el verso 3231 en las cortes. La yuxtaposición de la jactancia con el pesar del rey, sin embargo, parece ofrecer causa y resultado yuxtapuestos, lo cual obviará la necesidad de recibir la devolución de los doscientos marcos para enterarse del abandono de las hijas del Cid por los Infantes de Carrión.

*dad histórica*, 125). En la *Crónica*, por otra parte, los que primero avisan al rey son los vasallos del Cid bajo el mando de Martín Páez, quienes acompañan al grupo que iba de Valencia a Carrión. Cuando los alcanzan los Infantes sin sus mujeres, Páez y los otros vasallos cidianos que lo acompañan, van en busca de ellas y al no hallarlas se dirigen al rey, “[e] contáronle todo el fecho de que el rey ovo muy gran enojo y sentimiento. E respondioles que en tan grande fecho era razón de esperar mandado del Cid que no se podría tardar. Y venido, él haría todo lo que de justicia deviesse” (35v). Pero son Álvar Fáñez y Pero Bermúdez que, al llevar otro regalo de doscientos caballos ensillados más espadas y doscientos esclavos al rey (36r) se topan con Ordoño, primo de las agraviadas hijas del Cid. Al entregar el regalo del Cid, le informan al rey del ajamiento de Elvira y Sol por Diego y Fernando. He aquí la reacción verbal del rey:

Por cierto Álvar Áñez, no vos puedo dezir cuánto me pesa d’este caso tan feo, el qual, como dezís, es más mío que del Cid. E sabida la verdad, si a tuerto fueron desonrradas, fazer-se-há en ello lo que por derecho & por mi corte se fallare. E pésa e mucho que tan grave crimen los infantes de Carrión ayan cometido. E por ende tengo por bien de los mandar emplazar que de oy en tres meses vengan ante mí. E dezid al Cid que para este tiempo venga el & traiga consigo a quantos por bien tuviere. (36r)

El rey mismo lo arregla todo sin esperar a que el querellante, el Cid, se lo pida como lo hace en el *Poema*. Aunque contradiga esto históricamente las leyes castellanas según ha mostrado Lacarra, lo que sí pone de relieve es el papel activo del rey, lo cual añade a otros los atractivos del monarca según se ven en la *Crónica*. Esta diligencia llega incluso a vestir a las hijas del Cid: “E el rey mandó les dar [...] paños de oro y de seda y de lana los más ricos que se pudieron aver para las vestir” (36r), cumpliendo así un paralelo de generosidad con las hijas del Cid con los trescientos marcos que obsequia al Cid cuando las casa.

En la corte que se convoca, cuando los enemigos del Cid proponen su alta alcurnia como razón por no merecer las hijas del Cid ser esposas de los Infantes de Carrión, son el Cid y sus vasallos quienes se oponen a tal aserción: el

Cid refuta al mismo Garci Ordóñez (vv. 3270-3290); Pero Bermúdez rechaza a Fernando González (vv. 3291- 3352); Martín Antolínez rebate a Diego González (vv. 3353-3372); y finalmente Muño Gustioz contradice a Asur González (vv. 3373-3389). En la *Crónica*, por otro lado, sólo Diego y Fernando alaban su superior ascendencia y “el rey con su enojo levantó se. Dixo a los infantes: ‘Muy bien avéis hablado. Si las hijas del Cid no eran vuestras iguales, ¿por qué me pedistes por merced que vos casasse con ellas? Bien devíades conocer el yerro que tenéis hecho en las deshonnrar y dexar como las dexastes. Y devíerades buscar otro corredor ca no era yo para traer tales donzellas’” (40v). Seguramente se siente responsable por lo ocurrido, pero también es importante resaltar la diferencia en cómo se presenta su papel dentro del *Poema* con el de la *Crónica*.

En fin, la última actuación del rey con el Cid en la *Crónica* ocurre después de la muerte de su vasallo. En pocas palabras, honra el cuerpo del Cid, a su mujer Jimena, hace las apropiadas obsequias y vuelve a Toledo.

Para resumir, se puede decir que tanto el Cid como el rey en el *Poema* son unidimensionales. El Cid es el perfecto vasallo y el rey es el monarca incompetente que requiere rehabilitación por parte de su súbdito para poner todo en orden. Aunque se pueden justificar los hechos del rey dentro del sistema legal según lo ha demostrado Lacarra, también se pueden citar las *Siete partidas* para delinear cómo fracasa el rey en el *Poema*, incluso dentro de la legalidad de la ley.

La *Crónica* presenta a un rey bendecido de su padre y por tanto de Dios que, sin cometer ninguna ruindad contra sus hermanos, reúne todo el terreno de su padre. Vemos que es un rey que, al igual que cumple con su promesa al rey de Toledo, Alimaymón, alberga un desamor que lo inclina a creer a los maldicientes enemigos del Cid. Por tanto, Alfonso VI es un rey con atractivos, así como un rey capaz de desagrado. En fin, la luz con que la *Crónica* lo ilumina es más positiva que la luz con que el *Poema* lo hace.

¿Será éste el rey que se conoció históricamente en contraste con el rey ficticio del *Poema*? Al yuxtaponer la difusión potencial y probable de la *Crónica* con la del único ejemplar manuscrito del *Poema de mio Cid*, el impacto del *Poema* tendría que ser minúsculo en comparación. Tanto Francisco López

Estrada (*Panorama crítico*, 262-72), como Colin Smith (*Poema de mio Cid*, 88-98) han encontrado referencias al personaje del Cid en la literatura del Medioevo y del Renacimiento que hacen patente que la leyenda del Cid se conocía bien. En su estudio, “Sobre la difusión del *Poema de mio Cid*”, sin embargo, Smith elimina cualquier esperanza de que la robustez de la leyenda se deba al *Poema*. Esto recibe apoyo de las dimensiones del códice único del *Poema de mio Cid*, a luz de la evaluación de Alberto Montaner encontrada en el prólogo de su edición publicada por Gutenberg: “éste no es un manuscrito juglaresco, como pensaba M. Pidal [1914:77-78 y 93 y 1957:376-378], sino un libro de faltriquera para lectura privada” (Montaner, *Cantar de mio Cid*, cclxxxvii). La *Crónica popular del Cid*, como se ha dicho, tuvo catorce impresiones en total. Si cada impresión produjo 200 ejemplares, pues es fácil deducir que existirían 2800 ejemplares de la versión cronística de la leyenda versus un ejemplar de la versión poética. Dado que la *Crónica popular* se encuentra también en la obra de Diego de Valera, su *Crónica abreviada* o la *Valeriana*, a esta cantidad se pueden añadir otras 27 ediciones más que aparecen entre 1498 y 1627. Así que la versión de Alfonso VI de mayor impacto en el público lector desde 1498 en adelante tendría que ser la de la *Crónica*, mientras que el ímpetu que le brinda don Ramón al *Poema* no ocurre hasta principios del siglo veinte. Y como ha apreciado Colin Smith, lo lindo del *Poema* es que indica el momento en que el Cid histórico se convierte por escrito en un Cid literario. Para los horizontes de Alfonso VI, es el momento en que un monarca complicado, como todos, se convierte en un desencadenante.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALFORD, JOHN A., “Some Unidentified Quotations in ‘Piers Plowman’”, *Modern Philology*, 72-4, 1975, 390-399.
- ALFONSO X, “Estoria de España I”, en *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X, El Sabio*, ed. de Lloyd Kasten, John Nitti y Wilhelmina Jonxis-Henkemans, Madison: HSMS, 1997. CD.

- , *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, 3 vols., cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, Madrid: Imprenta Real, 1807.
- ALVAR, CARLOS y JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (eds.), *Diccionario filológico de la literatura medieval española: Textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 2002.
- BARTLETT, ROBERT, “Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages”, *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, 4, 1994, 43-60.
- BURKE, JAMES F., *Structures from the Trivium in the Cantar de Mio Cid*, Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- Cantar de mio Cid*, ed., pról. y notas de Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona: Gutenberg, 2007.
- Cantar de mio Cid*, ed., texto y notas al cuidado de Alberto Montaner Frutos, conmemorativa del VIII centenario del manuscrito de Per Abbad (1207-2007), Barcelona: Carroggio, 2007.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., notas e índice de Tom Lathrop, Newark: European Masterpieces, 2005.
- CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, trad. de Jack Sage, pref. de Hervert Read, 2ª ed., New York: Philosophical Library, 1962.
- COATES, SIMON, “Scissors or Sword: The Symbolism of a Medieval Haircut”, *History Today*, 1999, 7-13.
- COLISH, MARCIA L., *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition, 400-1400*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- Crónica del Çid Ruy Díaz*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., ed. y pról. de Nieves Baranda, Madrid: Turner, 1995.
- Crónica del muy esforçado cauallero el Cid Ruy Díaz Campeador*, ed. de Anthony J. Cárdenas-Rotunno (sin publicar), Sevilla: Jacobo y Juan Cromberger, 1525.
- DUNN, PETER N., “Levels of Meaning in the ‘Poema de mio Cid’”, *Modern Language Notes*, 85, 1970, 109-19.
- FLETCHER, RICHARD, *The Quest for El Cid*, New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- FRIEDMAN, EDWARD H. L., TERESA VALDIVIESO y CARMELO VIRGILLO, *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*, 6ª ed., Boston: McGraw-Hill, 2008.
- GREEN, OTIS H., *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from el Cid to Calderón*, 4 vols., Madison / Milwaukee / London: The University of Wisconsin Press, 1968.
- HALL, JAMES y KENNETH CLARK, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Boulder: Westview, 2007.
- HALLPIKE, C. R., “Social Hair”, *Man*, New Series, 4-2, 1969, 256-264.

- HARNEY, MICHAEL, *Kingship and Polity in the "Poema de mio Cid"*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1993.
- HAWKES, TERENCE, *Structuralism and Semiotics*, 2ª ed., New York / London: Routledge, 2003.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA, *El "Poema de mio Cid": Realidad histórica e ideología*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- , "La representación del rey Alfonso en el 'Poema de mio Cid' desde la ira regia hasta el perdón real", en MERCEDES VAQUERO y ALAN DEYERMOND (eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison: HSMS, 1995, 183-195.
- LEACH, E.R., "Magical Hair", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 88, 1958, 147-164.
- LINDSAY, JAMES E., *Daily Life in the Medieval Islamic World*, Westport, Conn: Greenwood Press, 2005.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid: Castalia, 1982.
- MOYA GARCÍA, CRISTINA, "A propósito de la 'Crónica abreviada' de España de Mosén Diego de Valera", *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 18-1, 2007, 17-26.
- O'CALLAGHAN, JOSEPH F., "Alfonso X and the 'Partidas'". *Las Siete Partidas*, 4 vols., ed. de Robert I. Burns, trad. de S. J. Samuel Parsons Scott, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001. "The Medieval Church: The world of Clerics and Laymen". xxx-xl. Österreichische Nationalbibliothek.  
<<http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv.htm>>
- PATTISON, D. G., "¡Dios, que buen vasallo! ¡Si oviessse buen señor!": The Theme of the Loyal Vassal in the 'Poema de mio Cid'", en BRIAN POWELL y GEOFFREY WEST (eds.), *Al que en buen hora naçio": Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, Liverpool: Liverpool University Press / Modern Humanities Research Association, 1996, 107-113.
- PFLUGER-SCHINDLBECK, INGRID, "On the Symbolism of Hair in Islamic Societies: An Analysis of Approaches", *Anthropology of the Middle East* 1-2, 2006, 72-88.
- Poema de mio Cid*, ed., de Colin Smith, 5ª ed., Madrid: Cátedra, 1979.
- POWELL, BRIAN, *Epic and Chronicle: The "Poema de mio Cid" in the "Crónica de veinte reyes"*, London: The Modern Humanities Research Association, 1983.
- REILLY, BERNARD F., *The Kingdom of León-Castilla Under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ROWLAN, BERYL, *Animals with Human Faces*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1973.

- SMITH, COLIN, *La creación del “Poema de mio Cid”*, Barcelona: Crítica, 1985.
- , “On the Distinctiveness of the ‘Poema de mio Cid’”, en A. D. DEYERMOND (ed.), *“Mio Cid” Studies*, London: Tamesis, 1977, 161-194.
- , “The Personages of the ‘*Poema de Mio Cid*’ and the Date of the Poem”, *Modern Language Review*, 66, 1971, 580-598.
- , “Sobre la difusión del ‘*Poema de mio Cid*’”, en JEAN MARIE D’HEUR, NICOLETTA CHERUBINI, ALBERT MAQUET, MADELEINE TYSSENS y JACQUES JOSET (eds.), *Etudes de philologie romane et d’histoire littéraire offerts a Jules Horrent a l’occasion de son soixantieme anniversaire*, Tournai: Gedit; 1980, 417-427.
- The Visigothic Code (Forum Judicum)*, trad. y ed. de S. P. Scott, Boston: Boston Book, 1910.
- TRESIDDER, JACK, *The Complete Dictionary of Symbols*, San Francisco: Chronicle, 2005.
- TROW, M. J., *El Cid: The Making of a Legend*, Stroud: Sutton Publishing, 2007.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “Posiciones críticas en relación con la fecha de composición del *Poema de mio Cid* (Parte I)”, *Revista Destiempos*, 3-13, 2008, 1-21. <[http://www.destiempos.com/n13/walde\\_13.pdf](http://www.destiempos.com/n13/walde_13.pdf)>
- WALKER, ROGER M., “The Role of the King and the Poet’s Intentions in the ‘*Poema de mio Cid*’”, en A. D. DEYERMOND (ed.), *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, London: Tamesis, 1976, 257-266.
- WALTMAN, FRANKLIN M., *Concordance to “Poema de mio Cid”*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1972.
- WEST, GEOFFREY, “The Cid and Alfonso VI Re-visited: Characterization in the ‘*Poema de mio Cid*’”, en BRIAN POWELL y GEOFFREY WEST (eds.), *“Al que en buen hora naçio”: Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, Liverpool: Liverpool University Press and Modern Humanities Research Association, 1996, 161-169.
- , “Mediaeval Historiography Misconstrued: The Exile of the Cid, Rodrigo Díaz, and the Supposed Invidia of Alfonso VI”, *Medium Ævum*, 52-2, 1983, 286-299.
- WHINNOM, KEITH, “The Problem of the ‘Best-Seller’ in Spanish Golden-Age Literature”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57-3, 1980, 189-198.
- , “Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion”, en A. DEYERMOND, W. F. HUNTER y JOSEPH T. SNOW (eds.), *Medieval and Renaissance Spanish Literature: Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter: University of Exeter Press / *Journal of Hispanic Philology*, 1994, 96-113.



## De la historia a la literatura: Fouke Le Fitz Waryn, Eustaquio el Monje y Robin Hood

Cristina Azuela

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Me quedo en el bosque bajo la grata sombra  
Donde no existe falsedad ni leyes retorcidas,  
En el bosque de Belregard,  
donde vuela el grajo,  
Y todo el día canta el ruiseñor sin cesar ...  
[...]

Por miedo a la prisión, más de uno se volverá ladrón  
Quien nunca lo hubiera sido, será estafador  
[...]

Así que tú, que has sido acusado, ven aquí, conmigo,  
a este verde bosque de Belregard,  
donde no hay persecuciones legales,  
sino sólo animales salvajes y árboles de grata sombra,  
pues la ley común es muy temible.  
(Canción de Trailbaston, c. 1307)<sup>1</sup>

Cuando, en el año 2000, Maurice Keen se da a la tarea de reeditar y actualizar su seminal estudio sobre los bandidos “fuera de la ley” en la literatura inglesa (*The Outlaws of Medieval Legend* [publicado en 1961]), el autor reconoce que

---

<sup>1</sup> “Pur ce me tendroi antre bois sur le jolyf umbray/ Là n’y a fauceté ne nulle male lay ;/ En le bois de Belregard, où vole le jay/ E chaunte russinole touz tours santz delay. /[...] Quar pur

en un primer momento había relacionado la enorme celebridad de las baladas de Robin Hood con el descontento campesino y las revueltas de 1381 en Inglaterra –pensando también en una difusión primordialmente oral y popular–. Sin embargo, en sus más recientes investigaciones el historiador se vio obligado a admitir que dado que las baladas se difundieron sobre todo en el Norte, por regiones que no fueron tocadas por los movimientos campesinos, y dada la existencia de un importante corpus de textos literarios cultos sobre el tema de los personajes “fuera de la ley”, tal vez habría que concluir que el interés por Robin Hood y otros bandidos debería ser entendido no tanto en términos de tensión de clases, sino dentro del contexto de una época plagada por falta de “gobierno”, cuando los métodos para hacer valer las leyes y el orden aún eran rudimentarios y la justicia casi siempre era parcial, por lo que la entusiasta recepción de los relatos acerca de dichos bandidos respondería más bien a la fascinación que toda época experimenta ante bandoleros nobles, cuyas fechorías son reivindicadas por el valor y generosidad que demuestran, en un retrato idealizado y retocado ya por la literatura (Keen, *The Outlaws*, XV, XXVI y XXIX).

La producción literaria que popularizó los relatos de bandidos en Inglaterra ocupa un lugar tal, que a Maurice Keen le parece necesario añadir, a las tres “materias” narrativas medievales (la de Bretaña, la de Francia y la de Roma), tal como desde aquella época los propios autores las habían formulado, una cuarta, que él llama “materia de Greenwood” (o “del bosque”).<sup>2</sup> En efecto, el tema de los personajes “fuera de la ley”, refugiados en un bosque durante su lucha contra las iniquidades de la autoridad, permea la producción

---

doute de prisone meint laroun sera/ Ytel devendra leres que ne fus unque mès/ [...] Vos qy estes endité, je lou, venez à moy,/ Al vert bois de Belregard, là n'y a nul ploy/ Forque beste savage et jolyf umbroy;/ Car trop est douteuse la commune loy”. Todas las traducciones en este trabajo son mías, las de este poema, a partir del texto anglonormando original (proveniente de un único ms: Harley 2253, fos. II3v-II4v de la Biblioteca Británica, tal como se edita en <[www.geocities.com/longo44au/tales4.html](http://www.geocities.com/longo44au/tales4.html)> [Consulta: 16 de enero, 2009]). Difiero en varios versos con las otras traducciones al inglés. Cfr. las incluidas en esa misma dirección, así como la de Revard en la edición de Ohlgren, *Medieval Outlaws* y la de Gillian Spraggs (<http://www.outlawsandhighwaymen.com/> [Consulta: 16 enero/2009]). Con respecto a este poema, véase *infra* notas 29-32.

<sup>2</sup> Véase el primer capítulo de su obra, intitulado justamente “The matter of the Greenwood”, 1-8.

literaria inglesa oral y escrita, popular y culta, donde constantemente veremos mezclarse los datos de la historia con hechos puramente de ficción.

Para abordar el paso entre una y otra, en lo que respecta a la representación de los bandidos medievales, intentaré aquí dar cuenta, brevemente, de algunos de los rasgos literarios comunes que irán conformando los textos de dos figuras bien conocidas en su época: Fouke le Fitz Waryn y Eustaquio el Monje. Ambos personajes históricos que, al haber protestado sin éxito contra la injusticia de que fueron objeto, se convirtieron en bandidos por obra de un bando real que los despojaba de sus bienes y los condenaba al exilio. A pesar de que la relación del trayecto de cada uno, tal como se documenta en archivos diversos, parece bastante divergente, los relatos literarios que narran sus “vidas” comparten una serie de motivos que van a coincidir con los de la figura de Robin Hood, cuya identidad histórica no ha podido ser corroborada. Las biografías de los dos bandidos de la vida real (Fouke le Fitz Waryn, barón anglonormando bajo el reinado del rey Juan sin Tierra, y Eustaquio el Monje, barón del conde de Boulogne –Boloña en Francia–, ambos del siglo XIII)<sup>3</sup> serán refundidas en relatos compuestos en tiempos muy cercanos a su muerte documentada, que se presentan ya como textos literarios, cuyos temas e incluso giros de estilo coinciden, aunque no forzosamente correspondan a su existencia histórica.

Interesa pues, el hecho de que Robin Hood resulte no ser sino el representante y heredero más conspicuo de un tipo literario bastante popular, que de hecho retoma rasgos de una multiplicidad de narraciones y leyendas similares, donde los bandidos, configurados a partir de una postura de rebelión social, llegan incluso a convertirse en los defensores de los sectores más desprotegidos de su comunidad –habría que precisar que es en los relatos tardíos de Robin

---

<sup>3</sup> Aunque se desconocen las fechas de sus nacimientos, ambos personajes debieron llegar al mundo alrededor del año 1170. Eustaquio murió durante la batalla de Sandwich, en agosto del 1217, mientras que Fouke fallece en 1258, aunque obtuvo el perdón del rey Juan sin Tierra en 1203, lo que indica que, como en el caso de Eustaquio, parece que el objeto del texto conservado es ante todo narrar las peripecias del bandido, pues se consagra poco espacio del texto a sus últimos 55 años (al respecto de Eustaquio, véase *infra* nota 37). Para las fechas probables de los textos, véanse, *infra* notas 6 y 7.

Hood donde esto es muy evidente, pues, en sus primeras apariciones, y en otros bandidos, como el propio Eustaquio, a veces ni se plantea—. En todo caso, dichos personajes terminarán siendo admirados y defendidos —e incluso venerados— como héroes, pues sus transgresiones al orden establecido parecen justificadas, además de reflejar una situación de descontento, que sus victorias estarían compensando.

Si bien no ha sido posible establecer con certeza la identificación histórica de Robin Hood, existen, en cambio, estudios donde se han distinguido los motivos literarios que reaparecen en prácticamente todos los relatos de bandidos ingleses, que anteceden por lo menos en cien años, y muchas veces en más a la puesta por escrito de las primeras baladas de Robin Hood, datadas en el siglo xv (se conservan, por ejemplo, narraciones de bandidos en latín desde el siglo xi, como la del Conde Godwin y la más célebre “Gesta de Hereward”,<sup>4</sup> muy afín a los relatos de Robin Hood para la crítica). Aquí me ocuparé de dos textos en lengua vernácula, uno en anglonormando y el otro en francés continental,<sup>5</sup> que se han considerado como cercanos antecedentes del héroe de Sherwood: *el roman de Eustaquio el Monje*,<sup>6</sup> vasallo y senescal del conde de Boulogne, quien no sólo no castigó al asesino de su padre, sino que injustamente lo acusó y lo desposeyó de sus bienes, condenándolo al exilio; y el de *Fouke le Fitz Waryn*, cuyo patrimonio hereditario, en la frontera de Gales, también le fue arrebatado con el consentimiento del rey Juan sin Tierra. Se trata de textos de los siglos xiii y xiv respectivamente (aunque

---

<sup>4</sup> El texto latino conocido como *Gesta Herewardi* (de principios del siglo xii), que se supone basado en un “libro anglosajón de historias”, será citado aquí a partir de la versión al inglés moderno de Michael Swanton, *The Deeds of Hereward*, en Thomas Ohlgren (ed.), *Medieval Outlaws*, 12-60.

<sup>5</sup> Monfrin describe la lengua del texto sobre Fouke como una mezcla de formas francesas picardas y centrales, cuyo carácter del norte sobresale (véase *infra* nota 7).

<sup>6</sup> Del texto de Eustaquio, *Li Romans de Wistase le Moine* se conserva un solo manuscrito (c. 1284). Su composición se ha datado a partir de 1223, y más recientemente Burgess propone que la fecha más probable no puede ser posterior a 1235. Este último autor da cuenta minuciosa de las múltiples referencias históricas y de cronistas, que mencionan tanto a Fouke como a Eustaquio, desde las contemporáneas a ellos o muy poco posteriores, hasta las de la actualidad, incluso.

acerca de este último hay certeza de la existencia de versiones versificadas del siglo XIII que no se conservan).<sup>7</sup>

En cuanto a Robin Hood, como dije, las más antiguas baladas acerca de él que se conservan, posteriores a 1400,<sup>8</sup> fueron impresas a fines de ese siglo —y continuarían escribiéndose durante los siglos XVI y XVII, junto con obras de teatro y *Vidas de Robin Hood*—. Pero la tradición que le concierne es lo suficientemente antigua como para que su nombre se considerara más bien el de un tipo literario —e incluso jurídico, como equivalente a “fuera de la ley”— y no tanto el de un personaje histórico.

Sin detenernos a examinar los orígenes de los términos bandido o “fuera de la ley” (*outlaw*), se trata en todos los casos de la exclusión de un individuo de su comunidad, que, por orden de la autoridad que expide el bando, pierde todos sus privilegios de nacimiento, así como sus propiedades y derechos hereditarios (de los que el rey era el salvaguarda temporal).<sup>9</sup> Al dejarlo fuera de la protección de la ley, incluso se pone precio a su cabeza y se da la consigna de entregarlo vivo o muerto o mejor, de ejecutarlo. De hecho, se le declaraba civilmente muertos: *civiliter mortem* (Keen, *The outlaws*, 9), como se ve justamente en el *Roman de Eustaquio*, cuyas propiedades son quemadas por el conde de Boulogne, quien constantemente ordena —al igual que el propio rey de Francia, Felipe Augusto, posteriormente lo hará— que sea bus-

<sup>7</sup> Para el texto de *Fouke le Fitz Waryn* se sabe que existió una versión anglonormanda en verso no conservada de un *roman* del siglo XIII que usó el escriba del siglo XIV, también anglo-normando, para su versión en prosa. Ésta será la única preservada (datada entre 1325 y 1340), base tanto de la edición de Hathaway *et al.*, aquí empleada, como de la de Brandin. Pero existe evidencia de un poema en lengua inglesa, hoy perdido, que menciona un anticuario del siglo XVI, John Leland, quien además, resume la primera parte: “*an old English boke yn Ryme of the Gestes of Guarine, and his Sunnes*” (véase Burgess, *Two Medieval Outlaws*, 128-129).

<sup>8</sup> Véanse Pollard, *Imagining Robin Hood*; y Knight, *Robin Hood. A Mythical Biography*; además de la útil edición de los primeros textos sobre Robin Hood de S. Knight y Th. Ohlgren, *Robin Hood and Other Medieval Outlaws*. Todas las citas a los textos de Robin Hood provienen de esta última obra, que ofrece la versión en la lengua original.

<sup>9</sup> Véase al respecto Agamben, *Homo Sacer*, y por supuesto, el libro clásico de Hobsbawm, *Bandidos*. Agradezco al Dr. José Carlos Hesles sus atinados comentarios acerca de estos autores, así como respecto de la obra de Julio Caro Baroja, que enriquecieron la perspectiva de este trabajo.

cado y capturado. De manera similar, al proclamar el bando de proscripción de Fouke, el rey Juan sin Tierra ofrece una recompensa de mil libras de plata y todas las tierras de Fouke en Inglaterra “a quien lo entregue vivo o muerto” (Hathaway, *Fouke*, 27, líneas 32-34); y en uno de los primeros intentos por capturarlo, se organiza incluso una partida de caza literal, con cuernos y cien caballeros distribuidos “como si fueran cazadores” (“*come furent venours*”) para tratar de atrapar al fugitivo (Hathaway, *Fouke*, 28, líneas 15-30). Agamben recuerda que desde la antigüedad germánica y escandinava se equiparaba al bandido con un lobo, pues, como éste, iba en grupo por los bosques y era cazado sin piedad; de hecho se le daba estatus de “cabeza de lobo”.<sup>10</sup> No es casualidad que Fouke, en la profecía que vaticina su victoria sobre el rey, esté representado justamente por dicho animal (Hathaway, *Fouke*, 6, versos 29-36).

Es por ello que a los declarados “fuera de la ley” o banidos no les queda más remedio que la huida constante (como se ve en Eustaquio, quien, según Levy, no hace sino escapar: a pesar de que, con trampas y disfraces, implementa una serie de venganzas contra el conde, que siempre culminan con una nueva huida).<sup>11</sup> Por otro lado, aunque en todas las historias hay una constante obs-

---

<sup>10</sup> Agamben, *Homo sacer*, cap. 6 “El bando y el lobo”. Otro famoso bandido de la literatura inglesa, Gamelyn, es así declarado “*wolfesheed*”, cabeza de lobo (v. 706; y el término se vuelve a repetir unas líneas más tarde “*wolfeshede*”, v. 718. Para la versión original de este texto, véase *The tale of Gamelyn* en Knight, *Robin Hood and*, 194-226, aunque Ohlgren, *Medieval Outlaws*, ofrece la versión al inglés moderno en pp. 168-186. Acerca de este texto véase *infra* nota 24). Por otro lado, véase igualmente, en la sección donde la gesta de Hereward narra la visión de este personaje, cómo, entre los milagros que le siguen, se encuentra un extraño y enorme lobo que salva a los bandidos perdidos durante la tormentosa noche, conduciéndolos al sitio que buscaban (*The Deeds of Hereward* §28, en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 55).

<sup>11</sup> Siguiendo a este crítico en el artículo “Eustache le Moine, ou le combattant à la recherche d’un combat” donde sugiere una estructura parecida, podemos proponer incluso un esquema de amenaza-huida-disfráz-proclama de la victoria sobre el enemigo-conclusión con una nueva lamentación y nueva amenaza por parte de dicho enemigo, que caracteriza toda la serie de burlas que Eustaquio hace al conde en la sección principal del texto (desde el verso 396, cuando el conde quema sus tierras hasta el verso 1883, cuando parte hacia Inglaterra y el rey Juan lo toma a su servicio. Es curioso que todo el fragmento de su vida como bandido, concluya con la resignación y reconocimiento, por parte del conde, de su incapacidad de prenderlo: “Este

sión por vengar las injusticias sufridas, y de humillar al señor que las perpetra, también se ponen en escena los intentos de recuperar la posición social y el perdón real (tanto en Fouke como en Eustaquio).<sup>12</sup> Logro que tal vez en las baladas más antiguas de *Robin Hood* no constituya una preocupación del bandido, cuyas anécdotas más bien, se centran en las diferentes burlas y victorias sobre sus perseguidores. Y sin embargo, la *Gesta de Robin Hood*—el relato más estructurado y largo de sus aventuras—<sup>13</sup> narra, en una importante sección de la historia, el perdón del rey y la reintegración del personaje no sólo a la sociedad sino directamente bajo las órdenes reales, aunque, al final la ficción es

---

monje es muy tramposo, ha hecho demasiadas jugarretas. ¡Que se vaya al diablo!, jamás será perseguido ni atrapado”, vv. 1879-1882).

<sup>12</sup> Otros célebres bandidos como el conde Godwin, Hereward y Gamelyn también son perdonados (véase *infra* nota 24), y terminan sus días al servicio de su respectivo rey. Eustaquio, como se verá, nunca es disculpado por el Conde de Boulogne, pero muere sirviendo al rey de Francia. En cuanto a Fouke, habría que decir que el perdón que le concede el rey Juan sin Tierra es un poco repentino y no tiene ninguna explicación lógica dentro del encadenamiento de persecuciones y venganzas establecido entre ambos: Fouke lo apresa por segunda vez para pedirle piedad (sin amenazarlo como en la primera ocasión, véase *infra*, nota 35), y después de declarar su terror (el rey y los suyos se muestran *molt* esbays), en la siguiente línea lo vemos concediendo su perdón sin mayor transición (véase Hathaway, *Fouke*, 57, líneas 25-30). Ya desde la primera vez que había sido apresado, el rey había demostrado su aprensión —e inferioridad moral— ante el bandido: “*Le roy trembla de pour, quar il avoit grant doute de Fouke!*” (49, líneas 38-39), el rey temblaba de miedo, pues sentía gran temor de Fouke. Pero, la explicación histórica parece ser que el perdón se intercambia por el servicio militar de Fouke en Irlanda (véase nota 87, en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 309).

<sup>13</sup> Pollard propone la hipótesis de que, siendo posterior a las primeras baladas (la fecha a finales del siglo xv, aunque otros autores, como Ohlgren y Knight la sitúan a mediados de ese siglo), la *Gesta* sería un intento de tejer en un conjunto coherente cinco de las historias más conocidas del personaje: la de la generosidad de Robin Hood hacia un caballero en apuros económicos, víctima de un poderoso religioso; la de Robin Hood con el Sheriff durante el torneo de arco y la huida del héroe; la del “Pequeño Juan y el Sheriff”, cuando este amigo de Robin entra disfrazado al servicio del Sheriff y lo conduce a una trampa al bosque —que constituye una especie de interludio cómico—; la que relata el encuentro de Robin con el rey y el perdón obtenido; para concluir rápidamente con la muerte a traición del personaje, lo que da una clausura a la historia. El crítico supone que estas secciones habían tenido ya una larga difusión como narraciones independientes (*Imagining Robin Hood*, 4-5, véase también Knight y Ohlgren, *Robin Hood*, 7-8 y 82-84).

más fuerte, pues según se dice, Robin Hood no resiste más de quince meses al servicio del soberano y regresa a la libertad de su bosque y a su vida de forajido en la que permanecerá durante 22 años más (Fytte 8, vv. 1797-98), hasta que es traicionado y le dan muerte.<sup>14</sup>

No se debe olvidar tampoco que es justamente a partir de este texto posterior, como asistimos al ennoblecimiento del personaje, quien poco a poco ha ido perdiendo sus rasgos agresivos más inquietantes (como cuando desfiguró el rostro del sujeto que acababa de matar, cfr. la balada de *Robin Hood and Guy of Gisborne*). Así en vez de ser el acérrimo enemigo de los ricos de las primeras baladas, Robin se vuelve el protector de los pobres, como lo subrayan los últimos versos de la *Gesta*: “porque era un buen bandido y hacía mucho bien a los pobres”,<sup>15</sup> lo que ya desde los versos iniciales se intuía, cuando se le presenta afirmando que “nunca se vio bandido más cortés”.<sup>16</sup> Siguiendo las teorías del don de Mauss, todo ello hace de Robin Hood un personaje que inicialmente, al entregarse al robo y actividades ilegales, pudo ser considerado un acaparador de bienes, pero la tradición supo transformarlo en un donador, benefactor de la comunidad, lo que le otorgó respeto, incluso ganó la admiración y el estatus de héroe (véase Pedroza, “El Cid donador”).

Si como ha afirmado la crítica, la imposición del bando que separaba al bandido del resto de los miembros de su comunidad constituía una especie de

---

<sup>14</sup> Es curioso cómo Gombrowicz, en su relato “La rata”, que gira en torno de un bandido campesino, subraya justamente esa amplitud y libertad del transgresor, cuya “naturaleza abierta [...] no admitía restricciones... lo único que admitía eran gestos amplios”. Y eso era, a fin de cuentas, lo que más le interesaba doblegar a su verdugo: “restringir y coartar la libertad de su víctima; su muerte no le produciría ninguna satisfacción” (véase “La rata”, en *Bakakai*, 19 y 23). Agradezco la referencia a esta obra a José Carlos Hesles.

<sup>15</sup> “*For he was a good outlawe, and dyde pore men moch god*” (*A Gest of Robyn Hode*, Fytte VIII, versos 1823-1824, en Knight y Ohlgren, *Robin Hood*).

<sup>16</sup> *Robyn was a prude outlaw*

*Whyles he walked on grounde:*

*So curteyse an outlawe as he was one*

*Was nevere non founde* (*A Gest of Robyn Hode*, vv. 5-8)

[Robin fue un bandido digno mientras estuvo en este mundo, nunca se vio bandido más cortés]. Nótese los adjetivos *prude* [digno, orgulloso] y *curtiese*, propios de la nobleza y no del mundo criminal.

admisión, por parte del poder, de su fracaso para hacer obedecer las leyes, el objetivo de los relatos de *outlaws* o bandidos “fuera de la ley” ingleses era, ante todo, revelar las tensiones entre los señores y sus vasallos, siempre en defensa de un orden que la corrupción de las autoridades había deteriorado.<sup>17</sup> No es una casualidad que Gamelyn, otro bandido enteramente literario realice al final de su historia una verdadera inversión del sistema legal, cuando, ante un juicio donde todos los jueces habían sido corrompidos para culparlo a él y a su inocente hermano, toma por la fuerza posesión del lugar, y erigiéndose en juez él mismo, juzga y declara culpables a las autoridades vendidas, a quienes cuelga, con el beneplácito de la población que conocía las iniquidades cometidas por éstas (Fitt 6, en Knigh y Ohlgren, *Robin Hood and*, 215-216).<sup>18</sup>

Al comentar los rasgos del bandolero de la literatura de cordel hispánica de siglos posteriores, Caro Baroja resume esa juventud y vida marcadas “por el destino, de suerte que son circunstancias generales superiores a su voluntad, las que le mueven”.<sup>19</sup> El autor comenta asimismo que dicha vida predestinada, cuya suerte final es inexorable, le permite al bandido adquirir tintes heroicos, pues los riesgos corridos “en el juego contra la muerte”, del que

---

<sup>17</sup> Estas tensiones ya ocupaban un lugar en géneros literarios como los ciclos de los barones rebeldes (*i. e.* la *Chanson des saxons*), o los *romans* ancestrales o genealógicos que trataban de la pérdida y recuperación de derechos y heredades de un linaje (véase Susan Crane, “Anglo-Norman romances”).

<sup>18</sup> Véase *infra* nota 24.

<sup>19</sup> Tanto el relato de Fouke como el de Eustaquio se inician con la exposición de una profecía que, casualmente en ambos casos, es revelada por el demonio. Se le vaticina a los dos el destino que los llevará a realizar acciones excepcionales –Fouke con el objetivo claro de vencer a los enemigos de su linaje que lo han despojado de su herencia, mientras que en el caso de Eustaquio, lo extraordinario de sus proezas residirá, según el presagio, en “hacer todo el mal posible” y guerrear contra reyes y condes hasta encontrar la muerte en el mar. Lo que hace evidente también que la relación con el diablo es totalmente antitética en ambos bandidos: en Fouke se trata del triunfo de la cristianización a través de la conquista normanda, así como de los valores espirituales contra los paganos (véase Jones, “Geoffrey of Monmouth”); mientras que lo diabólico en Eustaquio lo acerca –como a otros *tricksters* medievales– a la descripción de malignidad arbitraria y gratuita que confirmaría su relación con Satán (véase Busby, “The Diabolic Hero”). Por otra parte, otros bandidos medievales como Hereward y Wallace tienen asimismo visiones proféticas.

muchas veces sale triunfador antes de ser vencido, le confieren un halo de excepcionalidad que el público no deja de admirar y que se complementa con el hecho de que al representar el triunfo del débil contra el fuerte, se convierte en un “héroe querido por el pueblo, que sueña siempre con una inversión de los órdenes o en una subversión de los valores” (Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, 465-466).<sup>20</sup>

Caro Baroja comenta también el rasgo novelesco de que al tiempo que el bandido es feroz contra los poderosos y fuertes, da muestra de compasión y generosidad hacia los pobres, los débiles, los viejos y los niños, además de su galantería con las mujeres (Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, 465), aunque, en este último punto los bandidos medievales difieren de los bandoleros posteriores.<sup>21</sup>

Sin embargo, la caracterización literaria heredada por los bandoleros de la literatura de cordel no siempre responde a la idea que obtenemos de los personajes “fuera de la ley” medievales, pues el bandido de Caro Baroja no es el ídolo de toda la sociedad en su conjunto, sino solamente de una plebe

---

<sup>20</sup> Esto lo acercaría a los *tricksters* que más tarde trataremos. Hay que ver cómo, en el episodio ya mencionado, en que cien caballeros “cazan” a Fouke, es también la cantidad de perseguidores lo que le dará más lustre al rebelde, pues lucha contra todos denodadamente, y aunque al final la desventaja numérica lo obliga a huir, siempre lo hace después de haber demostrado el valor de enfrentarse y realizar una serie de proezas militares. Posteriormente terminará demostrando su astucia, pues termina por robar a sus enemigos una decena de caballos —con lo que simbólicamente los despoja, a su vez, de aquello que los mantenía en posición de superioridad social y los diferenciaba del excluido.

<sup>21</sup> Los bandidos medievales no hacen gala de dones particulares con el sexo femenino, recordemos que en las primeras versiones del Robin de los bosques no hay lady Marion alguna que sirva para los propósitos románticos de las versiones actuales. Las mujeres de estos relatos del medioevo aparecen —como era su función en la sociedad— para afianzar linajes y territorios en el caso de Fouke (además de ser rescatadas de dragones y personajes canallescos y/o repulsivos); o bien para ser parodiadas como prostitutas, en el caso de uno de los mejores disfraces de Eustaquio el Monje. Pero también constituyen un medio para ejemplificar las traiciones que sufren los protagonistas (como en el caso de la pérdida de la heredad de Fouke, a causa de un asunto de faldas, aunque no por parte del héroe). Este motivo de la mujer-instrumento-de traición será retomado en Robin Hood, quien muere mediante un engaño en el que su prima es el anzuelo para que lo hieran arteramente.

humillada que desea la venganza o la revancha, mientras que en el caso de los medievales, como Fouke o Eustaquio, hay una identificación de la pequeña nobleza en lucha contra la alta nobleza o la autoridad real injusta; y por lo que respecta a Robin Hood, cuyo origen social no se especifica en las primeras baladas, la tradición literaria no tardará en ennoblecerlo a partir del siglo XVI (aunque esta tradición sí lo hace el protector de los pobres).<sup>22</sup>

Así pues, en *Fouke le Fitz Waryn* aparecen reiteradas descripciones que descubren la incapacidad del rey de comportarse como un buen soberano: el narrador lo tacha explícitamente de malvado, rencoroso, sin conciencia, lujurioso y odiado por todos sus súbditos.<sup>23</sup> A su vez, *Eustaquio el Monje* ofrece un retrato caricaturizado del Conde de Boulogne, cuya estupidez es, además, subrayada porque no cesa de caer en trampas muy similares una y otra vez. Aunque ambos textos protestan contra iniquidades y corruptelas de las autoridades, en este último se delata asimismo el fracaso de la impartición de justicia a través de duelos judiciares o juicios de Dios, pues, como se ha señalado,<sup>24</sup> es la única vez que la literatura muestra que quien defendía la

<sup>22</sup> La crítica ha dedicado grandes espacios a la identificación temprana del Robin Hood de las primeras baladas como pequeño propietario agricultor o “*yeoman*” (véase Pollard, *Imagining Robin Hood*; y Knight, *Robin Hood. A Mythic Biography*). La mayor parte de los personajes “fuera de la ley” de la antología de Ohlgren son nobles (salvo tal vez la voz narrativa de la canción de Trailbaston, que pudo ser de un clérigo o de alguien conocedor de los procedimientos jurídicos, pero no del pueblo, como veremos más adelante).

<sup>23</sup> “Le roy Johan fust home santz conscience, mavois, contrariou e hay de tote bone gent e lecherous, e, s’yl poeit oyr de nulle bele dame ou damoisele, femme ou fyle de counte ou de baron e d’autre, yl la voleynt a sa volenté aver, ou par promesse ou par don engyner, ou par force ravyr, e pur ce fust le plus hay”. (Hathaway, *Fouke*, 35, líneas 34-38 y 36, línea 1) [El rey Juan era un hombre sin conciencia, malvado, perverso y odiado de toda la gente buena. Era lujurioso y cuando podía, al oír acerca de cualquier bella dama o doncella, esposa o hija de conde, de barón o de cualquier otro, sin falta quería hacer con ella su voluntad, con promesas o por engaños, o violentándola por la fuerza, y por ello era aún más odiado.]

<sup>24</sup> Véase el comentario de Kelly en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 300, nota 12. Esta utilísima obra constituye la antología de una decena de textos sobre diferentes bandidos medievales, con una bien documentada introducción. Incluye la traducción al inglés moderno de las primeras historias de bandidos en latín (la del Conde Godwin y la ya mencionada *Gesta de Herewardi*, aquí referida como *The Deeds of Hereward*). En lengua vernácula edita textos de personajes históricos tales como Wallace, además de Eustaquio el Monje y Fouke le Fitz Warin, cuyas

razón muere vencido por el usurpador. Es de hecho, muy sintomático que el futuro bandido hubiera decidido retirarse del duelo judicial propuesto para decidir si el asesino de su padre era culpable, antes de conocer la conclusión del mismo, declarando además, que él se vengaría por su propia mano.<sup>25</sup> Cuando el combate culmina con la muerte de su campeón, parecería corroborarse la injusticia de que ha sido objeto, y con ello se justificaría también su posterior rebeldía contra el conde.

Por otra parte, el refugio en el bosque permitía a los “fuera de la ley” establecer un “buen gobierno” inverso al mal gobierno que los había exilado. Los bandidos siempre se rodeaban de un grupo de seguidores (treinta son los de Fouke y curiosamente también los de Eustaquio), creando una suerte de sociedad alternativa donde el jefe simbolizaba al buen rey generoso que impartía la justicia con leyes razonables y siempre obedecidas.<sup>26</sup> Entonces, si bien en la tradición literaria artúrica el bosque representaba un espacio de libertad que escapaba a la rigidez de las leyes y normas morales de la feudalidad, como lo ha señalado Jacques Le Goff,<sup>27</sup> y donde los caballeros podían encontrar la

---

aventuras se recogen en narraciones literarias (junto a otros héroes puramente de ficción, como Gamelyn cuyo relato fue incluido en algunos manuscritos de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, aunque no en las ediciones más conocidas). Finalmente, en esta antología también se toca la relación entre la tradición inglesa y la de las literaturas nórdicas (islandesa y noruega, en la saga de Án Bow-Bender).

<sup>25</sup> Durante el duelo judicial donde se dirimirían las diferencias entre Eustaquio y el presunto asesino de su padre, cada uno de los contendientes había sido representado por un valeroso y robusto duelista. Sin embargo, en un gesto revelador de la desconfianza que todo el procedimiento le producía, Eustaquio decide alejarse antes de que concluya el enfrentamiento (véanse vv. 367-371).

<sup>26</sup> Hasta el rey admite su admiración por la lealtad de los seguidores de Robin Hood: “Sus hombres están más a su servicio que mis hombres al mío...” (“*His men are more at his byddyngel Then my men be at myn*”, Fytte VII, vv. 1563-64, *A Gest of Robyn Hode*, en Knight y Ohlgren, *Robin Hood*). Y no es casualidad que en Gamelyn se hable de un bandido cuyo título es “rey de los bandidos”, y que el personaje mismo herede después el título (la crítica ha querido ver en ese “rey bandido” a Robin Hood).

<sup>27</sup> Véanse sus trabajos sobre el tema: J. Le Goff, “Le désert-forêt”, en *L'imaginaire médiéval*, París: Gallimard, 1985, 59-85 (NRF); y “Lévi-Strauss en Brocéliande”. Sin embargo, contra las afirmaciones románticas de la libertad en el bosque es necesario pensar también en el lado oscuro y las crueldades de la vida “salvaje”. Tanto Keen como Alison Williams se detienen

aventura y las maravillas, en el caso de la literatura de los bandidos se trataba de otra clase de idealización, más bien como búsqueda de un espacio natural, puro, separado de la injusticia y la corrupción, que se propone como extensísimo territorio de liberación también, pero con la promesa de instaurar un nuevo orden.<sup>28</sup>

La *Canción de Trailbaston* que aparece en el epígrafe de este trabajo, y ha sido considerada como el “*rap* de los bandidos” medievales,<sup>29</sup> constituye un claro ejemplo de esa clase de idealización, a pesar de que la dureza del tono da testimonio de la indignación que podían producir los excesos impositivos que conducían a las bien documentadas cortes de Trailbaston, a las que no lograban pagar las elevadas multas que les evitarían la prisión. En su protesta, la voz narrativa se declara fiel a su rey, a quien ha servido tanto en la guerra como en la paz (en Flandes, Escocia y Gascuña), pero denuncia las arbitrariedades de las leyes y las inmoralidades de quienes las hacen cumplir exigiendo pagos para evadir el encierro (“Los ricos pagan rescates”<sup>30</sup>), e invita abiertamente a

---

en la importancia del bosque para los “fuera de la ley”, y Agamben, lo subraya como espacio intermedio.

<sup>28</sup> Se ha intentado relacionar la figura de Robin Hood, con la del hombre salvaje, o bien con las celebraciones primaverales ligadas a los ritos de fertilidad, como las fiestas de regeneración de las estaciones, en particular las del “*May Day*” (el primero de mayo). Pero, como lo señala Knight, es necesario notar que las historias del bandido aludían más bien a la resistencia contra autoridades, leyes o impuestos considerados injustos. Lo que no impidió que ya en el siglo xiv se llevaran a cabo, por todo el territorio británico, tradicionales festividades anuales ligadas al héroe de Sherwood. Se hacían, en efecto, durante el mes de mayo (pero más bien el día de Pentecostés, como se ha documentado), e incluían procesiones encabezadas por Robin Hood, en que la gente iba vestida de verde con guirnaldas y hojas como símbolos del bosque, danzas y entretenimientos, además de representaciones teatrales de episodios ligados a las aventuras del bandido. Los participantes recorrían poblados juntando dinero para obras comunitarias (*i.e.* para arreglar caminos o puentes, véase Knight y Ohlgren, *Robin Hood and*, 5-6 y nota 15, 274; Knight, *Robin Hood. A Mythical*, 8-13; y Pollard, *Imagining Robin Hood*).

<sup>29</sup> Como la llama Carter Revard en la presentación de su versión traducida (en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 99-105). El crítico señala que se trata de una versión más áspera de la canción del bandido de Shakespeare en *As you like it* [*Como gustéis* (obra basada en el relato de *Gamelyn*)] que también se asemeja a la idealización de los poemas de Robin Hood, pero cuyas descripciones de la situación histórica pueden ser rastreadas en los archivos (véase p. 101).

<sup>30</sup> “*les riches sont à raunsoun...*” (§18).

unirse al modo de vida de los bandidos: “por eso es mejor venir a vivir al bosque, que yacer encadenado en la prisión [...]”; a ese “verde bosque...donde no hay persecuciones ni traiciones”.

Sin embargo, no se puede pasar por alto que en su origen, las cortes de Trailbaston perseguían, justificadamente, una racha de crímenes (“crisis del orden público”)<sup>31</sup> contra civiles, autoridades y jueces, amenazados por parte de brutales matones a sueldo, por lo que se trataba de detener tanto a los responsables intelectuales, como a quienes usaban la violencia física para intimidar (en el poema no solamente se amaga a los jueces de las cortes, de quienes se dan los nombres exactos, sino que el narrador declara que nunca asesinó a nadie, “o por lo menos, no por gusto”, [*Unques ne fu homicida, certes à mon voler*”, § 25]).

Nos encontramos pues, con una realidad compleja donde por un lado la ley parece intentar poner un cierto orden, y por el otro, la experiencia de la perversión de las autoridades sin escrúpulos es un hecho reconocible por todos.<sup>32</sup> Pero, independientemente de ello, se ha empleado una serie de motivos que culminan en el icono del bandido refugiado en el bosque, que es al que acude el poema: en donde la ley de Trailbaston –haya sido lo que haya sido en la realidad– materializa las arbitrariedades que los civiles sufren a manos de la autoridad, y la figura de quien es declarado “fuera de la ley” es enaltecida, rodeada de toda la imaginaria idealizada de la vida en el bosque como espacio al margen de la corrupción.

En el bosque literario, en efecto, reina una eterna primavera y existen pocas incomodidades. Los “alegres hombres” de Robin Hood entonan canciones y devoran copiosos banquetes y la violencia de sus actividades ilegales es mi-

---

<sup>31</sup> Así la describe Gillian Spraggs, en sus comentarios a la traducción de la *Canción de Trailbaston*, recordándonos que “*trail*” significa “mazo o garrote”, que eran las armas de estos golpeadores a sueldo. No es casualidad que la voz narrativa del poema amenace a autoridades y jueces tanto con la muerte (§ 8), como con romperles espalda, brazos y piernas, además de cortarles la lengua (§ 10).

<sup>32</sup> No se puede olvidar, finalmente, que Revard señala también cómo durante esos años se hizo uso de los estatutos de Trailbaston y sus multas (y tal vez de los sobornos) para pagar los enormes gastos de la guerra de los cien años con Francia (Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 102).

nimizada —en unos textos más que en otros, aunque nunca desaparece por completo—.<sup>33</sup> En el caso de los bandidos históricos, como explica Hobsbawm, la brutalidad de sus actos contribuye incluso a engrandecer el aura extraordinaria de que gozan entre la gente, pues, incluso temiéndoseles, parece existir una conciencia de que toda esa violencia se encuentra al servicio del pueblo, además de que, explica el historiador, la crueldad es inseparable de la venganza, que constituye “una actividad enteramente legítima para el más noble de los bandoleros” (*Bandidos*, 81).<sup>34</sup>

Otro elemento de la idealización literaria es la muestra abundante de la superioridad moral del bandido con respecto a sus enemigos. Uno de los motivos compartidos por los relatos de los tres personajes aquí examinados, y más comentados por la crítica, forma parte de esta idealización: todos ellos someten a sus víctimas a la prueba de la verdad, durante la cual los bandidos preguntan a su prisionero cuánto dinero lleva, y si éste declara la verdad, se le restituye la suma sin tocarla, mientras que si intenta engañarlos, aduciendo una cantidad menor, se le entrega solamente lo que declaró tener, y el resto le es decomisado. Paradójicamente ante este castigo a los mentirosos y recompensa a los honestos, habitual en las historias de bandidos, jamás se cuestiona el derecho a juzgar la honestidad de la víctima por parte de los “fuera de la

---

<sup>33</sup> Es curioso cómo Hereward (véase *supra* nota 4) siempre es bien considerado incluso por sus enemigos. Así, en el episodio de “Hereward alfarero”, el bandido se burla de toda la gente del rey, e incluso mata a algunos de sus cercanos servidores. Sin embargo, deja libre a uno de ellos, que le había pedido informes acerca del fugitivo haciendo referencia a la divinidad, por lo que el bandido reacciona diciendo: “pues como me lo pides en nombre de Dios, y apelas a mi bondad...”, y acto seguido le confiesa que se trata de él mismo, y lo envía como mensajero al rey. El soberano sorprendentemente no se enfurece, sino “declaró que Hereward era un caballero generoso y admirable” (§ 23, 48-49). Posteriormente, las crónicas señalan una fecha en que Hereward devastó el pueblo y la iglesia de Peterborough, pero el narrador acomoda el episodio postergando algunos hechos para que esta destrucción se justifique como “justa” venganza y represalia contra el obispo ingrato hacia él (§ 27, 54, cfr. los comentarios del editor del texto, Swanton en la nota 74, 299).

<sup>34</sup> Aunque en el capítulo sobre los bandidos vengadores, cuya brutalidad es más evidente, Hobsbawm explica que por un lado, los bandidos ‘viven del amor y del miedo’, pero reconoce que “la violencia excesiva y la crueldad son fenómenos que sólo coinciden con el bandolerismo en determinados puntos” (*Bandidos*, 75-87).

ley”, quienes, además, la retienen en el bosque contra su voluntad. Pero se trata de glorificar los principios caballerescos de los bandoleros, que se dan el lujo de respetar la vida de sus enemigos si se hallan bajo su “hospitalidad” en la foresta (rasgo, éste, común a nuestros tres personajes).<sup>35</sup> Por supuesto, cuando en dos casos (Fouke con el rey y Robin Hood con el Sheriff de Nottingham), el enemigo jura que los perdonará y una vez libre se desdice aduciendo que había jurado bajo amenaza, esto se considera una bajeza propia de la mezquindad y falta de honorabilidad de las autoridades corruptas, mientras que la altura moral del bandido se subraya constantemente, lo que ensancha la brecha ética entre ambos. Así, la generosidad de Eustaquio al respetar la vida del Conde prisionero —en un episodio similar— es incluso más notable, dado que éste jamás dará muestras de ceder un ápice a favor del exilado (en lo que se distancia del rey Juan sin Tierra con Fouke y del rey Eduardo con Robin Hood).<sup>36</sup>

Desde ese punto de vista no se pueden olvidar los repetidos recordatorios que hace el narrador de Fouke para convencernos de que éste no busca hacer el mal a nadie salvo al rey. De igual manera, a pesar de que en el relato de Eustaquio el monje, la debilidad por la transgresión antecede a la injusticia sufrida, el texto concentra sus mejores páginas<sup>37</sup> en las venganzas y ardises orquestados en contra del tiránico conde.

Pero, a diferencia de Eustaquio, son sobre todo Fouke, y posteriormente Robin Hood, quienes responden al paradigma de Hobsbawn del “ladrón no-

---

<sup>35</sup> A pesar de que al tener por primera vez prisionero al rey en el bosque, Fouke se toma la libertad de amenazarlo con darle el mismo trato que éste le habría impuesto a él. Sin embargo, el bandido termina por perdonarle la vida y aceptar los ofrecimientos reales de exculpación, aunque como se comenta aquí, éstos terminan por no ser respetados en dicha ocasión (Hathaway, *Fouke*, 49, líneas 36-38 y 50, líneas 9-15).

<sup>36</sup> Aunque, como veremos, habría que reconocer que las hazañas de Eustaquio —a diferencia de las de Fouke y Robin Hood— no revelan una particular inclinación por la moralidad. En ese sentido Fouke y Robin Hood muestran siempre un mayor grado de civilidad.

<sup>37</sup> Queda claro que la parte que más interesa los autores de nuestros textos no es la historia en general de los personajes, en este caso, de Eustaquio, sino su vida como bandido, a juzgar por el espacio que se dedica a los escasos tres años de bandidaje que pasa éste (desde el verso 396, hasta el verso 1883, es decir, del total de 2308 versos, casi el 70%).

ble” (*Bandidos*, cap. 4, 58-74), en cuanto a que han sido forzados a actuar así como víctimas de una injusticia, y no como resultado de sus crímenes, de hecho, las violaciones que Fouke comete —robo y homicidio— son siempre en legítima venganza o en defensa propia, y no deja de reivindicarlas con una larga lista de actos nobles y desinteresados (no sólo matando dragones y gigantes y salvando princesas: Fouke actúa como conciliador entre príncipes beligerantes; es un constructor y edificador, en escenas inversamente proporcionales a la destrucción indiscriminada que lleva a cabo el rey Juan sin Tierra por donde pasa; incluso en un significativo episodio castiga a ciertos falsos bandidos —que usan su nombre y no son sino criminales despiadados y egoístas, con lo que resalta mejor el papel del buen bandido cuyas intenciones son justicieras). Finalmente, si bien Fouke se venga de la traición del rey atacando y matando a sus caballeros (incluido aquel que recibió injustamente los derechos sobre la propiedad de su familia), como lo hace ver desde la primera transgresión que reporta el relato —el robo a unos comerciantes que llevaban mercancías del rey—, el héroe no pretende dañar a nadie más, y en esa ocasión incluso comparte las ganancias con su gente: a todos da, “a cada quien según quien era; pero a todos generosamente”.<sup>38</sup>

Así, Fouke podría representar, como se ha afirmado, al *miles Christi*, caballero cristiano cuyos valores espirituales lo llevan incluso a pedir, al final de su vida, una penitencia por todos los pecados cometidos; e incluso Dios le concede la gracia de la ceguera durante sus últimos siete años. Hay que señalar que el arrepentimiento por la violencia de sus acciones pasadas lo emparenta también con todo el conjunto de bandidos santones que Santiago Cortés estudia como parte de una tradición bastante extendida en la literatura popular

---

<sup>38</sup> “[il] *dona a chescun solum ce qu’il estoit; mes mesure avoit chescun assez large*” (Hathaway, *Fouke*, 27, 21-22). El narrador de Fouke tiene, en efecto, constantemente cuidado de recordar al lector que el héroe sólo está protestando contra la injusticia del rey: “*Fouke ne nul dé suens, de tot le tens qu’il fust exilee, unqe ne voleint damage fere a nully si noun al roy e a ses chevalers.*” (Hathaway, *Fouke*, 27, 26-27) [Durante todo el tiempo que estuvo exilado, ni Fouke ni ninguno de los suyos, quisieron nunca hacer daño a nadie salvo al rey y a sus caballeros]. Véase también cómo hacían el mal “al rey y a ningún otro, salvo a quienes eran abiertamente sus enemigos” (Hathaway, *Fouke*, 30, líneas 30-31).

posterior, donde a los del bandido se combinan rasgos de los santos —e incluso habrá alguno canonizado oficialmente por la Iglesia.<sup>39</sup>

Esa dimensión ejemplar, en Eustaquio aparece, como veremos, de manera ambigua, al presentar su historia con una aparente intención edificante, a pesar de que en todo momento se describen con evidente deleite y admiración del narrador las variadas picardías del personaje. Incluso el tono proverbial de los versos finales del texto (“no puede vivir mucho quien siempre hizo el mal” [*Nus ne puet vivre longhement/Qui tos hors a mal faire entent*]), no deja de corresponder a aquellos cierres de *fabliaux* que parecían burlarse o cuestionar la necesidad de una moraleja al final.<sup>40</sup> De hecho, Eustaquio parecería responder más bien a una caracterización de bandido despiadado e indiscriminadamente cruel, que el propio Hobsbawm considera como fenómeno distinto al bandolerismo social. El historiador dedica un capítulo a los denominados bandidos “vengadores”, concepto que parte de la noción de la legitimidad de la venganza: es imposible que el vengador pague con la misma moneda la humillación infligida, por cuanto el opresor “actúa dentro de un marco de superioridad social, riqueza y poder que a la víctima le está vedado... [esta última] cuenta sólo con sus recursos particulares y entre ellos la violencia y la crueldad son los más obviamente eficaces” (*Bandidos*, 81). De hecho, Eustaquio suele responder con ferocidad simétrica a las crueldades del conde hacia sus hombres (ambos los mutilan), pero en muchas otras ocasiones, simplemente permite que sean sacrificados inocentes, víctimas de golpizas y maltratos por parte del conde, que los confunde con el bandido porque intercambiaron su ropa con éste, o bien, Eustaquio personalmente

---

<sup>39</sup> Como San Pedro Armengol, cuya vida se sitúa en el siglo xiv (véase el interesante artículo de Santiago Cortés Hernández centrado en la tradición hispánica: “De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular”, que apareció en el volumen de la revista *Caravelle* consagrado a los bandidos).

<sup>40</sup> Los *fabliaux* franceses de los siglos xii y xiii eran relatos cortos de tono burlesco y paródico que acudían a cualquier recurso cómico para divertir; y en efecto, en la mayor parte de las ocasiones, la conclusión de dichos *fabliaux*, a pesar de incluir una aparente reflexión moral, se encontraba añadida de manera un poco incongruente con el sentido y perspectiva de la narración, que sistemáticamente había ensalzado las fechorías de los protagonistas.

obliga a un servidor desleal a ahorcarse delante suyo, o quema a sangre fría molinos y pueblos enteros para molestar al conde. Se puede decir, incluso, que la generosidad y altura ética que demuestra el bandolero al perdonar la vida al conde cuando lo tiene a su merced en el bosque, no se repiten en el caso de prisioneros menos ilustres, pues en repetidas ocasiones los hace víctimas de atrocidades inauditas (a los soldados del conde les cercena los pies o les corta la lengua).<sup>41</sup>

Su violencia lo acerca, pues, a la descripción del bandido vengador de Hobsbawm, a lo que se añade el hecho de que el texto de Eustaquio da más bien cuenta de la historia de un caballero mercenario que se pone al servicio del mejor postor. Sin embargo, no se pueden pasar por alto los abundantes elementos cómicos que matizan buena parte de las transgresiones que comete, y que lo caracterizan incluso antes de haber sido bandido por el conde de Boulogne. Recordemos que el relato de su vida se inicia con los detalles de su aprendizaje de magia negra y tratos con el diablo, y los distintos hechizos de efectos escandalosos (como hacer que la gente mostrara sus partes íntimas en público), previos a la muerte de su padre.<sup>42</sup> Dicha caracterización y el exceso de disfraces (diecinueve en 2,300 versos) y befas más o menos salvajes contra el conde, lo acercan así a la figura del *trickster* o tramposo mítico que se especializaba en transgredir y burlarse de todas las reglas —y que a veces era incluso maligno, como pudo serlo Eustaquio, constantemente tachado de diabólico a lo largo de su historia.

En efecto, cuando Ohlgren discute los elementos que conforman la composición del bandido literario medieval, añade, a la célebre imagen del buen bandido, la figura del *trickster*, a quien se ha relacionado tanto con los desórdenes carnavalescos como con los rituales de iniciación y de paso, que traen consigo el trastoque temporal del orden establecido, muchas veces en

---

<sup>41</sup> Aunque el conde no se queda atrás, sacándole los ojos a algunos seguidores de Eustaquio.

<sup>42</sup> La vocación transgresiva de Eustaquio se hace evidente también cuando, poco antes de ponerse a las órdenes del rey de Francia, a cuyo servicio morirá en 1217, el bandido-pirata se alía por última vez con los barones rebeldes ingleses que obligarán al rey Juan sin Tierra a conceder la Carta Magna en 1215.

un ambiente divertido, aunque no deja de inquietar por una malignidad arbitraria que a veces tiñe de crueldad sus acciones.<sup>43</sup>

No se puede negar que una de las características más notables de los bandidos es, como en el caso de los tramposos “tricksteriles”, el empleo de la astucia, que a los primeros les ayuda a sobrevivir la exclusión, además de serles útil para vengarse de las injusticias sufridas llevándolos a realizar una serie de fechorías en contra de la autoridad inicua, que no sólo parecen hacer con “justificación”, sino que además se permiten disfrutar enormemente. De igual manera, la utilización de los disfraces se liga de cerca al polimorfismo propio de los *tricksters*. Así, en general los rasgos distintivos de los héroes “fuera de la ley” comparten varias de las características del *trickster*, desde aquellos que aparecían ya en las versiones latinas de las vidas de Hereward o del Conde Godwin: el refugio en el bosque, como marca de estatus marginal y vida errante, la adopción de personalidades variadas (con algunas recurrentes en distintos personajes “fuera de la ley”, como las de carbonero, de monje, de comerciante, de músico y de alfarero y vendedor de cacharros);<sup>44</sup> el hablar de sí mismo

---

<sup>43</sup> Alison Williams ha analizado la caracterización de Fouke y de Eustaquio como *tricksters* (*Tricksters and Pranksters*, 123-142), y en Azuela, “Quelques traces” se incluye también a Robin Hood. Si bien sobre todo en el caso de Eustaquio la analogía del personaje con los *tricksters* parece proponerse por sí sola, a partir de los constantes epítetos muy similares a los que recibe Renart, el *trickster* por excelencia del Medioevo, recientemente Lecco ha añadido una comparación de Eustaquio con Tristán, otro héroe con evidentes rasgos tricksteriles. Lecco parte de los trabajos de Beate Schmolke-Hasselmann, “Füchse in Menschengestalt. Die listige Heldin Wistasse le Moine und Fouke Fitz Warin”, en *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Münster 1979*, ed. de Jan Goossens y Timothy Sodmann, Köln: Böhlau, 1981, 356-379; y de Massimo Bonafin, “Le maschere del *trickster*. Tristano e Renard”, en Rosanna Brusegan, Margherita Lecco, Alessandro Zironi (eds.), *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali, L'Immagine Riflessa* 9, 1-2, 2000, 181-196 (Alessandria: Edizioni dell'Orzo), para añadir convincentemente la figura tristaniana como elemento fundamental en la composición del relato de Eustaquio (véase Lecco, “Wistasse Rossignol”).

<sup>44</sup> Tanto Eustaquio como Fouke y Robin Hood emplean esos disfraces. Además de los 19 de Eustaquio, Fouke también se disfraza de mujer (como monja), y en la balada de *Robin Hood and Guy of Gisborne*, el héroe de Sherwood se pone la ropa del enemigo que acaba de matar en combate, lo que le permite salvar al Pequeño Juan (véanse vv. 173-180 ss., 178-180 en Knight; y Ohlgren, *Robin Hood*, así como su intercambio de ropajes con un alfarero, vendedor de

en tercera persona, bajo la cubierta de un disfraz que les permite quejarse de la maldad del bandido. Ello da enorme comicidad a dichas escenas, y nos lleva directamente al carácter festivo de gran parte de sus trampas, relacionándolas también con los tintes jocosos de muchas de las actividades “tricksteriles”. En ese sentido, la función social del “buen bandido” como “desfacedor de entuertos” que Fouke encarna (y que el Robin Hood más tardío heredará), así como sus rasgos más ejemplares, serían la razón de que aquellos disfraces deshonrosos y trampas degradantes contra el rey, que envilecerían la dignidad de Fouke, sean realizados por un amigo suyo, John de Rampaigne—aparentemente del todo literario—, quien funcionaría como una especie de doble encargado del trabajo sucio y de los rasgos “tricksteriles” (como lo sugiere justamente Alison Williams, *Tricksters and Pranksters*, 131, nota 8), mientras que Fouke realizaría las proezas militares y los actos edificantes.

Un último rasgo de los *tricksters* que se relaciona directamente con los bandidos, es su duplicidad, pues si bien se trata de transgresores peligrosos, cuentan al mismo tiempo con la aprobación de su comunidad (y del público de sus historias). Dicha ambigüedad cobra relieve en el aspecto formal de los relatos aquí discutidos.<sup>45</sup>

En efecto, la confusión de identidades propiciada por los disfraces no deja de tener un eco en el hibridismo de los textos desde el punto de vista literario: en Fouke, vemos huellas de crónica genealógica, novela ancestral y *roman*

---

cacharros, quien le presta también sus mercancías, que Robin venderá al sheriff sin ser reconocido (*Robin Hood and the Potter* Fit 2, vv. 95 ss., pp. 65 ss. en Knight y Ohlgren, *Robin Hood*). Hereward también se disfraza de alfarero (*The Deeds of Hereward*, §23, 48). Como músicos, vease *infra* nota 54.

<sup>45</sup> Es curioso cómo Agamben relaciona al bandido con el hombre lobo, en donde la importancia del carácter temporal de la metamorfosis, ligado a la posibilidad de despojarse o de recuperar a escondidas su apariencia humana revelan la particular naturaleza del licántropo como umbral de tránsito entre naturaleza y política, mundo animal y mundo humano (139). Dicha transformación corresponde perfectamente al estado de excepción en el que entra en una “zona de indiferencia y de tránsito permanente entre el hombre y la bestia, la naturaleza y la cultura” (*Homo sacer*, 141); zona de indistinción con las fieras, que finalmente podría también relacionarse con la posición liminal de los *tricksters*, estos personajes de los umbrales, que fungen como intermediarios entre espacios e incluso entre esta vida y el más allá.

maravilloso y de aventuras, aunados al relato folklórico del “fuera de la ley”, mezcla de géneros a la que volveremos; así como en Eustaquio, se combinan rasgos de novela genealógica con *fabliaux* y parodia épica, e historia de piratas<sup>46</sup> con relatos de bandidos y narraciones de magia negra.

Desde esa perspectiva, es interesante que el texto de este último personaje se inicie con la mención de que Eustaquio era un monje benedictino, para pasar de inmediato a sus estudios en Toledo, donde aprende magia del mismísimo diablo. Después de unas muestras de introducción de desorden y caos en distintos lugares, que el personaje realiza haciendo uso de la magia –actividades en efecto muy “tricksteriles”–,<sup>47</sup> casi 300 versos más tarde, el texto ofrece los antecedentes literarios del género al que pertenece.

En los versos 294-299, se compara al protagonista con dos magos famosos (Maugis y Basin, personajes de la épica *Maugis d'Aigremont*), pero también se le analogía con Barat y Hamet del *fabliau* de Jean Bodel. Todos ellos protagonistas de ficción, por lo que se emplean elementos sobre todo literarios para la configuración del personaje Eustaquio (además de las similitudes con Renart y Tristán ya mencionadas, *supra* nota 43).

Pero no se trata simplemente, como lo ha señalado la crítica (véase Monfrin) de aludir a personajes de *fabliaux*, género conocido porque sus protagonistas tramposos se dedican a engañar y burlar a los demás (véase *supra* nota 40), sino que particularmente el *fabliau* mencionado narra una sucesión de trampas (cosa peculiar pues en general los *fabliaux* se centran en una sola intriga y aquí se produce un encadenamiento de engaños ensartados uno tras otro, a cual mejor), muy similar a la sucesión de robos, disfraces y venganzas a través de diversas artimañas que constituirán la parte central de la historia de Eustaquio y su revancha contra el conde. Así pues, el *fabliau* de Bodel, que básicamente escenifica la idea del ladrón que le roba a otro ladrón para demostrar su superioridad, podría ser un comentario irónico hacia la

<sup>46</sup> Eustaquio no sólo es un bandido de tierra, sino también un famoso pirata, como lo prueban varias crónicas; pero también Fouke pasa por un período marítimo.

<sup>47</sup> Ante las proezas de Hereward, también se llega a considerar que éste hace uso de la magia (§10, 32). Hobsbawm documenta que es común atribuir dicho rasgo a los bandidos históricos.

corrupción del conde, en este caso, tan criminal como el bandido, pero no inculpado.

Es obvio que no se trata solamente de mencionar a los pícaros del *fabliau* como ejemplos análogos, sino que se pretende enraizar en ellos la genealogía literaria del personaje, así como la estructura del relato va a seguir ese mismo molde. Molde que curiosamente responde a los episodios ensartados de los personajes *tricksters*, cuyas aventuras pueden reproducirse al infinito, parecidas a las de los dibujos animados, donde el personaje principal siempre vuelve intacto a realizar su próxima fechoría *i.e.*, como Bugs Bunny (véase Valvassori, “El personaje *trickster*”).

Así pues, sólo a partir de esta genealogía literaria, se puede dar paso a la genealogía histórica del personaje, a la mención de su padre, par de la región boloñesa, posición social nada desdeñable, y entonces el narrador sí que apela a la verdad: “Su padre se llamaba Baudin Buskés, lo sabemos de verdad”, “pour voir le savon” (v. 308).

De este modo, mientras la genealogía histórica se marca con una aseveración que pretende confirmarla como verdadera, dicha justificación por la veracidad se distingue de las relaciones literarias antes mencionadas, que se introducen por “Cuentan por ahí, según me parece” [“Li un content, che m'est avis” (v. 285)]. Pero resulta más curioso aún que justo antes de comenzar la sección del bandidaje contra el conde,<sup>48</sup> el narrador subraye sus intenciones de divertir:

Voy a decirles esta noche  
 Algo que los hará reír  
*[je vous dirai encor anuit*  
*Tel chose qui vous fera rire ]*  
 (vv. 280-81)

---

<sup>48</sup> Alison Williams subraya que el texto separa claramente las actividades propiamente bandleriles del personaje, de sus primeras aventuras, ligadas a la magia y sin mayor justificación que el placer de engañar y producir confusión en los otros, así como de sus últimas andanzas, ya marítimas, donde Eustaquio se ha aliado con un rey (Juan sin Tierra de Inglaterra o Felipe Augusto de Francia), poniéndose a su servicio, por lo que su condición de “fuera de la ley” parece haber sido olvidada.

Se trata aquí de un inicio típico de *fabliau*, contrapuesto a las pretensiones de edificación con que el relato se había inaugurado unos trescientos versos antes (el segundo verso del texto anunciaba el relato de los “hechos ejemplares” del monje, contados “brevemente” y “tal como los conozco”):

Del monje brevemente les contaré  
 Los ejemplos tal como los conozco  
 [*Del moigne briement vous dirai*  
*Les exemples si com je sai* ]  
 (vv. 1-2)

Y si bien estas frases parecerían la notificación formal de la pertenencia a un género, muy pronto nos damos cuenta de que los hechos ejemplares prometidos no son sino los engaños perpetrados a través de ardises y magia negra aprendida del demonio, “para engañar y confundir a todo el mundo” (v. 17).<sup>49</sup> Es pues, a su vez, un texto que juega con su carácter híbrido y con las expectativas que crea en sus lectores, engañando y confundiendo a todos los que lo leen.<sup>50</sup>

Es posible, entonces, que el narrador de Eustaquio se haya esmerado en esta doble presentación de su personaje, que le permitía mezclar los rasgos históricos con los literarios. De hecho, a lo largo de la narración no deja de emplearse un recurso propio de la tradición artúrica, que enriquece la urdimbre del relato, aunque sea con una referencia paródica a la gran literatura de su época: en la sección de las actividades “fuera de la ley” del bandido, donde se va superponiendo un engaño al siguiente dentro de una muy graciosa serie, casi mecánica, de comicidad por repetición; cada trampa culmina con el envío de un mensajero al Conde, quien le comunicará al señor su nueva humillación. Este procedimiento es familiar al público medieval, pues todos

---

<sup>49</sup> “*qui tot le monde dechoit et art*”. Cfr. con Bushby que sí considera que son indicio de ejemplaridad (negativa) en “The Diabolic Hero”.

<sup>50</sup> Similar al *trickster* cuya figura aparece en tantas culturas, mezclando el bien y el mal, confundiendo las categorías y traspasando los límites.

recuerdan que los caballeros del rey Arturo nunca dejan de enviar a sus contrincantes vencidos a proclamar la gloria del vencedor ante toda la corte.<sup>51</sup> Este proceso de poner en palabras las hazañas “tricksteriles” del bandido, transformándolas así en relatos, tiene que ver con el ejercicio literario y no sólo con la preocupación por la gloria y la celebridad.

Por ello, no es casualidad que otro de los recursos más manidos de estas historias de personajes “fuera de la ley”, sea el hablar de sí mismos en tercera persona, ante sus enemigos incapaces de descubrirlos bajo el abrigo de un ingenioso disfraz. Existe aquí una innegable intención cómica que subraya la estupidez del engañado: en una ocasión el conde pregunta por la apariencia del pícaro al propio Eustaquio disfrazado, quien descaradamente responde “pues es de mi tamaño” (v. 831); y en otro episodio, sentados uno junto al otro, incluso le dice al bandido vestido de religioso, “se parece usted a Eustaquio en el porte, la cara, el cuerpo, la estatura, los ojos, la boca y la nariz, si no fuera por la tonsura [...]” (vv. 508-515). Pero sobre todo, la estratagema permite al bandido describirse más malo de lo que es.<sup>52</sup> Sin embargo, lo que realmente está en juego en dichas escenas es el asunto de la construcción del personaje. No sólo con cada máscara el héroe se dota de características y cualidades distintas, sino que por medio de esos relatos en tercera persona adereza su propia personalidad de mil caras, con la del bandido que se ha ido volviendo cada vez más imposible de vencer. No es casualidad que uno de los disfraces de gran parte de los bandidos sea justamente el de ministril, capaz de cantar cualquier canción existente en la tierra, como

---

<sup>51</sup> No se puede ignorar tampoco que Merlín se tomaba, sistemáticamente, el trabajo de volver con Blaise al bosque de Northumberland, donde este escribano se encargaba de poner por escrito los hechos y dichos del mago, a medida que éste se lo dictaba. Véase la identificación de este personaje con los *tricksters* en Azuela, “Quelques traces”, donde también se menciona el asunto de la importancia de los discursos repetitivos de los *tricksters*.

<sup>52</sup> Véase Hathaway, *Fouke*, 29, líneas 13-28, donde el propio Fouke, disfrazado de monje se queja de haber sido maltratado por el bandido y sus hombres. También Hereward, bajo la apariencia de alfarero y vendedor de cacharros, es distinguido por la gente, y todos comentan cuánto se parece al “verdadero” Hereward, por lo que lo conducen ante el rey, donde, como Eustaquio, el bandido termina hablando mal de “Hereward”, y afirmando que “el malvado le robó una vaca” (*The deeds of Hereward*, §23, en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 48).

Eustaquio, que sabía usar bien las palabras y engañar con cuentos [*“ki sot de favièle”* (vv. 2169)].<sup>53</sup>

Además de Fouke y Eustaquio, varios de los personajes fuera de la ley emplean la artimaña de las huellas al revés para despistar al perseguidor (estrategia que ya Hermes —célebre *trickster* además de mediador e intérprete griego—, había empleado para engañar a Apolo cuando le robó las vacas sagradas).<sup>54</sup> La vocación de confundir a quien trata de rastrear correctamente al tramposo podría interpretarse como una última llamada de atención hacia quienes intentamos desentrañar el juego entre los elementos históricos y los literarios en estos textos, pues como Hyde ha comentado, “las historias de *tricksters* y de huellas son en realidad historias de la lectura y la escritura” (*Trickster makes*, 50). La reflexión acerca de la relación entre la historia y la ficción es también la de la confianza que se puede tener en las palabras que describen los hechos, y una de las apuestas de los autores de nuestros textos radica justamente en este poner en palabras lo que sucede. Pero también en la imposibilidad de juzgar por las apariencias ¿cómo saber cuál es la verdadera historia, si al igual que el Conde que tenía a Eustaquio enfrente sin reconocerlo, es imposible distinguir los falsos rastros?

Por ello, Eustaquio pone de manifiesto de manera explícita su relación con la literatura, mientras que Fouke emplea toda la serie de elementos novelescos maravillosos —gigantes, dragones, princesas secuestradas, etc.— como estrategias para reafirmar la ejemplaridad del “buen vasallo” injustamente bandido, que lucha contra un “mal señor”. En su artículo “Inside and Outside: Fact and Fiction in Fouke le Fitz Waryn”, Roger Pensom distingue tres áreas concéntricas que se superponen en la estructura del relato: la crónica, las leyendas de

---

<sup>53</sup> “*Je sai trestoutes les chançons*” dice Eustaquio (v. 2191, conozco todas las canciones). En Fouke es John de Rampaigne, su “doble” *trickster*, quien se apropia de estas cualidades: “*savoit assez de tabour, harpe, viele, sitole e jogelerie*” (Hathaway, *Fouke*, 37, líneas 23-24), y con disfraz de ministril etíope, pues tiñe su cara y pelo de color negro, hace gran uso de su astucia. Véase asimismo la gesta de Hereward quien, disfrazado de rubio extranjero, toca el arpa y canta magníficamente (§5, en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 25-27); y finalmente, Robin Hood, en versiones tardías (“Robin Hood and Allin a Dale”, del siglo xvii), que, como Hereward, también pretende ser arpista en una boda que no debería llevarse a cabo (véase Knight y Ohlgren, *Robin Hood*, 486-492).

<sup>54</sup> Véase, por ejemplo, la gesta de Hereward §26, en Ohlgren, *Medieval Outlaws*, 52-53. Robin Hood no emplea esta estrategia.

bandidos “fuera de la ley”, y lo maravilloso del *roman*, y concluye que ambos, autor y público, eran capaces de distinguir entre el discurso de la historia, el del folclor y el de lo maravilloso. Si esto no hubiera sido el caso, como lo asumen quienes afirman que hay una confusión de géneros, especifica el crítico, la estrategia narrativa que sustenta el relato no habría sido posible: las distinciones genéricas muestran el dominio de un autor que, consciente de los diversos modos narrativos, los combina para producir significados que se describen mejor como “interacción semiótica de tipos de discurso” (59). Pensom señala así que las aventuras maravillosas (*i.e.* en la última parte de sus aventuras Fouke lucha contra un dragón para rescatar una princesa, además de vencer a siete hermanos pastores que mantienen prisioneras a siete damiselas) no hacen sino repetir en discurso novelesco la misma problemática expuesta en el discurso histórico, donde el rey Juan sin Tierra introduce el desorden en el reino al actuar injustamente con sus barones, abusando de sus tierras y sus mujeres.<sup>55</sup>

Para concluir, si bien la existencia histórica de Robin Hood no puede ser comprobada, en cambio, lo que aquí intentamos fue examinar la serie de motivos que preexistían en textos literarios y distinguir de los que el célebre bandido de Sherwood se hace portavoz, creando un personaje entrañable, porque no es tan cruel como Eustaquio, ni tan espiritual, edificante y complicado como Fouke. De éste, omite todo lo maravilloso y lo esotérico, los dragones, gigantes y princesas de tierras exóticas; de aquél, pasa por alto el asunto del diablo y la maldad; y deja un personaje, más desnudo, tal vez, pero también más parecido a un ser humano normal, aunque con excepcionales dotes de arquero y luchador y mejor sentido del humor, pero sin estar tan protegido por Dios, ni triunfar o hacer tratos con demonios.<sup>56</sup>

Si Caro Baroja denunciaba la idealización del bandolero en los pliegos de cordel, parecería que ya en Robin Hood las aristas y asperezas de la vida ban-

---

<sup>55</sup> No es casualidad que Fouke mismo se haya casado con una dama perseguida por la lubricidad del rey Juan sin Tierra, además de que es por una historia de lujuria como se perderá la propiedad de Whittington (lo que causó su bandidaje).

<sup>56</sup> Sus alianzas sobrenaturales se limitan a una reconocida devoción a la Virgen que en todo caso le permite creer burlonamente que ésta le ha mandado pagar una deuda a través de un monje fraudulento al que despluma.

doleril original, van siendo limadas por la necesidad de embellecer los datos más crudos de la historia. Robin Hood es un buen bandido cortés, generoso y todo un caballero, además de fiel a la Virgen y castigo del clero corrupto, pero sin dejar de ser un rebelde con causa y contra una autoridad odiable (análoga a las de Fouke y Eustaquio). Excelente combinación, porque siendo moralmente justificable, no se enreda en aventuras inconcebibles y proezas imposibles cuyo sentido metafórico buscaría ejemplificar la lucha por la justicia y la legalidad.<sup>57</sup> Permanece, pues, dentro del horizonte humano, medible y comprensible. Más creíble, y sobre todo, más cercano. Por eso asistimos con él al paso del *trickster*, que sólo satisface sus apetitos (como Eustaquio, que no deja de ser un mercenario que se alquila al mejor postor, o por lo menos cuyas lealtades están en función de sus conveniencias políticas), al héroe ennoblecido por sus actos de solidaridad con los desprotegidos.<sup>58</sup> Por eso también, todos aquellos elementos literarios que nos acercan a Robin Hood, lo han convertido en un personaje universal cuya improbabilidad histórica no parece ser sino una última pirueta del astuto bandido-*trickster* para despistar a sus perseguidores.<sup>59</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspina, Valencia: Pre-textos, 2003.
- AZUELA, CRISTINA, “Quelques traces des *tricksters* dans la littérature médiévale”, *IRIS*, 32, 2011, 29-58.
- BRANDIN, LOUIS (ed.), *Fouke Fitz Warin. Roman du XIV siècle*, Paris: Champion, 1930.
- BUSBY, KEITH, “The Diabolic Hero in Medieval French Narrative: *Trubert* and *Wis-*

---

<sup>57</sup> Véanse Pensom “Inside and Outside”; y Jones, “Geoffrey of Monmouth, *Fouke le Fitz Waryn*”.

<sup>58</sup> Rasgo que acentúa la relación con los *tricksters*, una de cuyas facetas es justamente la de héroes culturales que aportan beneficios a la comunidad a que pertenecen.

<sup>59</sup> Quiero agradecer la asistencia técnica y la atenta lectura de este texto, por parte de Paulina Matamoros y Karina Castañeda.

- tasse le moine*", en EVELYN MULLALLY y JOHN THOMPSON (eds.), *The Court and Cultural Diversity*, Cambridge: D. S. Brewer, 1997, 415-426.
- BURGESS, GLYN, *Two Medieval Outlaws. Fouke Fitz Waryn and Eustace the Monk*, Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- CANNON, HENRY L., "The battle of Sandwich and *Eustace the Monk*", *The English Historical Review*, 27-108, 1912, 649-670.
- CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Istmo, 1990.
- CORTÉS, SANTIAGO, "De facineroso ladrón a santo milagroso: el culto a los bandidos en la literatura y la devoción popular", *Caravelle*, 88, 2007, 11-29.
- CRANE DANNEBAUM, SUSAN, "Anglo-Norman romances of English heroes: 'Ancestral romance'", *Romance Philology*, 35, 1981-1982, 601-608.
- GOMBROWICZ, WITOLD, "La rata", en *Bakakai*, trad. de Sergio Pitoll, Barcelona: Tusquets, 2000, 19-31.
- HATHAWAY, E. J., P. T. RICKETTS, C. A. ROBSON y A. D. WILSHERE (eds.), *Fouke le Fitz Waryn*, Oxford: Basil Blackwell, 1975.
- HESLES BERNAL, JOSÉ CARLOS, *El vuelo de Astrea. Configuración jurídico-política de la Monarquía Católica*, presentación de Fernando Serrano Migallón, México: Porrúa / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- HOBBSAWM, ERIC, *Bandidos*, Barcelona: Crítica, 2001.
- HYDE, LEWIS, *Trickster Makes this World*, New York: North Point Press, 1999.
- HYNES, WILLIAM J. y WILLIAM G. DOTY, *Mythical Trickster Figures*, Alabama / London: University of Alabama Press, 1993.
- JONES, TIMOTHY, "Geoffrey of Monmouth, *Fouke le Fitz Waryn*, and National Mythology", *Studies in Philology*, 91-3, 1994, 233-249.
- KAPFERER, ANNE DOMINIQUE, "Banditisme, Roman, Féodalité: le Boulonnais d'*Eustache le Moine*", en *Économies et Sociétés au Moyen Âge. Mélanges offerts à Édouard Perroy*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1973, 220-240.
- , "Mépris, savoirs et tromperies dans le roman boulonnais d'*Eustache le moine* (XIII<sup>ème</sup> siècle)", en D. BUSHINGER (ed.), *Littérature et Société au Moyen Âge, Actes du Colloque du 5 et 6 Mai 1978, Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie*, Paris: Champion, 1978, 333-351.
- KEEN, MAURICE, *The Outlaws of Medieval Legend* [1961], London / New York: Routledge, 2000.
- KNIGHT, STEPHEN, *Robin Hood. A Mythic Biography*, Ithaca / London: Cornell University Press, 2003.
- KNIGHT, STEPHEN y THOMAS OHLGREN, *Robin Hood and Other Medieval Outlaws*, Michigan: TEAMS [Medieval Institute Publications], 2000.

- LE GOFF, JACQUES, *L'imaginaire médiéval*, Paris: Gallimard, 1985.
- Le Roman d'Eustache le moine*, nueva ed., trad., presentación y notas de A. J. Holden y J. Monfrin, Louvain / Paris: Peeters, 2005.
- Le Roman de Renart*, 2 vols., ed. y trad. de Jean Dufournet y Andrée Méline, Paris: Flammarion, 1985.
- LECCO, MARGUERITA, "Wistasse Rossignol: l'intertesto tristaniano in *Wistasse le moine*", *Romance Philology*, 59-1, 2005, 103-119.
- LEVY, J., BRIAN, "Eustache le moine, ou le combattant à la recherche d'un combat ?", en D. BUSCHINGER y WOLFGANG SPIEWOK (eds.), *Le Monde des Héros dans la Culture Médiévale*, Greifswald: Reineke-Verlag, 1994, 161-170.
- , "Fouke le Fitz Waryn : de l'historicité incertaine aux valeurs plus littéraires d'un roman lignager anglo-normand", en D. BUSHINGER (ed.), *Histoire et Littérature au Moyen Âge, Actes du Colloque des 20-24 mars 1985 du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie*, Göppingen: Kummerle-Verlag, 1991, 251-262.
- OHLGREN, THOMAS, H., (ed.), *Medieval Outlaws. Ten Tales in Modern English* [1998], Gloucestershire: Sutton, 2000.
- PEDROZA, JOSÉ MANUEL, "El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)", en CARLOS ALVAR, FERNANDO GÓMEZ REDONDO y GEORGES MARTIN (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid" celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002, 295-323.
- PENSOM, ROGER, "Inside and Outside: Fact and Fiction in *Fouke le Fitz Waryn*", *Medium Aevum*, 63, 1994, 53-60.
- POLLARD, A. J., *Imagining Robin Hood. The Late-Medieval Stories in Historical Context*, London / New York: Routledge, 2004.
- ROSS, J. A. DAVID, "Where did Payn Peverell defeat the Devil? The topography of an episode in *Fouke le Fitz Waryn*", *Studies in Medieval French Language & Literature. Presented to Brian Woledge*, Genève: Droz, 1988, 135-143.
- The Outlaw's Song of Trailbaston*, ed. de Gillian Spraggs basada en 'Trailbaston', ed. de Isabel S. T. Aspin, *Anglo-Norman Political Songs*, Oxford: Blackwell for the Anglo-Norman Text Society, 1953, pp. 67-78. <<http://www.geocities.com/longo44au/tales4.html>>
- VALVASSORI, M., "El personaje *trickster* o 'burlador' en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 1, 2006, 27, 1-27.
- WILLIAMS, ALISON, *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000.

LENGUA



# Una anomalía en la lengua trovadoresca gallego-portuguesa: sobre los casos de conservación de -L- intervocálica\*

Manuel Ferreiro

*Universidade da Coruña*

Posiblemente sea la desaparición de -L- y -N- intervocálicas latinas la evolución fonética más singular producida en el territorio lingüístico gallego-portugués dentro del conjunto románico. A diferencia de lo que sucede con la caída de -N- intervocálica, que nasaliza la vocal anterior y da lugar a un complejo proceso de posterior desnasalización parcial, con eventual aparición de consonantes nasales implosivas (Ferreiro, *Gramática*, 130-144), la desaparición de -L- intervocálica se produce sin dejar absolutamente ningún resto, excepto la proliferación de hiatos que la pérdida de consonantes intervocálicas provocó en lengua medieval.

La caída, pues, de -L- fue un fenómeno universal en la evolución del gallego-portugués, excepción hecha de aquellos contextos en que tal consonante dejó de ser intervocálica por la desaparición anterior de una vocal en posición débil o, como es lógico, en vocablos de origen erudito que constituyen formas cultas introducidas más tardíamente (Ferreiro, *Gramática*, 130-144).

---

\* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación coordinado *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico)*. Subproyecto UDC: *As cantigas de segundo cancioneiro aristocrático galego-portugués* (PGIDIT06CSC20401PR), subvencionado por la Dirección Xeral de Innovación Tecnolóxica da Consellería de Industria de la Xunta de Galicia.

Los textos gallego-portugueses reflejan desde su inicio esta evolución universal producida desde el latín. Con todo, se pueden producir ciertas anomalías –gráficas y/o fonológicas– que merecen un estudio particular, especialmente en el más elaborado producto literario gallego-portugués, cual son las cantigas trovadorescas. En este trabajo limitaremos nuestra investigación a la lírica profana, aunque hagamos incursiones contrastivas en la lírica religiosa representada por las *Cantigas de Santa María*.<sup>1</sup>

De la revisión exhaustiva de los textos de la lírica profana gallego-portuguesa se deduce que el tratamiento de -L- intervocálico latino presenta tres particularidades que merecen nuestra consideración:<sup>2</sup> la alternancia de *coor* y *color* como descendientes del lat. COLOREM; dos formas anómalas con -l- descendientes del verbo latino SALIRE; y el anómalo uso de las formas del artículo o pronombre *lolla* (<ILLUM, ILLAM) en contextos en los que no es posible la asimilación de la consonante y, por tanto, con presencia irregular de la consonante lateral.

En primer lugar, en el corpus profano gallego-portugués encontramos una llamativa coexistencia de la forma *coor* al lado de *color* (<COLOREM), con manutención de la consonante intervocálica; ciertamente, tal conservación con-

---

<sup>1</sup> Para el estudio de esta particularidad de la lengua de las cantigas medievales partimos del corpus total de las cantigas profanas, sin considerar la poética inicial de B, las rúbricas explicativas presentes en algunas cantigas, ni tampoco algunos textos tardíos incrustados en nuestro corpus lírico, así como la lauda mariana de Alfonso X (cantiga nº 463 [B468]).

Para las referencias al corpus trovadoresco profano, utilizaremos el sistema referencial de Jean Marie D'Heur, tal como fue recogido y matizado en J. M. Montero Santalla, *As Rimas da Poesía Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, tesis de Doctorado, Universidade da Coruña, 2000, t. I, pp. 55-101. Los nombres de los trovadores se presentan con la forma abreviada tradicional.

<sup>2</sup> Excluimos provisionalmente el elemento inicial de *malaventura* y voces relacionadas, del lat. MALAM > med. maa (1101 PAmigo [B1099/V690], v. 4; 1436 RoiPaezRib [V1026], v. 1; 1524 VaPrzPard [B1505], v. 1; 1602 DiePez [B1592/V1124], v. 9; y también *malaventuradas* 1342 EstGuar [B1325/V931], v. 3, que conviven con *maa ventura* (1459 RoiPaezRib [B1440/V1050], v. 4), en la convicción, a falta de más datos, de que puede ser una forma semejante a la que presenta la forma masculina (lat. MALUM), que alterna entre la evolución normal, con caída de -L, y la forma apocopada en posición proclítica (cf. la convivencia de *mao* y *mal* como adjetivo en esta posición: *mao pecado* vs. *mal pecado*, *mal dia* vs. *mao dia*, etc.).

sonántica suscitó dudas de interpretación entre castellanismo o forma culta (Rodríguez, “Castelhanismos”, 10). A la luz de los testimonios de la lírica, existía una convivencia entre las dos formas; la primera, esperable según el patrón evolutivo gallego-portugués, se documenta en cuatro composiciones:<sup>3</sup> 474 Alf X [B476], v. 22: *velha de ma[a] coor*; 1391 PGarBu [B1373/V981], v. 11: *e seredes / fremosa muit'e de bõa coor*; 1633 MarAnMar [B1621/V1154], v. 15: *Viste-lo potro coor de mentira*; 1639 PPon [B1627/V1161], v. 20: *que viu vós e vossa coor*.

Similar es el número de composiciones que ofrecen la forma *color*, con más apariciones por la recurrencia del término en la cantiga de Joan de Gaia: 489 Alf X [B491/V74 y 74a], v. 12: *[e] perdian-na color*; v. 24: *tornaron d'outra color*; 541 Den [B524b/V127], v. 14: *eno tempo que ten a color / a frol consig'...*; 592 Den [B574/V178], v. 9: *e perdud'á o sén e a color*; 628 PLar [B612/V214], v. 10: *e visse vós e a vossa color*; 1471 JGai [B1452/V1062], vv. 2: *E meus narizes de color de berengenha?*; v. 5: *E meus narizes color de figos çofeiros?*; v. 8: *E meus narizes color d'escarlata roxa?*; v. 11: *E meus narizes color de rosa bastarda?*; v. 14: *E meus narizes color de morec'escuro?*; v. 17: *E meus narizes color de moras maduras?*<sup>4</sup>

A estas documentaciones, todavía se puede añadir otra, localizada en una cantiga con atribución dudosa (Caldeiron o Pero Viviaez) y con importantes problemas textuales:<sup>5</sup>

1631 PViviaez / Caldeiron [B1619/V1152], v. 18:

A testa ten [en]rugada  
e os olhos encovados,

<sup>3</sup> La forma *coor* en *vedes falsa coor ar xi vos á* (1189 JuBol [B1172/V778], v. 15) se ha revelado como edición defectuosa de Nunes (*Cantigas de Amigo*, 364), corregida por Rip Cohen en *vedes, fals', acoomhar xi vos á* (500 *Cantigas d'Amigo*, 407).

<sup>4</sup> En la transcripción de los textos profanos gallego-portugueses, concedemos preeminencia a los manuscritos A (*Cancioneiro da Ajuda*) y N (Pergamino Vindel), sobre B (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*) y V (*Cancioneiro da Vaticana*), y, dentro de los apógrafos italianos, preferencia a B sobre V.

<sup>5</sup> Lapa edita este verso como *e acabei, de passada* (*Cantigas d'Escarnho*, 595). La lectura propuesta procede de Vatteroni, “Appunti”, 163 y 166.

dentes pintos come dados,  
e á **color** de passada.

Una convivencia semejante de *coor/color* se registra en las *Cantigas de Santa María*, donde es general la forma patrimonial, aunque también se documenta la forma con *-l-* (cf. la cantiga 384, donde al lado de la primera forma en los vv. 2, 15, 17, 20, 21, se registra *colores* en el v. 13:<sup>6</sup> *escrito con tres colores*). La misma alternancia de *coor/color* se refleja en los derivados, pues convive *colorada* en la lírica profana (1612 [B1602/V1134], v. 18) con *coorar* en las *Cantigas de Santa María* (Mettmann, *Glossário, s.v.*).

Los datos son, pues, significativos: a diferencia de voces con la misma estructura (cf., por ejemplo, DOLOREM > med. door > mod. dor), en este vocablo coexistieron los dos resultados, aunque modernamente triunfase en gallego y portugués la forma evolucionada regularmente.<sup>7</sup>

La segunda anomalía está relacionada con el verbo *sair* (<SALIRE). Con la excepción que después veremos, es constante el uso de la forma regular con desaparición de *-l-* en la lírica profana gallego-portuguesa.<sup>8</sup> Inf.: *sair* (323 FeFdzcog [B363], v. 11; 521 Den [B523/V106], v. 14; 686 JPrzAv [B670/V273], v. 9; 717 FerFdzcog [B702/V303], r2; 879 MartMo/Lour [B888/V472 y 1036], v. 12; 970 AfEaCot [B968/V555], v. 4; 1084 PArm [B1081/V673], v. 15; 1120 PBard [B1118/V709], v. 13; 1237 JBav/PAmigo [B1221/V826], v. 43; 1242 JBav [B1226/V831], v. 6; 1387 MartSrzc [B1369/V977], vv. 3, 20; 1424 JSrzcCoe [V1014], v. 19; 1486 JAi [B1467/V1077], r; 1516 JGarGuilh [B1497/V1107], v. 11; 1582 PGarAm [B1572], v. 4; 1587 PGarAm [B1577], v. 17; 1606 PGarAm [B1596], v. 7; 1658 Ppon [B1646/V1180], v. 10; 1673 PAmigo [B1661/V1195], v. 9; 1675 PAmigo [B1663/

<sup>6</sup> Seguimos la edición de W. Mettmann: Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa María*, 3 vols., Madrid: Castalia, 1986-1989.

<sup>7</sup> Véase Lorenzo (*La traducción gallega, s.v. "color"*) para otras diversas documentaciones de las dos formas (también de *coorado/colorado*) en todo tipo de textos medievales, poéticos y prosísticos, aunque en la *Crónica General gallega* sea *color* la única forma registrada.

<sup>8</sup> Es discutible la interpretación de *sai* (tal vez provenzalismo) en 1574 FerSrzcQuinh [B1555], v. 30.

V1197], v. 26). Ind. Pret. imperfecto: P3: *sáia* (969 JAi [B967/V554], vv. 6, 9); P6: *saían* (1484 JAi [B1465/V1075], v. 9). Ind. Perfecto: P1: *saí* (119 PaiSrztav [A33/B148], v. 5; 166 NuFdzTor [A77/B180a], v. 28; 932 RoiFdz [B929/V517], v. 17; 1649 PPon [B1637/V1171], v. 1); P3: *saiu* (1158 JServ [B1144a/V747], v. 9; 1399 PGarBu [B1381/V989], v. 12; 1404 RoiQuei [B1385/V994], v. 16; 1573 FerSrztQuinh [B1554], v. 2; 1641 PPon [B1629/V1163], v. 3) y *sáio* (186 (PGarBu [B200], v. 14; 724 GoEaVinh [B709/V310], v. 12); P5: *saistes* (461Alf X [B466], v. 26); P6: *sairon* (489 Alf X [B491/V74 y 74a], v. 29; 1404 RoiQuei [B1385/V994], v. 17; 1676 PAmigo [B1664/V1198], v. 3). Ind. Futuro (cf. después *salra*): P1 *sairéi* (18 MonFdzMir [B44], v. 27; 499 Den [B501/V84], v. 19); P3 *sairá* (1463 PGMzBarr [B1443/V1054], v. 25). Subj. Pres.: P3 *saia* (697 JSrztCoe [B682/V284], r; 1387 MartSrzt [B1369/V977], v. 21; 1454 RoiPaezRib [B1435/V1045], v. 2; 1489 AfLpzBai [B1470/V1080], v. 23; 1606 PGarAm [B1596], v. 19). Subj. Pret.: P3 *saiss(e)* (665 PGarBu [B650/V251], v. 9); P6 *saissen* (1561 Den [B1542], v. 10). Imp. Pres.: P5 *said(e)* (1502 AiPrzVuit [B1482/V1093], v. 21). Part.: *saido* (cf. después *salido*) (583 Den [B566/V169], vv. 2, 7; 585 Den [B568/V171], v. 20; 770 JGarGuilh [B753/V356], v. 16; 1521 JGarGuilh [B1502], r. II-III).

La P3 de Pres. de Indicativo presenta normalmente la forma *sal* por desaparición de -E final latino (<SALIT): 485 Alf X [B487/V70], v. 9; 495 Den [B497/V80], v. 23; 743 RoEaVasc [B728/V329], v. 3; 794 NuPrzSand [B799/V383], v. 9; 897 MartMo? [A305], v. 17; 915 RoiFdz [B913/V500], v. 7; 1260 MartPadr [B1244/V849], v. 3; 1330 EstGuar [B1313/V918], v. 7; 1348 JSrztPav [B1330bis/V937], vv. 17, 23; 1408 JLob [B1389/V998], v. 19; 1479 JBav [B1460/V1070], v. 15; 1496 AiPrzVuit [B1476/V1087], v. 16; 1539 GilPrztCo [B1520], v. 1; 1577 AfMdzBest [B1558], v. 13; 1617 Vidal [B1606/V1139], v. 32. Lo mismo ocurre con las formas más habituales de futuro de indicativo, en la que desapareció inicialmente la vocal intertónica (<\*SALIRE+AT > med. *salra*), antes de la refacción moderna en *sairá*: 11 OsoAn [B38], v. 20; 384 AfSchz/Vaasco Mart↔iz [B416/V27/P/M], v. 12; 803 FerFroi [B807/V391], v. 13; 931 RoiFdz [B928/V516], v. 21; 1632 PViv [B1620/V1153], v. 27.

Resta, así pues, el problema de la aparición de *salido* en dos cantigas de amigo:

1170 JZor [B1158/V760], v. 1:

Pela ribeira do rio **salido**  
trebelhei, madre, con meu amigo

1297 MartCo [B1280/V886/R3], vv. 2, 7:

Mia irmana fremosa, treides comigo  
a la igreja de Vig', u é o mar **salido**,  
*e miraremos-las ondas.*

.....  
A la igreja de Vig', u é o mar **salido**,  
e verra i, mia madre, o meu amigo  
*e miraremos-las ondas.*

Ciertamente, cabría la posibilidad de interpretar que en estos casos *salido* procediese de SALLITUM 'salado' del verbo SALLIRE, con coherencia semántica en el contexto de las dos cantigas; con todo, parece más acertada la consideración de *salido* como sinónimo de *levado*, tal como fue interpretado por el autor de las ediciones críticas de Joan Zorro y Martin Codax. Efectivamente, Celso Ferreira da Cunha, considera estas formas indudablemente derivadas de SALIRE, pues les atribuye el significado de "Saído fora de seu leito; o mesmo que *levado* [...]. Êste arcaísmo aparece também alternando com *levado*, numa cantiga de Martin Codax, mas, aí, aplica-se ao mar embravecido, ou saído de seu natural pela elevação da maré" (Cunha, *O Cancioneiro de Joan Zorro*, 282). En la edición de Martin Codax insiste en el mismo significado: "Saído de seu natural pela elevação da maré, em referênciã ao mar; encapelado, agitado, embravecido; o mesmo que *levado*, palavra de que é o alternante sinonímico nas cantigas paralelísticas" (*O Cancioneiro de Martin Codax*, 472).

No obstante, la cuestión más compleja en cuanto a la conservación de -L- se manifiesta en el tratamiento de los descendientes de ILLUM (artículo y pronombre) en la lírica profana gallego-portuguesa. Sin embargo, antes de

iniciar este capítulo dedicado a la manutención anómala de *-l-* en las formas del artículo y pronombre *lo(s)/la(s)*, forzoso es advertir que en algunas ocasiones la revisión de los manuscritos y una interpretación más apurada permite rectificar lecturas tradicionalmente asentadas en la vulgata que no se corresponden con la lección original. Es lo que sucede, por ejemplo, en la cantiga 313 JLPzUlh [A202/B353], en cuyo v. 16 se editó un *catando-la* que, sin duda, debe ser rectificado según la lección de los manuscritos:<sup>9</sup>

Por mal de min o'eu o logar vi  
per u irá, se ousasse, ala;  
pero m'ela non fez ben nen fara,  
**catand'ala** direi-vus que fiz i

Algo muy semejante ocurre en la cantiga 396 JGarGlh? [A236], con el tradicional *catara-la* del v. 11 que encubre una lectura alternativa bien diferente:

Par Deus, senhor, viçoso viveria  
e en gran ben, e en mui gran sabor  
vee-las casas u vi mia senhor!  
E **catar ala** quant'eu cataria!

Como es sabido, las formas romances iniciales *lo(s)/la(s)* procedentes del demostrativo latino ILLE desembocaron en *o(s)/a(s)* por el tratamiento de la consonante descendente de *-LL-* como si fuese una consonante latina primaria, a partir de los numerosos contextos en que tal consonante quedaba en posición intervocálica. Esto llevó consigo la convivencia, antigua y actual, de las formas evolucionadas con la manutención de formas alomórficas *lo(s)/la(s)* procedentes de contextos en que los descendientes de ILLUM están precedidos de palabras acabadas en *-r* o *-s*, de modo que es sistemática la forma con *-l-* en función substantiva (pronombre) y relativamente frecuente en función adjetiva (artículo). Por otra parte, a todos los casos de asimilación deben sumarse otros que los manuscritos mantienen gráficamente la integridad consonántica

<sup>9</sup> Igualmente equivocada es la opción de Nöbiling: *catando lá* (*As cantigas*, 198).

de la forma asimilada, de modo que numerosas secuencias <r-l> y <s-l> de las cantigas trovadorescas ha de ser obligatoriamente interpretadas como [l], como demuestra, entre otros muchos ejemplos, la variación *mai-lo / mais-lo* en el refrán *mai-lo vosso bon parecer*, con la forma arcaica en la cuarta estrofa de la cantiga 905 RoiFdz [(904bis/V490)], o numerosos contextos en que alguno de los manuscritos presenta la secuencia <r-s-l> frente a <-l>:<sup>10</sup> 48 FerPaTam [B75, B1336/V943], v. 14: *poi-la cinta achei* (<pois la> B75, <poyla> B1336, <poyla> V); 83 JSrzSom [A17/B110], v. 21: *Deu-los leix(e)* (<deulos> A, <d's los> B); 174 PGarBu [A84/B188<sup>a</sup>], v. 18: *pois-la vi* (<pois la> A, <poila> B); 177 PGarBu [A87/B191], v. 3: *Deus-lo* (<deus lo> A, <deulo> B); 199 PGarBu [A106/B214-215], v. 33: *Deu-lo* (<deulo> A, <d's lo> B); 254 VaGil [A146/B269], r2: *negar-lo-ei* (<negar lo ei> A, <Negaloey> B); 275 JSrzCoe [A167-168/B319], v. 29: *e pois-la vi* (<pois la> A, <poila> B); 277 JSrzCoe [A170/B321], v. 17: *Deus-la fezo* (<d's la> A, <deula> B); 965 JAi [B963/V550], v. 11: *partir-lo coração* (<partirlo> B, <partilo> V); 1123 PBard [B1120bis/V712], v. 17: *Depois-lo tiv'eu guisado* (<Despoys lo> B, <Depoylo> V); 1297 MartCo [B1280/V886/N3], r. *miraremos-las ondas* (<miraremos las> N, <miraremolas> BV).

Así pues, limitándonos al corpus profano trovadoresco,<sup>11</sup> las formas asimiladas del artículo<sup>12</sup> son sistemáticas con las preposiciones *tras*, *des* y *por/ per*<sup>13</sup> y casi sistemáticas con el indefinido *todos/as* (95%).<sup>14</sup> Los datos de

<sup>10</sup> Es ciertamente discutible la interpretación de *la* como pronombre en vez de adverbio de lugar en la cantiga 1451 PedroPort [B1432/V1042], v. 6 (*qual la el deseja vs. qual lá el deseja*), realizada por Manuel Simões (*Il canzoniere*, 90 y 95); algo semejante hace Lapa (*Cantigas d'Escarnho*, 489), que modifica *la* en *a*.

<sup>11</sup> Una visión de conjunto de la llamada “segunda forma del artículo” en la lírica profana gallego-portuguesa, a partir de las ediciones por género más divulgadas (Nunes, *Cantigas de Amor*; Nunes, *Cantigas de Amigo*; Lapa, *Cantigas d'Escarnho*) fue realizada por Hermida (“O alomorfo *lo*”, 71-85), cuyos datos estadísticos usamos.

<sup>12</sup> Y algo semejante ocurre con la forma pronominal *o(s)/a(s)* en contextos fonéticos iguales o análogos.

<sup>13</sup> Cf. también la grafía arcaica en la asimilación *polo/pola* en *Esta tenh' eu porla maior / coita do mundo...* (263 VaGil [A155], v. 15) y *porl' amor de Deus* (163 NuFdztor [A74/B187], v. 19).

<sup>14</sup> Incluidas, lógicamente, las documentaciones con grafía arcaizante <todos-los etc.>: 411

uso (cuando menos gráfico) de la forma asimilada del artículo descienden progresivamente para *pois*, adv. y conj. causal (77%),<sup>15</sup> *mais*, adv. y conj. adversativa (56%),<sup>16</sup> con los pron. personales (*nós, nos, vós, vos, lhes*) (83%) y con las formas verbales acabadas en *-s* (40%) y en *-r* (16%).<sup>17</sup> Además, la forma *lo* aparece en la única documentación que presenta el artículo con el adv. interrogativo *u*, procedente del lat. UBI a través de una evolución intermedia *\*ub'lo* (1508 JGarGuilh [B1488/V1099], v. 24: *U-las provas...?*), así como en el encuentro INTER+ILLUM, que en la lírica trovadoresca fue resuelto en *sobre-lo* (1035 JAi [B1031/V621], v. 20; 1096 PAmigo [B1094/V685], v. 24; 1164 JZor [B1151<sup>a</sup>-1152<sup>a</sup>/V754], vv. 1, 4; 1433 JSrzCoe [V1023], v. 2; 1631 PViv, v. 10; 1676 PAmigo [B1664/V1198], v. 12) o *sobe-lo* (723 GoEaVinh [B708/V309], v. 1), aglutinaciones modernamente rehechas como *sobre o/a*.

---

PaiGmzCha? [A252], v. 4; 537 Den [B520<sup>b</sup>/V123], v. 7. El pronombre también puede presentar la misma grafía: 259 VaGil [A151], v. 11 (*de parecer todas-las vós vencedes*).

<sup>15</sup> La grafía <pois-lo/la> se registra siempre con formas pronominales: 5 [B5/V<sup>a</sup>5], v. 10; 6 AiMoAsm [B6], v. 32; 9 DieMon [B8bis], v. 3; 174 PGarBu [A84/B188<sup>a</sup>], v. 18; 275 JSrzCoe [A167-168/B319], v. 29; 409 PaiGmzCha? [A250], v. 3; 440 [A275], v. 9; 478 Alf X [B480/V63], v. 46; 483 Alf X [B485/V68], v. 15; 624 PedPort [B608/V210], v. 11; 898 MartMo? [A306], v. 31; 1074 BernBon/Abril Perez [B1072/V663], v. 27; 1387 MartSrz [B1369/V977], v. 6; 1441 JServ [V1031], v. 7; 1487 JAi [B1468/V1078], v. 8.

<sup>16</sup> De nuevo encontramos grafías <mais-lo/la> en 229 Jlob? [B244 y 246bis], v. 7; 397 JGarGlh? [A237], v. 10; 804 PaiGmzCha [B808/V392], v. 12; 901 RoiFdZ [A309/B901/V486], v. 10; 1346 JFdZard? [B1329/V935], v. 10; 1417 GonEaVinh [V1007], v. 26; 1583 PGarAm/JBav [B1573], v. 19. En 1398 PGarBu [B1380/V988], v. 16, está implicado el adv. *máis* y una forma pronominal (*se non, sa morte máis-la temeria*).

<sup>17</sup> Algún contexto con asimilación del artículo presenta grafía arcaica: 263 VaGil [A155], v. 12 (*veer-la senhor*); 494 Alf X [B496/V79], v. 26 (*bever-losinhos*); 1478 JBav [B1459/V1069], v. 8 (*pois vir-la saia molhada*); 1476 JBav [B1457/V1067], v. 18 (*sarrar-la porta*). Y lo mismo ocurre con formas pronominales en 199 PGarBu [A106/B214-215], v. 20 (cf. <diZ'lha> en B); 254 VaGil [A146/B269], r2; 383 AfSchz [B415/V26], v. 13; 890 MartMo [B898/V483], v. 5; 935 RoiFdZ [B932/V520], vv. 4 y 10. Pero en algunas ocasiones, la integridad gráfica puede responder a la realidad fonológica, pues la forma verbal aparece en rima: 476 Alf X [B478/V61], vv. 4-5..., e *averedes- / -los a perder po-los muito afrontar*; 1476 JBav [B1457/V1067], vv. 3-4: ... *mais d'escarmentar- / -lo avedes*, ...; 1538 GilPrzCo [B1519], vv. 15-16: ... e *defender- / -lo-íades por meu amor*.

En realidad, la lengua de la lírica gallego-portuguesa refleja un comportamiento del pronombre identificador en cualquiera de sus funciones muy semejante al detectado en los usos orales del gallego moderno, que extiende a muchos otros contextos el uso de las formas alomórficas, exactamente igual que en nuestra poesía medieval, donde también se documentan usos en contextos muy variados, incluso sorprendentes, puesto que *lo(s)/la(s)* también se registran después de:

a) sustantivos: *Deus* (*Deu-lolla*), con asimilación generalizada;<sup>18</sup> *donas* en 721 GoEaVinh [B706/V307], r1 (*ai dona-, lo meu amigo*); *braços* en 962 JAi [B960/V547], v. 27 (*e nos braço-la filhar*); *vezes* en 1487 JAi [B1468/V1078], v. 4 (*ca muitas vezes-l' ouv' afaçanhado*); *moscas* (490 Alf X [B492/V75], v. 16 (*quando as moscas-los veen coitar*);

b) adjetivos y participios: *melhor* en 185 PGarBu [B199], v. 8 (*ca melho-la fezeztes*) y 202 PGarBu [A109/B218], v. 10 (*que a melho-los fez ensandecer*);<sup>19</sup> *cobrados* en 960 JAi [B958/V545], v. 24: *e seran / cobrado-los meus dias que perdi*); *irados* en 1573 FerSrZQuinh [B1554], r (*irado-los-á el-Rei*);

c) el pronombre demostrativo *estes* (1607 PGarAm [B1597/V1129], v. 13: *d'estes-la vingue*; v. 20: *e d'este-la vinguel, ca de min non*), los relativos *quae* (1535 GilPrzCo [B1516], v. 13: *senon quae-las ante tragia?*) y *quantos* (334 PMaf [B372], v. 4: *e quantos-lo ouven dizer*) y el numeral *tres* (987 PPon [B985/V572], v. 19: *en todas tres-las leis*);

d) los adverbios *albur* (865 AiNz [B871/V455], v. 4: *Albur-la buscade*; 1667 PPon [B1655/V1189], v. 12: *albu-lo demandade*) y *depois* (331 PMaf [B369], r2: *e vós faredes depoi-lo melhor!*; 1123 PBard [B1120bis/V712], v. 17: *Depoi-lo tiv'eu guisado*);

e) y la conjunción concesiva *macar* en 650 VaFdZSend [B634/V236], v. 5: *E, maca-lo vós cuidades, eno meu coração vos ei / tan grand'amor...*

<sup>18</sup> Incluidos también aquellos casos en que aparece la grafía conservadora <s-l> (*Deus-lolla*): 87 JSrZSom [A21/B114], v. 9; 478 Alf X [B480/V63], v. 14; 901 RoiFdZ [A309/B901/V486], v. 26. Con *lolla* funcionando como pronombre también se registran las mismas grafías: 25 FerRdzCalh [B51], v. 16; 177 PGarBu [A87/B191], v. 3; 277 JSrZCoe [A170/B321], v. 17; 1007 PGMzBarr [V592-593], v. 14; 1123 PBard [B1120bis/V712], v. 4.

<sup>19</sup> Cf. la lección <melhor lhes> en B.

De estos datos se desprende que esporádicamente era posible que se realizara la asimilación siempre que el contexto fonético lo permitiese, por lo menos a la luz de algunos testimonios de algunos textos, donde se observa vacilación entre las dos posibilidades. Véase, por ejemplo, 222 FerGarEsg [A122/B238], v. 14 (... *se fezer / mia senhor o que ten no coraçon*), con la lección *senho-lo* en B.

Finalmente, todavía se debe considerar el hecho de que el cómputo de formas alomórficas podría aumentar, porque, en bastantes ocasiones, independientemente de la fijación gráfica del texto de las cantigas realizada por los diversos editores (que generalmente tienden a las formas más evolucionadas), el testimonio de alguno de los manuscritos presenta asimilación. Así acontece, entre otros, en 139 MartSrz [A52/B164], v. 2 (*creer-la coita* A vs. *creer a coita* B); 217 FerGarEsg [A117/B233], 10: *sode-la melhor* (<sodela mellor> A, <?odes a melh'> B), v. 15: *Mai-la* (<Mayla medida> A, <Mays a me?ura> B); 302 RoiPaezRib [A191/B342], v. 2 (*dizer-lo mui gran ben* A vs. *dizer o mui gran ben* B). Asimismo, es muy significativa la vacilación entre *vedes o cos / vedes-lo cos / vede-lo cos* que se observa entre la rúbrica y el texto del estribillo de la cantiga 1452 JGai [B1433/V1043].

Ahora bien, más allá de la conservación de *l*- en contextos fonéticos que permiten la asimilación de la consonante con *-r* o *-s* anteriores, se debe destacar el hecho de que en la lírica trovadoresca profana aparezca con profusión la forma *lo(s)/la(s)*,<sup>20</sup> artículo o pronombre, en contextos intervocálicos, por lo cual su conservación deberá ser explicada de otro modo.<sup>21</sup>

Las documentaciones que localizamos son las siguientes: 586 Den [B569/V172], r3 (*vai-las lavar alva*); 587 Den [B570/V173], vv. 3, 9 (*vede la froldo pino*); vv. 7, 13 (*vede la froldo ramo*); 609 Den [B592/V195], vv. 2, 7 (*vou-m'a la bailia*); v. 5 (*vou-m'a la bailada*); 646 FerRdzCalh [B631/V232], r2 (*e i lo atenderei*); 647 FerRdzCalh [B632/V233], r2 (*se me los ei...*); 660 NuFdztor [B645/V246], vv. 8, 13 (*e foi-las aguardar*); vv. 11, 16 (*e foi-las atender*); 704 JSrzCoe [B689/V291], v. 2 (*a la fonte e paguei-m'eu d'elos*); v.

<sup>20</sup> Esporádicamente con la forma contracta *l'* o *l'* (vid. cantigas 903, 969, 1281, 1304).

<sup>21</sup> No consideramos, obviamente, el uso petrificado de *la* en la expresión adverbial *a la (minha) fe*.

5 (a **la** fonte e paguei-m'eu d'elas); v. 7 (A **la** fonte e paguei-m'eu d'eles); 735 EstCoe [B720/V321], v. 1 (Sedia **la** fremosa seu sirgo torcendo); v. 4 (sedia **la** fremosa seu sirgo lavrando); 781 AfSchz [B784/V368], v. 1 (Dizia **la** fremosinha); v. 6 (dizia **la** ben talhada); 825 PEaSol [B828/V414], v. 1 (Dizia **la** ben talhada<sup>22</sup>); 864 AiNz [B868-69-70/V454], v. 31 (cantando ia **la** virgo); 891 PEaSol? [A281], v. 1 (Eu sei **la** dona velida); v. 4 (Eu sei **la** dona loada); 892 PEaSol? [A284], v. 5 (vou-m'eu a **la** corte morar); 903 RoiFdz [B903/V488], vv. 1, 2, 7, 13, 14 (Quand'eu vejo **las** ondas); v. 2 (e **las** muit'altas ribas); r1 (maldito se[j]a'l mare); v. 7 (nunca ve[j]o **las** ondas); v. 13 (se eu vejo **las** ondas); v. 14 (e ve[j]o **las** costeiras); 969 JAi [B967/V554], v. 6 (quando saía **la** raia); v. 9 (quando saía l'alvor); 1130 NuPor [B1127/V719], vv. 1, 4 (irei a **lo** mar...); 1166 JZor [B1154/V756], v. 1 (Cabelos, **los** meus cabelos); v. 5 (Garcetas, **las** mias garcetas);<sup>23</sup> 1167 JZor [B1155/V757], v. 2 (cantando ia **la** dona virgo); v. 7 (cantando ia **la** dona d'algo); 1169 JZor [B1157/V759], vv. 1, 5 (jus' a **lo** mar é o rio); 1201 PMeo [B1185/V790], r4 (a **la** font' u os cervos); 1205 PMeo [B1189/V794], v. 13 (des que **los** lavei); vv. 14, 18 (d'ouro **los** liei); v. 16 (des que **las** lavara); vv. 17, 21 (d'ouro **las** liara); 1206 PMeo [B1190/V795], v. 9 (irei, mia madre, a **la** fonte); 1236 PEaSol [A283/B1220/V825], vv. 3, 9 (e mirei-**la** das arenas); r (eu das arenas **la** mirei);<sup>24</sup> 1281 Lour [B1265/V870], v. 13 (ca est' é l'ome que mais demandava); 1294 MartGi [B1277/V883]: vv. 2, 7 (mandou **lo** adufe tanger); vv. 5, 10 (mandou **lo** adufe sonar); 1297 MartCo [B1280/V886/N3], vv. 2, 7 (a **la** igreja de Vig'u é o mar salido); vv. 5, 10 (a **la** igreja de Vig'u é o mar levado); 1299 MartCo [B1828/V888/N5], vv. 2, 7 (treides comig'a **lo** mar de Vigo); vv. 5, 10 (treides comig'a **lo** mar levado); 1304 FerLago [B1288/V893], v. 11 (que non fose a **la** ermida...); 1314 FerEsq [B1298/V802], r: (a **las** aves, meu amigo); v. 11 (seu arco na mano a **las** aves tirar); v. 14 (a **las** que cantavan leixa-**las** guarir; v. 17: a **las** que cantavan non

<sup>22</sup> Nótese cómo en posición inicial la forma del artículo es la convencional: *A ben talhada* *dizia* (v. 4).

<sup>23</sup> Las secuencias *cabelos, los...* y *garcetas, las...* podrían ser interpretadas como *cabelos, los...* y *garcetas-, las...*, con asimilación consonántica encubierta gráficamente (cf. *dona-, lo meu amigo...*, ya citado, en la cantiga 721).

<sup>24</sup> De nuevo se podría considerar una secuencia *arenas-la*. Cf. la nota anterior.

*nas quer matar*).<sup>25</sup> A estos registros todavía hay que añadir las contracciones *al* (<a+lo) que también se localizan en algunas cantigas:<sup>26</sup> 736 EstCoe [B721/V322], r (*eu al rio me vou banhar*); 903 RoiFdZ [B903/V488], v. 4 (*al cor pola velida*); v. 10 (*al cor pola fremosa*); v. 16 (*al cor pola ben feita*); 1202 PMeo [B1186/V791], v. 5 (*irá morrer al mar*). Y, finalmente, todavía tenemos que sumar la forma arcaica del artículo a partir de la aglutinación con la preposición descendiente de SUB (SUB ILLUM > \*sob'lo > so-lo) que solamente se documenta en las cantigas de amigo, frente al resultado normal (*so-su o(s)*) en los otros géneros:<sup>27</sup> 659 NuFdZTor [B644/V245], r (*e pousarei so-lo avelanal*); 864 AiNz [B868-869-870/V454], v. 6 (*So-lo ramo verd'e frofido*); v. 24 (*E pousarei so-lo avelanal*); 870 AiNz [B879/V462], v. 17 (*so aqeste ramo, sol que nós bailemos*);<sup>28</sup> 922 PGvzPor [B920/V507], vv. 2, 7 (*perdi-o so-lo verde pino*); vv. 5, 10 (*perdio so-lo verde ramo*); 1161 JZor [B1148<sup>a</sup>/V751], r2 (*de so-lo ramo folgar*).

Fuera de estas documentaciones,<sup>29</sup> todas ellas en cantigas de amigo, solamente se registra la contracción *al*, significativamente localizada en el refrán de la composición 1347 JFdZArD? [B1330/V936] (*al fodido irá sangrar / sangrador en tal logar!*), así como en *non ven al maio*, refrán de la conocida cantiga satírica de Alfonso X (494 [B496/V79]), para cuyo uso se pueden encontrar motivaciones estilísticas, tal vez la perspectiva “mais adequada para focar o refrão (*non ven al maio*) [...] repetido nada menos que quinze vezes ao longo

<sup>25</sup> Pero <as aves> en los vv. 8 y 13, tal vez error de copia o tentativa de modernización lingüística de los apógrafos italianos (*a [la]s aves*).

<sup>26</sup> Como es lógico, non consideramos la contracción *al* producto del encuentro entre la prep. *a* y la forma especial del artículo *el* de *el-Rei*.

<sup>27</sup> 371 MenRdzTen/JuBols [B403<sup>bis</sup>/V14], v. 26 (... *pois so os couces for*); 1385 MartSrz [B1367/V975], v. 20 (*ca vo-lo iran so o manto cortar*); 1388 MartSrz [B1370/V978], v. 9 (*E porque vos lhi talbaron atanto / so o giron ...*); 1575 FerSrzQuinh [B1556], v. 9 (*non s' alevant' ergo su o bardon*); 1665 PPon [B1653/V1187], v. 13 (*fa Peixota su o leito jaz*).

<sup>28</sup> La forma *sol* encubre la aglutinación *so-lo*, con apócope, por razones métricas, de la vocal final del artículo.

<sup>29</sup> La forma *la* del verso *Leixaron-me qual fui nado no meio de la rua*, de Airas Nunes (876 [B885/V468], v. 16), según la fijación tradicional (vid. Tavani, *A poesia*, 135) podría ser replanteada teniendo en cuenta la hipermetría del verso.

da mesma [cantiga], ainda que, como é obvio, existam outras possíveis interpretações” (véase Rodríguez, “Castelhanismos”, 10).

Como acabamos de ver, más allá de la normal convivencia de *coor* y *color* (evolución patrimonial y cultismo, respectivamente), absolutamente todas las documentaciones de la anómala *-l-* intervocálica se concentran en la voz *saldido* y en la forma arcaica del artículo (y pronombre), siempre en las cantigas de amigo,<sup>30</sup> precisamente el género que presenta diversas voces con *-N-* intervocálico latino conservado, donde en diversas composiciones (cantigas 586, 704, 864, 1236, 1297 y 1304) se registran las dos características (*-l-* y *-n-*).

Difícilmente se podría explicar la presencia anómala de la consonante lateral sin considerar los casos con conservación de *-N-* (en las formas del tipo *irmana* o *louçano*), que ya tratamos ampliamente en otro lugar (Ferreiro, “Edición e historia da lingua”, 77-96). Estas aparentes anomalías evolutivas (formas con *-l-* y *-n-* intervocálicas) forman parte de los *colores retóricos* del género de las cantigas de amigo, frente a los demás géneros canónicos (cantigas de amor y cantigas de escarnio). En este sentido, la aparición y consciente utilización de formas con estas consonantes ya desaparecidas antes del nacimiento de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa no responde a la antigüedad del género, como tradicionalmente fue considerado (véase Lapa, *Miscelânea*, 144ss), sino que debe ser considerado como *ornatus* retórico y puesta en relación con la utilización de otras formas arcaicas, como *treides* (cf. *tragedes*), *sedia* (cf. el normal *sia*), *eno* (frente al común *no*), etc., formas concentradamente utilizadas en el género más representativo y autóctono de nuestra lírica trovadoresca, la cantiga de amigo.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. de Walter Mettmann, *Glossário*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1972, t. IV.

---

<sup>30</sup> La cantiga 903, aunque formalmente de amor, tiene factura de cantiga de amigo. Las cantigas 864 y 969 son pastorelas fuertemente influidas por las cantigas de amigo.

- , *Cantigas de Santa María*, 3 vols., ed. de Walter Mettmann, Madrid: Castalia, 1986-1989.
- COHEN, RIP, *500 Cantigas d'Amigo*, Lisboa: Campo das Letras, 2003.
- CUNHA, CELSO FERREIRA DA, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, ed. de Elsa Gonçalves, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- FERREIRO, MANUEL, *Gramática Histórica Galega, Fonética e Morfosintaxe*, 4ª ed., Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999, t. I.
- , “Edición e historia da lingua: Sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns”, en M. FERREIRO, C. P. MARTÍNEZ PEREIRO y L. TATO FONTAÍÑA (eds.), *A edición da Poesía Trovadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, 2008, 77-96.
- HERMIDA, CARME, “O alomorfo *lo* do artigo nas cantigas medievais”, *Cadernos de Lingua*, 4, 1991, 71-85.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES, *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 2ª ed., Vigo: Galaxia, 1970.
- , *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1982.
- LORENZO, RAMÓN, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977, t. II.
- MONTERO SANTALLA, JOSÉ-MARTÍN, *As Rimas da Poesía Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, tesis de Doctorado, Coruña: Universidade da Coruña, 2000.
- NOBILING, OSKAR, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, ed. de Yara Frateschi Vieira, Niterói / RJ: EdUFF, 2007.
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 [1ª ed., 1928].
- , *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972 [1ª ed., 1932].
- RODRIGUEZ, JOSÉ LUÍS, “Castelhanismos no galego-portugués de Afonso X”, *Boletim de Filologia*, XXVIII, 1983, 7-19.
- SIMÕES, MANUEL, *Il canzoniere di D. Pedro, Conte di Barcelos*, L'Aquila: Japadre Editore, 1991.
- TAVANI, GIUSEPPE, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992.
- VATTERONI, SERGIO, “Appunti sul testo delle due *cantigas* de Caldeyron”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XXXIV, 1988, 155-181.



# Aproximación a los pronombres demostrativos en el gallego-portugués medieval

Xosé Manuel Sánchez Rei

*Universidade da Coruña*

## INTRODUCCIÓN

La situación de los demostrativos en el gallego medieval es un tema tan interesante como diferente con la época contemporánea. Desde el punto de vista formal, hay pronombres que dejaron prácticamente de usarse conforme avanzaba la Edad Media (*aqueste, aquesta*, etc.), otros poseen una documentación escasa (*esse, aquesse*, etc.) o absolutamente marginal (*elless* o *eleiso*), y no faltan nuevos paradigmas (*estoutro, essoutro*, etc.) que, en los siglos bajomedievales, se suman a los ya existentes. Por otra parte, se puede asistir también a cómo ciertas unidades no tienen todavía fijados los usos y a cómo, consecuentemente, se emplean a veces con valores propios de otros inventarios (como sucede con *este* o *esse*, que se intercambian en determinados contextos).

El presente trabajo se ocupa, precisamente, de estas cuestiones, para lo cual se ha manejado un conjunto de obras lo bastante representativo y capaz de dar una idea de la variedad textual existente en la época. Es por ello que hemos trabajado con textos literarios en prosa (CI, CT, GE, LTM, MS, CGC), en verso (CD, CSM, LP) y con documentos jurídicos o notariales (BC, DG, FR, ME, HGP).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El desarrollo de todas estas siglas literarias, así como de otras obras de diferentes épocas o lenguas, se encuentra al final del presente trabajo, después de las “Referencias”.

Como es lógico, en todas las obras manejadas se detectan regularmente los pronombres demostrativos, pero se hace necesaria alguna puntualización referida a esos textos: en primer lugar, mientras que en la prosa y en la lírica el autor medieval persigue determinados resultados estéticos, como sucede también en la actualidad, en los escritos notariales, por el contrario, la motivación artística pasa a un segundo plano, lo que los hace, desde el punto de vista filológico, más interesantes, incluso por la diferente (in)formación filológica de los notarios medievales;<sup>2</sup> y en segundo lugar, el recurso a una adecuada utilización de deícticos en estos documentos jurídicos se convierte en una de sus características más destacables, derivada de las necesidades de una correcta identificación de sus protagonistas, sean personas o bienes materiales.

#### LAS FORMAS

##### I. PARADIGMAS GENERALES

Después de siglos de evolución en la lengua hablada, las lenguas romances conocen sus primeras documentaciones durante el Medievo. Para el caso gallego-portugués, la expresión escrita empieza a inicios del siglo XIII y se desarrolla, en los territorios de Galicia, hasta los comienzos de la Edad Moderna, período en que la producción de textos en gallego conoce su etapa más oscura en lo referente a cantidad y a calidad literaria, cuyas causas, como es sabido, radican en la colonización española, proyectada incluso hasta nuestros días. Mientras, el gallego del sur del río Miño continuó escribiéndose y usándose, ahora ya con el nombre de “portugués”, sería llevado a otras partes del mundo gracias a las conquistas y descubrimientos de los marinos portugueses.

---

<sup>2</sup> Nótense las siguientes palabras de Maia (“Estudo”, 15) referidas a los textos notariales del gallego-portugués medieval: “Além disso, os vários níveis de cultura dos notários [...] fazem com que os documentos notariais, com diferente intensidade, reflectan alguns traços dos dialectos e falares locais. Assim, os notários mais cultos só escassamente deixariam transparecer nos textos que escreviam particularidades da linguagem falada da região, ao passo que os notários pouco cultos, com muita maior facilidade, deixarão escapar traços da sua própria linguagem falada e da linguagem da região”.

Una vez que las tendencias evolutivas emergentes durante la latinidad tardía hubieron cuajado en el territorio galaico, conviene destacar, en lo que se refiere a los pronombres demostrativos, en primer lugar, el éxito de un sistema trimembre o con tres términos deícticos con sus respectivos grados de marcación espacio-temporal y, en segundo lugar, la continuidad de los usos populares del latín en lo tocante al refuerzo de la partícula \*ACCU, posiblemente formada desde ECCU con influencia de ATQUE (véase Ferreiro, *Gramática*, 256, n. 316). Todas las formas, ya simples, ya reforzadas con ACCU, alternan en un primer momento en los textos conservados. De este modo, las formas documentadas durante el período medieval responden al siguiente sistema tricotómico, en donde han sido contempladas algunas mínimas variaciones ortográficas (*ysto* en vez de *isto*, *ese* en lugar de *esse*, o *sta* por *esta*, etc.), que en nada afectan a los modelos generales expuestos en los siguientes cuadros:

Paradigma<sup>3</sup> del primer término deíctico o T1:

< /STE, /STA, /STU; ACCU + /STE, ACCU + I/STA, ACCU + /STU:

	Masculino	Femenino	Forma invariable
<b>Singular</b>	<i>este, aqeste</i>	<i>esta, aqesta</i>	<i>esto, aqesto,</i>
<b>Plural</b>	<i>estes, aqestes</i>	<i>estas, aqestas</i>	<i>isto, aquisto</i>

Cfr: *esta dita* (BC, 24); *este lugar* [...] *estas prouas destes saberes* (GE, 129); *d'esto mal grad'ajades vos em* (LP, I, 190); *contra isto* (FR, I, 179); *aqeste herdam?to* (HGP, 195); *aqes-tes rreys* (CT, 627); *Aquesta un fillo houve* (CSM, II, 43); *aqestas rrazões* (GE, 20); *segurãça de aqesto* (GE, 48); *aquisto contra deryto* (HGP, 199); etc.

<sup>3</sup> Preferimos la denominación de “forma invariable” a la más extendida, “neutro”, porque esta no es fiel a la realidad morfológica del gallego al no existir en tal lengua la posibilidad de adscripción genérica como sucedía en latín. Nótese que ya en el siglo XVI Fernão de Oliveira, el primer gramático del ámbito gallego-portugués, tenía bien claro que las formas sin flexión no podían ser consideradas como neutras, ya que, en su opinión, *isto, iso y aquilo* “são acabados em o e não são masculinos, mas são de genero indeterminado, não neutro como o dos latinos” (Oliveira, *Gramática*, 142).

## Paradigma de T2:

&lt; /PSE, /PSA, /PSU (y ACCU + /PSE, ACCU + /PSA, ACCU + /PSU):

	<b>Masculino</b>	<b>Femenino</b>	<b>Forma invariable</b>
<b>Singular</b>	<i>esse</i> (y <i>aquesse</i> )	<i>essa</i> (y <i>aquessa</i> )	<i>esso</i> (y <i>aquesso</i> )
<b>Plural</b>	<i>esses</i> (y <i>aquesses</i> )	<i>essas</i> (y <i>aquessas</i> )	<i>isso</i> (y <i>aquisso</i> )

Cfr.: *esse tipo* (GE, 3); *esses cristãos* (CGC, I, 859); *Tod'essa noite* (CSM, I, 186); *essas meesmas deffensoes* (FR, I, 183); *Mays esso pouco que eu vivo for* (LP, I, 335); *isso mandamos* (FR, I, 227); etc.<sup>4</sup>

## Paradigma de T3:

&lt; ACCU + /LLE, /LLA, /LLU:

	<b>Masculino</b>	<b>Femenino</b>	<b>Forma invariable</b>
<b>Singular</b>	<i>aquel(e)</i>	<i>aquela</i>	<i>aquelo,</i>
<b>Plural</b>	<i>aqueles</i>	<i>aquelas</i>	<i>aquilo</i>

Cfr.: *aquel dia* (MS, 129); *aquele eydo* (HGR, 195-196); *aqueles outros vossos* (HGR, 76); *aquela rrazó* (CT, 235); *aquelas novas* (LTM, 87); *aquelo oyu* (CGC, I, 107); *como aquilo era* (FR, I, 240); etc.

## II. LA ADSCRIPCIÓN DE FUNCIONALIDADES DEÍCTICAS

Con este sistema, se percibe en las obras conservadas del período medieval una cierta vacilación en lo concerniente a las formas y a sus correspondientes funciones, pues todavía se hallan sin regularizar sistémicamente los usos y los contextos de aparición de *este*, *esse* y *aquel*. A este respecto, y según afirma Lorenzo (*Glosario*, 606), “no están fijados totalmente los usos de *este*, *esse* y *aquel*, ya que muchas veces encontramos uno en lugar del otro”. Pueden

<sup>4</sup> La prácticamente nula documentación de *aquesse* se tratará más adelante.

servir como ejemplo los siguientes casos, en que, en la actualidad, serían muy probablemente utilizados unos pronombres distintos de *este* y *ese*, respectivamente: *Aqueste he aquel que da sem?te de Dáuid tomou carne? no ventre da Virge? et fezose om? et nasceu; que nasceu ?no tempo de Ponçio Pilatus. Este rresur-geu d'ontre os mortos ao tercer dia* (MS, 25); *–Deus que sen semente d'outro ome formou Adá, ese fez o seu Fillo naçer do ventre da Virg?e sen semente d'outro ome* (MS, 123); etc.

El fenómeno, en nuestra opinión, debe ponerse en relación con la historia particular de /PSE, pronombre inicialmente identificador en el latín clásico al margen del inicial esquema de los demostrativos, después empleado con frecuencia como anafórico en el latín tardío y, posteriormente, con el transcurso cronológico, incorporado al sistema demostrativo. En alguna obra redactada en el siglo xiv, como los *Diálogos de S. Gregorio*, los casos de ocurrencias de T1 y T3 se elevan, respectivamente, a las cifras de 1.052 y 1.359, en claro contraste con los ejemplos de T2, de los cuales sólo se atestan 61 muestras (Teyssier, “Le système”, 9); estos datos cuantitativos dan idea de lo caprichoso que era un sistema de pronombres demostrativos todavía en vías de consolidarse y, por lo tanto, sin una fijación más o menos coherente. Sin embargo, en las obras de Gil Vicente, autor perteneciente ya al siglo xvi, se observan mayores cifras de T2 con respecto a T1 y T3 (respectivamente, 583 para T2, 1.257 para T1 y 202 para T3) y un uso, en general, coincidente con el contemporáneo: las correspondientes formas “fonctionent très régulièrement comme démonstratifs de la première perssone (*este*), de la deuxième personne (*esse*) et de la troisième personne (*aquela*)” (véase Teyssier, “Le système”, 26).

En una cierta armonía con las fluctuaciones de formas y funciones en los primeros textos gallego-portugueses, Mattos e Silva (*Estruturas*, 165) llega a insinuar que existen analogías entre la pérdida de oposición para T1 y T2 con función anafórica y esta misma neutralización que se da en ciertas variedades de portugués brasileiro.<sup>5</sup> La presumible e interesante conexión entre los dos

<sup>5</sup> Véase Câmara (*Estrutura*, 124): “Na área do Rio de Janeiro é então a forma *esse* que predomina sobre *este*, o que equivale a uma mudança de /ste/ para /s/. Surge aqui uma variação livre, em que na área do Rio de Janeiro predomina a segunda forma”. La misma conclusión es

fenómenos lingüísticos deberá ser corroborada con las obras escritas en portugués americano durante los siglos XVI-XX para verificar si esa tendencia se mantuvo a lo largo del tiempo, en cuyo caso tendría un origen ciertamente antiguo, o si, por el contrario, se trata de una innovación reciente asociada a las modalidades del portugués de Brasil.

Como es lógico, además de en los textos literarios en prosa, también en las obras líricas se aprecian oscilaciones en las formas demostrativas y su funcionalidad. Así, por ejemplo, pueden citarse casos en el cancionero mariano en que se manifiesta la vacilación, frecuentemente en la secuencia *desa vez*; en esta construcción en particular se notan valores más propios del IPSE latino que de la forma demostrativa románica, esto es, connotando más bien matices de anáfora y de identificación antes que significados estrictamente mostrativos: *E ela mui sen sanna / o seu manto foi parar / u muito recebido / colb'ouve dos que y dar / fez o Soldan beyçudo [...]. / E av?o **desa** vez / aos que combatian / que Deus por ssa Madre fez / que dali u ferian / os colbes* (CSM, I, 130-131); *E en tal guisa o acorreu / que o touro log'en terra caeu / e todo-los quatro pees tendeu, / assi como se quisesse morrer [...]. / E o touro s'ergeu **desa** vez / nunca depois a null'ome mal fez* (CSM, II, 124); etc.

También se encuentran casos en la prosa notarial, donde, conforme hemos dicho más arriba, las necesidades de la referencia anafórica e identificativa son elementos de primer orden dada la naturaleza de esta tipología de textos; los siguientes ejemplos con *esse* o *essa* permiten verificar tales utilizaciones: *Damos e houtorgamos dá dauãdita Steuaya Periz, nossa fila, a meyadade de todóo herdam?to desusso dito per tal preito so tal condiçõn que se se **essa** Steuaya Periz, nossa fila, cassar per mandado e per outorgam?to do honrado padre e senhor dô Viç?te, bispo do Porto, e per outorgam?to de my Tareyga M?diz, madre da dauãdita Seteuaya Periz, **essa** Steuaya Periz auer* (.)ogo a meyadade de todóo herdam?to (HGP, 247); *como fosse contéenda ontre dom Hanrrique, abbade do moesteyro de Oya et o conu?to **desse** lugar* (HGP, 188); *Cunusuda coussa ssey a quantos esta*

---

la que aparece en Teyssier (*Manual*, 146) cuando señala que en el “português falado do Brasil observa-se uma tendência para confundir *este* e *esse*”, confusión que también se encuentra “nos escritores cujo estilo se esforça por imitar a linguagem espontânea, em geral a favor de *esse*”.

*carta virem et ouujrem como eu Marja Iohanes con outorgamto de meu marjdo, Ioham Mjgées, esse presente et outorgante* (HGP, 202); *Conoçuda cousa seia a quãtos esta carta vir? como eu Jhoã de San Jhoane, morador de Fafiaes, ensembra cõ mia moler Maria Fernandez, essa presente et outorgãte* (HGP, 204); etc.

### III. LA EVOLUCIÓN DE LOS PRONOMBRES MASCULINOS

Con relación a los tres paradigmas citados, es necesario referirnos a otra cuestión, como es el resultado obtenido para los singulares masculinos. En efecto, una particular evolución explica que dichas formas provengan, aparentemente, del nominativo (/STE > *este*, /PSE > *esse*, etc.) en vez de la tendencia más común, que hace retrotraer la mayoría de los nombres gallegos al acusativo. La tradición filológica gallego-portuguesa ha explicado así los actuales masculinos singulares, como es el caso de Williams (*Do latim*, 161), Huber (*Gramática*, 193), Nunes (*Compêndio*, 246-247) y, más recientemente, Ferreiro (*Gramática*, 260). Pottier (“Les démonstatifs”, 34-35) atribuye la causa de la evolución al hecho de que el demostrativo acompaña siempre al sustantivo como determinante con una intensidad tonal más relajada que la forma invariable, que nunca puede desempeñar tal función; a partir de aquí, defiende la existencia de una forma no documentada, \**est*, origen del posterior *este*. De acuerdo con su propuesta, los pasos habrían sido los siguientes: /STUM > \**esto* > \**est* > *este*, para el masculino, e /STUD > *esto* > *esto*, para la forma invariable. Además, el lingüista francés confronta este proceso, en nota a pie de página, con el caso de *aquel*, en que, a su modo de ver, se observan similares pautas evolutivas en lo relativo a la pérdida de *-e* final. Mas su postulado lleva implícito el problema de que no poseamos textos redactados en gallego-portugués durante la época que él denomina preliteraria (correspondiente al paso de /STUM > \**esto* > \**est*), circunstancia que ensombrece su argumentación.

Con todo, aunque la teoría de Pottier nos pudiese parecer ciertamente sugestiva, pero difícil de probar, pensamos que el origen de nuestros *este*, *ese* y *aquel* debió de estar igualmente promovido por motivos también homofó-

nicos, pero no contemplando el apócope en que él se basa. Es sabido que la mayoría de las voces gallegas heredadas del latín proviene del acusativo de esta lengua, como en el resto de los idiomas y variedades peninsulares; si confrontamos los probables (y casi seguros) resultados en la oralidad latino-galaica de /STUM (acusativo clásico del masculino /STE) e /STUD (acusativo clásico del neutro /STUD), concluiremos uniformemente la evolución en *esto*, forma en que convergerían dos resultados que no se tenían que confundir.<sup>6</sup> De ahí que fuese preciso echar mano del nominativo, solventando de este modo la homofonía protorromance. Explicación más sencilla es, sin embargo, hacer corresponder directamente el origen de los actuales pronombres masculinos con el nominativo, aunque encuentra algún problema de coherencia sintáctica: en efecto, tenemos nuestras dudas de que los galaico-romanos profiriesen enunciados del tipo \*VIDEO ESTE CASTELO o \*AUDIO ESTE HOMINE, en que la marcación de la función sintáctica, al ser CD ESTE CASTELO y ESTE HOMINE, exige un acusativo y no un nominativo; repárese, en consonancia con esto, en que el resultado de ILLE en estas casuísticas guarda tal congruencia sintáctica, al proceder de ILLU, acusativo, el actual pronombre identificador *o* (\*VIDEO ELU CASTELO > *Vexo o castelo*; \*AUDIO ELU HOMINE > *Ouzo o home*).

Los plurales, a su vez, fueron rehechos analógicamente a partir de la forma resultante (*este* | *estes*, *esse* | *esses*, *aquel(e)* | *aqueles*) e incluso ya se encuentran en ocasiones en textos que querían estar redactados en latín;<sup>7</sup> minoritariamente, también se registra la flexión etimológica junto a la analógica, según se comprueba en los siguientes casos: *Et de todos estos* (GE, 15), *et estos erã cananeos* (GE, 197), etc. Lo autóctono de tales plurales parece quedar legitimada, desde el punto de vista actual, por aún hoy escucharse en hablas del gallego oriental y, desde una perspectiva histórica, por los versos de los cancioneros profanos: *—Cabelos, los meus cabelos, / el-rey m'enviou por ellos!* (LP,

<sup>6</sup> Según las tendencias de la evolución fonética operativas en el paso del latín al romance occidental de la Península Ibérica, *o* genera [e] y *u* evoluciona en [o], de donde se deduce que OSTU (acusativo de OSTE) e OSTU (acusativo de OSTUD) tenían que terminar produciendo una solución fonéticamente idéntica.

<sup>7</sup> Cf.: *Subri A istis plasos A di susu dictos* (DG, 7).

II, 571).<sup>8</sup> Conviene resaltar que en *elos* y, por extensión, en *estos*, *esos* y *aquelos* no se precisó recurrir al nominativo porque no había posibilidad de confusión con un imposible \**estos* plural de *esto*, por ser invariable tal forma, situación bien distinta a las presumibles evoluciones de OSTUM (> *esto*) e OSTUD (> *esto*) comentadas en las líneas anteriores. Es por este motivo que se guardan testimonios medievales<sup>9</sup> y modernos, pero restrictos a unas determinadas regiones de la Galicia lingüística.

Finalmente, para el masculino singular de T3 se documentan bien la forma *aquale*, bien la forma *aquel*, cuya oscilación en la lengua medieval<sup>10</sup> originó en gallego común contemporáneo *aquel* y el portugués corriente moderno *aqule*, si bien en la otra ribera del Miño no se desconoce actualmente el pronombre *aquel*, aunque se considera un popularismo o un rasgo dialectal y arcaico,

<sup>8</sup> Con todo, la rima puede estar detrás de la utilización del etimológico *elos*: en la cantiga 25 de Johan Soares Coelho (LP, I, 536) hallamos, en la primeira estrofa, *Fui eu, madre, lavar meus cabelos / a la fonte e paguei-m'eu d'elos*; sin embargo, en la tercera ya encontramos los plurales analógicos: *A la fonte [e] paguei-m'eu d'eles, / aló achei, madr'; o senhor d'eles*.

<sup>9</sup> Cosa distinta son esos mismos plurales procedentes de otras lenguas o variedades próximas, como el astur-leonés y el castellano, cuyas influencias provocaron la entrada de formas ajenas al idioma gallego en algunos textos medievales. De este modo, Cintra (*A Linguagem*, 416-417) documentó, en el texto de los *Foros de Castelo Rodrigo*, variantes como *estos*, *aquestos* o *aquelos*, apuntando que en dicha obra “embora predominem as formas comuns ao leonês e ao castelhano, não faltam exemplos” de plurales gallego-portugueses. Por su parte, la lírica gallego-castellana, compuesta entre 1350-1450 en un gallego muy españolizado, facilita que se registren frecuentes ejemplos en relación al *corpus* de que se compone (63 textos): *lume destes ollos meus [...]* / *estos meus ollos cativos* (CD, 125); *aquestos tutores* (CD, 296); etc.

<sup>10</sup> Afirma a este respecto Ferreiro (*Gramática*, 64): “Cando a consoante *l* procede da xeminada -LL-, o -e final perdeuse modernamente fronte a solucións antigas con mantemento da vogal”, tal como FOLLE > *fole* > *fol* o M.LLE > *mele* > *mel*. Para el caso concreto de *aquel*, afirma Williams (*Do latim*, 165), en cierto paralelismo con Pottier, que en la “próclise, *aquelle* perdeu a sua última sílaba e se tornou *aquel*”, y también acude a la próclise Coutinho (*Pontos*, 257) para explicar dicha forma. Por su parte, Lapa (*Miscelânea*, 143), centrándose en las *Cantigas de Santa María*, piensa que la dualidad *aquel* - *aquale* tiene más que ver con una licencia poética: “A interpretação textual das *Cantigas* torna-se sobretudo delicada, devido à existência, já ao tempo, de numerosas variantes, estropiadas nos apógrafos, destinadas a animar a composição literária e a servir os interesses da contagem silábica”; entre los ejemplos que expone, como *per - por - par, el - ele*, etc., incluye *aquel - aquale*.

analogamente a los casos de *el* (con respecto al estándar *ele*): así lo entienden Williams (*Do Latim*, 161) o Vasconcellos (*Esquise*, 108), este último precisando que tales rasgos se encuentran principalmente en el lenguaje popular en Trás-os-Montes.

#### CAMBIOS Y TENDENCIAS EN LA LENGUA MEDIEVAL

Los paradigmas generales que acabamos de señalar están extraídos de los textos medievales en su conjunto, es decir, abarcando un amplio espacio de tiempo en que, como se hace lógico imaginar, diversos procesos en marcha orientarían el posterior uso mayoritario de la serie de los demostrativos. Al mismo tiempo, por ser operativas determinadas tendencias, se irían prelujiando ciertas variantes diatópicas, sociales y de registro en lo relativo a los pronombres demostrativos gallego-portugueses. Veamos, pues, los aspectos más destacables del esquema de tales unidades pronominales durante los siglos del Medievo.

##### 1. EL USO DE FORMAS REFORZADAS Y DE FORMAS SIMPLES

El primer asunto que es necesario comentar radica en la dualidad morfológica que se atesta para T1 y T2, o sea, en las formas *este - aqeste* y *esse - aquesse*. Nótese, primeramente, que los pronombres de T3 no entraron en esta doble posibilidad por ser preciso el refuerzo ACCU, pues, de no aglutinarse éste al pronombre, confluiría con el pronombre personal de P3; por otra parte, téngase también presente que la misma forma /LLE (> *el - ele*) es la antesala del clítico de acusativo y del pronombre identificador *o* (< acusativo /LLU), motivo que sin duda coadyuvó en la necesidad de diferenciar el demostrativo galaico.

La evolución latino-romance facilita la circunstancia de poder retrotraer a la propia lengua del Lacio la antesala de las formas reforzadas, especialmente

con las partículas ECCE y MET.<sup>11</sup> Pero el hecho de registrarse los pronombres simples junto a los reforzados parece indicio, por una parte, de que tal recurso en el iberorromance occidental no tuvo el éxito que conseguiría en otras geografías románicas, en las cuales la diacronía plebiscitó como canónicas las formas reforzadas. Y, por otra parte, permite pensar que la utilización de los dos alomorfos no debió de ser gratuita, de donde se infiere que en un primer momento pudo existir una distribución funcionalmente pertinente en esta duplicidad morfológica, de énfasis o de expresividad, en cierta armonía con Nunes (*Compêndio*, 248) cuando sostiene que, a pesar de que en el “século xv não havia diferença sensível entre os pronomes simples e os compostos”, es probable, “porém, que nos primeiros tempos houvesse tal ou qual ênfase que os diferenciasse no seu emprego”; como tendremos ocasión de comentar de nuevo más abajo, es lo que se constata en la actualidad en algunas conservadoras gallego-portuguesas, como en el Bierzo o en la Beira Baixa.

La confrontación de los textos medievales en relación a la época en que fueron escritos da muestras de cómo, poco a poco, las formas reforzadas iban teniendo una menor frecuencia de aparición, mientras que, por otro lado, es preciso apuntar que ya poseían una utilización menor con respecto a las simples durante todo el período medieval. Se pueden exponer algunos ejemplos a este respecto. En primer lugar, en la prosa literaria de la Baja Edad Media va menguando su atestación: así las cosas, Martínez-López afirma que en el texto de la *General Estoria*, obra escrita en los comienzos del siglo XIV, “*aquestas, aqueste y aquesto* son muy poco frecuentes” (“Introducción”, XLV); testimonio que es aplicable, en general, para los *Miragres de Santiago*, que datan de los años finales del XIV o a principios de la centuria siguiente.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> A los deícticos latinos no le era desconocido este recurso, como bien lo demuestra la circunstancia de poder documentarse construcciones análogas en los textos de Plauto (251-184 a.d.e.) o en los de Terencio (190-159 a.d.e.), entre otros, en número relativamente considerable: HABEO ECCILLAM MEAM CLIENTAM, MERETRICEM ADULESCENTULAM (TLL, V, 2, 25, 36-37); SED ECCILLOS VIDEO INCEDERE PATREM, SODALIS ET MAGISTRUM (TLL, V, 2, 25, 17-18); NAM MEUS PATER INTUS NUNC EST ECCILLUM IUPPITER (TLL, V, 2, 25, 48); IN TIBE PATERAM, ECCAM (TLL, V, 2, 24, 60); IN IPSO TEMPORE ECCILLUM IPSUM OBIAM (TLL, V, 2, 25, 66-67); etc.

<sup>12</sup> Con todo, en los *Miragres de Santiago*, siendo minoritarias, aparecen diversas atestacio-

Para el manuscrito de la traducción de la *Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Lorenzo señala que se trata de variantes muy poco representadas (*Glosario*, 157); el mismo investigador (Lorenzo, “Introducción”, 126), igualmente, registra los reforzados en la *Crónica Troiana*, pero con menos ejemplos que los simples.

En segundo lugar, en lo tocante a la prosa notarial y civil, se evidencian análogas recurrencias: en los textos notariales estudiados por Maia, redactados durante los siglos XIII y XVI, se encuentran los pronombres compuestos de la primera serie, pero se nos indica que tales formas “ocorrem ainda com alguma frequência no século XIII, mas são relativamente raras no século seguinte”, y que “as formas simples são gerais em todo o período estudado” (véase Maia, “Estudo”, 688); en la misma línea, Ferreira (“Estudo”, 403) destaca el escaso empleo de las formas reforzadas en relación a las simples en el *Foro Real* de Afonso X, a pesar de que fue escrito en una época relativamente temprana.

Y en tercer lugar, contamos con los ejemplos provenientes de la literatura lírica, en que también se encuentran testimonios de los pronombres reforzados que conviene matizar. Es cierto que tanto en el cancionero profano como en el religioso se pueden detectar muestras de estos demostrativos, e, igualmente, es también comprobable que, en su conjunto, la lírica proporciona un número de casos más abundante que la prosa. Pero esto puede ser debido no tanto al estado de la oralidad medieval, como a los recursos expresivos de que hace uso el autor: si Maia afirmaba que a partir del siglo XIV las formas reforzadas son raras en los documentos notariales, y si tenemos en cuenta que la escuela gallego-portuguesa entra en crisis a mediados de dicho siglo, podemos pensar en esa licencia expresiva de los poetas medievales como posible causa que justifique su empleo, mejor que atribuir el testimonio documental a su normalidad en lo referente al uso durante el otoño de la Edad Media. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que las composiciones en portugués del *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, texto que se publica en 1516,<sup>13</sup>

---

nes en un número nada despreciable, frecuentemente en la forma invariable: *aqueste* (MS, 25, 181), *aquesto* (MS, 198, 203, 212, 229) etc.

<sup>13</sup> Conviene no olvidar que el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* es una recopilación

poseen un número relativamente abundante de construcciones en que los pronombres reforzados se emplean, siempre, como es lógico, compartiendo su utilización con las formas simples. A su vez, de la comparación entre las *Cantigas de Santa María* y el cancionero profano, es notable la mayor frecuencia con que se registran los pronombres reforzados en aquéllas, situación que, otra vez, pensamos que está relacionada con la recursividad expresiva del respectivo autor antes que con diferencias de índole lingüístico-cronológica. De otro lado, no se tiene que perder de vista que en las *Cantigas de Santa María* son utilizados frecuentemente versos más largos que en LP, lo que puede estar detrás del uso de *aqueste*, trisilábico en contraste con el bisilábico *este*, en esta tipología de composiciones.<sup>14</sup>

Por otra parte, en el caso concreto de la literatura portuguesa, su presencia disminuye considerablemente durante la Edad Moderna, incluso en la lírica, en que la utilización podía estar explicada por necesidades de medida, por la ya citada pretensión enfática o por precisión en la simetría rítmica; de este modo, en una antología moderna de la lírica camoniana (DC) se verifica el uso unánime de las formas simples, al mismo tiempo que en una selección reciente de sonetos escritos en Portugal entre los siglos XVI-XVIII (RF), se corrobora la documentación de únicamente *este* y *esse*.

---

de textos anteriores y no una obra de autoría individual. El problema de que los textos sean editados posteriormente puede ser la causa del menor testimonio de la serie de *aqueste*, pues, de acuerdo con Mattos e Silva (*Estruturas Trecentistas*, 157, n. 13), versiones posteriores pudieron modificar su recurrencia: “É interessante notar que na versão quatrocentista dos *Diálogos* [de S. Gregório] (1416) a predominância de *este* sobre *aqueste* é ainda maior”.

<sup>14</sup> Con todo, aún en el *Livro da Virtuosa Benfeytoria*, redactado en el siglo XV, *aqueste*, *aquesta* y *aquesto* aparecen con una relativa frecuencia (*aqueste mundável curso*, LVB, 19; *daquesta douctrina*, LVB, 19; *E aquesto começou de fazer*, LVB, 19; etc.), y también se documentan en la obra de Gil Vicente, pero muy puntualmente: según Teyssier (“Le système”, 26), el dramaturgo utiliza 22 casos entre T1 y T2 de formas reforzadas en contraste con los 1792 de T1 y T2 de demostrativos simples. Contrastivamente, dichas formas no son escasas en las composiciones gallego-castellanas de entre 1350 y 1450 (*aquesta cuita tamanna*, CD, 112; *daquesta rossa novela* / [...] *andarei sirviendo aquesta* / *rosa de gentil floresta*, CD, 143; *Con pesar que tenno migo* / *e tristeza todavia*, / *aqueste trebello digo*, CD, 268; etc.).

Problema a parte es el testimonio documental de las formas reforzadas de T2, para las cuales “*multo poucos exemplos têm sido notados*” (Williams, *Do latim*, 162). En efecto, no aparecen en ninguno de los textos que antes señalábamos,<sup>15</sup> situación que aún viene a complicar más la desaparición de las correspondientes al T1 y de donde se podría deducir que su ocaso fue anterior a los demostrativos que hacen referencia a quien habla. Una opinión sería pensar que nunca existieron como tales, pero semejante hipótesis queda automáticamente descartada, primero, por conservarse residualmente en nuestros días en el espacio lingüístico gallego-portugués, identificadas como formas dialectales, arcaicas o populares, y, segundo, por haberse utilizado en otras áreas románicas de nuestro entorno más inmediato, en que todavía continúan detectándose, como el caso del catalán septentrional. En verdad, si bien con poquísimas muestras en la lengua medieval, Vasconcellos (*Lições*, 53) cita dos casos provenientes del *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* para el femenino singular: *daquessa mulher* (CR, III, 179); *naquessa besta!* (CR, III, 317). Igualmente, en nota a pie de página, muestra ejemplos tomados de ciertas hablas locales,<sup>16</sup> a las cuales habría que acrecentar otro ejemplo, más tardío en relación al del *Cancioneiro*, extraído del vicentino *Auto dos Físicos*, en donde se lee *aquessa vossa doença* (COT, II, 592-593).<sup>17</sup>

Los escasos ejemplos que se pueden exponer para las formas reforzadas de T2 no se deben desligar, desde nuestro punto de vista, de la recurrencia de los pronombres simples en esta misma serie. Hemos visto más arriba que tales pronombres no tienen una documentación comparable a T1 y T3 ni poseen una distribución de funcionalidades fijada, de ahí que, en general, parece lógico presuponer que los demostrativos reforzados, minoritarios en relación a los simples, se sintiesen afectados por esta doble situación: *este* predomina en toda la Edad Media con relación a *aqueste* y *esse*; a su vez, no se documenta con la misma frecuencia que las formas equivalentes de T1 y

<sup>15</sup> En este sentido es bien explícita la declaración de Mattos e Silva (*Estruturas*, 156) al afirmar que en el texto medieval con que trabajó “ressalta de imediato a ausência da forma reforçada ou composta [...] para [os pronomes] de tipo 2”.

<sup>16</sup> Véase también Vasconcellos (*Opúsculos*) y Vasconcellos (*Esquise*, 108).

<sup>17</sup> El ejemplo también es citado por Teyssier (“Le système”, 27).

T3, de donde resulta congruente que *aquesse* esté tan poco representado, pues se trata de una variante minoritaria de una forma (*esse*) que ya no es abundante.

A nuestro modo de ver, la explicación del ocaso de *aqueste* y del raro *aquesse* debe buscarse en la pertinencia funcional en relación con las funciones deícticas básicas, pues la existencia de los dos alomorfos no estuvo condicionada por motivos fonético-sintácticos, como está hoy en día en gallego la distribución de las formas del clítico acusativo (*o - lo - no*), ni por causas dialectales, como las reglas de formación de plural de las palabras acabadas en *-n* (occidental y estándar *corazóns*, central *corazós*, orientales *corazoís* y *corazóís*). Si, como afirmaba Nunes, en los primeros tiempos pudo existir una diferenciación de naturaleza enfática entre *este* y *aqueste*, *esse* y *aquesse*, desde el momento en que tal distinción entra en conflicto sólo podían aparecer dos soluciones: la primera, que simplifica o paradigma, las convierte en sinónimas, cuya consecuencia directa se traduce en el resultado mayoritario, que es condenar al desuso una de las dos formas (la de los demostrativos reforzados). La segunda incide en esa diferencia enfática inicial, haciéndola, si no pertinente desde el punto de vista de la mostración, por lo menos sí oportuna desde el punto de vista expresivo, situación ciertamente minoritaria en el territorio lingüístico gallego-portugués; esta parece haber sido la elección que cuajó en algunas hablas dialectales, como Monsanto, en la Beira Baixa, en que, según nos informa Buescu (*Monsanto*, 107), existen diferencias de valor entre *este* y *aqueste*, *esse* y *aquesse*, a lo que añade que, como *este* y *esse* se sienten como menos expresivos, son reforzados por los “advérbios *aquí*, *aí*, respectivamente”. También Álvarez (“Na extrema”, 164) hace constar que en una obra contemporánea de la literatura gallega, escrita por el berciano Antonio Fernández Morales, en la cual se utilizan las formas simples y las compuestas, la deíxis parece ser más acusada cuando se detectan estas últimas.

Pero el testimonio no quedó restringido a la época medieval, pues somos de la opinión de que *aqueste* y *aquesse* debieron de ser utilizados, si bien marginalmente, a lo largo de los siglos siguientes. De no ser así, no podríamos explicar que tales formas continúen encontrándose en ciertas regiones del espacio lingüístico gallego-portugués (como la citada habla de Monsanto), que fuesen

utilizadas en la época de los conocidos como “Séculos Escuros” e, igualmente, que se puedan hallar en algunos textos de la literatura contemporánea, como es el caso de las obras de Rosalía de Castro, Alberto Camino, Fernández Morales, etc.<sup>18</sup> Repárese, por otro lado, en que las formas de T3 *aquel - aquele* no podían correr la misma suerte, es decir, arcaizarse y desaparecer o conservarse quedando en un segundo plano en la lengua, porque *el - ele* se consagró como pronombre personal tónico de P3, siguiendo de este modo algunas tendencias ya apuntadas para el propio latín, y porque *elo*, a su vez, cayó en desuso ya en la Edad Media. Resultará, así, un sistema etimológicamente desigual en lo relativo a la adición del refuerzo ACCU (*este, ese, aquel*), que, como es lógico, nada afecta a las responsabilidades deícticas.

## II. LA TRANSFORMACIÓN DE LA RAÍZ EN LOS DESCENDENTES

### DEL NEUTRO LATINO [“E”] > [“I”]

Para las formas invariables de los pronombres demostrativos se produjo un proceso de hipercaracterización que las individualiza, desde el punto de vista fonético, con respecto al masculino y al femenino, documentándose “con maior frecuencia segundo avanzamos no tempo” (Ferreiro, *Gramática*, 261). Es así que de las antiguas *esto, esso* y *aquelo* se pasó a *isto, isso* y *aquilo*, sistema único en el portugués contemporáneo y modelo del estándar gallego y propio de algunas regiones de Galicia, si bien geográficamente no se detecta en todo el territorio. La transformación de las dichas formas invariables suscita algunas cuestiones interesantes, como, por ejemplo, las causas de tal hipercaracterización y la cronología en que se produjo la modificación en la vocal tónica de los deícticos. Los motivos del primer aspecto han sido explicados mediante diversas teorías, de diferente transcendencia, que hemos resumido en dos epígrafes, el primero de carácter más sociolingüístico y el segundo de índole más gramatical.

---

<sup>18</sup> Véase sobre este particular, los casos expuestos en Sánchez Rei (*Os pronomes demostrativos*, 118-120) y en Freixeiro Mato, Sánchez Rei y Sanmartín Rei (*A lingua literaria*, 352): *aquestes cantares*, *daquesta desventuriña*, *aquest'auga*, *aquesto decían*, *aqueste catóu*, etc.

III. EXPLICACIONES SOCIALES

Dentro de las teorías que han tratado de dar cuenta de cómo el neutro latino pudo pasar de [“e] para [“i], priorizando motivaciones más bien externas, destaca la opinión de Cavacas (*A Língua Portuguesa*, 139), para quien la transformación de los radicales con [MBOL 34 \f “Ipa-samd Uclphon1 SILDoulosL” \s 12e] > [“i] fue debida a la influencia del lenguaje culto.<sup>19</sup> No obstante, tal punto de vista no es defendible si reparamos en las documentaciones tempranas que de *isto* se tienen, ni si pensamos por qué en los demostrativos invariables operó el peso de la tradición clásica y en otras series pronominales, como las personales o los décticos con flexión de género y número, se obvió (cfr. *\*ile*, *\*aquile*, etc.). Asimismo, centrándonos en los territorios estrictamente gallegos, esta visión se desmonta fácilmente por el infeliz devenir político que condicionó el desarrollo sociocultural de Galicia: el influjo erudito que recibía la lengua gallega durante la época de emergencia y asentamiento definitivo de las variantes dialectales que hoy se conocen distaba mucho de ser clásico, pues era proveniente de la Meseta, y esto no fue óbice para fijarse en ciertas regiones del país gallego las formas invariables con radical [“i].

Otra hipótesis que se aleja de la evolución de la lengua y que se centra en causas fundamentalmente sociales es la de Machado (*Dicionário*, III, 330, *s.v.*). De acuerdo con su parecer, las variantes *esto* ~ *isto* bien se pueden deber a una oscilación dialectal, la segunda con suficiente éxito como para imponerse de modo exclusivo en todo el espacio portugués, situación que no explica, dada esa dicotomía geográfica, las causas de la transformación [“e] > [“i] en el radical. Ante este hecho, nos parece que la geolingüística no es capaz de aclarar por qué las formas con el fonema palatal cerrado triunfaron en todas las regiones lusas contrariamente a lo que sucedió en Galicia, en que sólo se

---

<sup>19</sup> Véase Cavacas (*A Língua Portuguesa*, 139): “Há todavia a dificuldade desta forma poder aparecer tardiamente na língua portuguesa: portanto pode opinar-se que as formas neutras dos pronomes corresponden, não a uma evolução viva de *istu*, *ipsu*, *\*eccuillu*, mas a uma formação erudita, pela importação daquelas formas nos livros, com *i* alterado”.

detectan en determinadas zonas, las cuales, insistiendo otra vez, no presentan continuidad territorial en la actualidad.

#### IV. EXPLICACIONES FONÉTICO-MORFOLÓGICAS

Al margen de las dos explicaciones anteriores, la mayoría de las restantes se centra en fenómenos intrínsecos al propio devenir de la fonética romance. De este modo, Meyer-Lübke (*Grammaire*, I, 105) encuentra en la fonética sintáctica el origen del cambio: la pronuncia como [w] final de una construcción del tipo /STU ES VERO influiría en el sentido de condicionar la cerrazón de la vocal tónica.<sup>20</sup> Su opinión, no obstante, no clarifica otros casos en que tal proceso no obtendría los mismos resultados, tal como /LLU ES VERO (> arc. *elo*, pero nunca *\*ilo*; cfr. Ferreiro, *Gramática*, 37, n. 20). Y, por otro lado, según se parece deducir, defiende una conservación como -u final en una época, la latinidad tardía y la Alta Edad Media, en que la oralidad protorromance ya se habría decidido por el paso a -o ([o]) en esos contextos.

A comienzos del siglo xx, García de Diego (*Elementos*, 60 y n. 5) considera que el origen de *isto* / *isso* / *aquilo* debe buscarse en las formas *iste*, *ise*, *aquil* e *il*. Los pasos seguidos serían, a su modo de ver, los siguientes: (i) se generan las formas masculinas con *i-* a través de los estadios /PSE > *ese* > *esi* > *ise*; (ii) por analogía, las formas invariables adoptan también la alteración en el radical, es decir, *iste* | *isto*, *ise* | *iso* o *aquil* | *aquilo*. Su opinión, no obstante, no corresponde a la realidad dialectal de la lengua contemporánea en el territorio gallego (puede afirmarse que *isto* aparece muy puntualmente en zonas gallegas de *iste*, o sea, distando mucho de ser común, y viceversa: en alguna región de *isto* puede aparecer, esporádicamente, algún caso aislado de *iste*), ni con las diacronías respectivas de las dos riberas miñotas (*isto* se generalizó en Portugal

<sup>20</sup> Cf.: “Mais il faut mentionner le portugais *isto* neutre à côté de *esto* masculin. La forme du masculin est formée sous l’influence des autres masculins en *o*, *istu* remonte directement à *istu[d]* et doit sa voyelle à des combinaisons telles que *istu es vero* et autres analoges. Ce fait explique pourquoi il n’y a que les pronomes qui possèdent cette forme avec *i*” (Meyer-Lübke *Grammaire*, I, 105).

mientras que en Galicia concurre todavía al lado de *esto*), ni tampoco con la continuidad lingüística territorial gallego-portuguesa (las partes del país gallego en que existen las formas invariables con [“i”] aparecen en áreas alejadas entre sí, desconectadas, por lo tanto, en lo que a la progresión geográfica se refiere).

A su vez, Lapa (“Recensão”, 304) apunta otra hipótesis, según la cual el adverbio *aquí* influiría sobre el reforzado invariable *aquesto*, convirtiéndolo en la forma innovadora *aquisto*. A partir de esta variante, y por analogía, el resto de las formas invariables adoptaría la cerrazón de la vocal tónica, regularizándola en el paradigma.<sup>21</sup> No obstante, esta explicación tampoco puede responder satisfactoriamente a algunas cuestiones: si, con Lapa, consideramos que *aquí* influyó a *aquesto* generando *aquisto*, y que éste, a su vez, operó sobre *esto* (de donde el [“i”] radical se propagó a las otras formas invariables), falta responder a cómo una forma, *aquisto* (infrecuente y que conforme avanza el tiempo se registra todavía mucho más esporádicamente), pudo alterar las vocales tónicas de otros pronombres. Asimismo, choca con otro dato de cierta relevancia: justo cuando las formas reforzadas desaparecen casi por completo, empiezan a hacerse generales en todo el territorio portugués los pronombres invariables con la raíz [“i”]; dicho de diferente manera, la crisis y desaparición de los demostrativos reforzados, por lo menos en los textos conservados, viene a coincidir con la expansión generalizada de los pronombres con [“i”] en la raíz, factor que, según nuestro punto de vista, se presenta incongruente con el postulado defendido por Lapa.

Para Pottier (“Les démonstratifs”, 34), la articulación relajada de las vocales finales no permitiría la distinción con el masculino, de ahí la causa de la necesidad de diferenciación entre las formas masculinas del singular y las invariables. Sin embargo, el ensordecimiento de los fonemas vocálicos finales es, ciertamente, una característica de la lengua portuguesa contemporánea, pero tenemos nuestras dudas de que en los siglos medievales las vocales en posición final se caracterizasen por la misma circunstancia fonética. Y, por

---

<sup>21</sup> Williams (*Do Latim*, 162) también adoptó esta teoría y señala que la modificación se debió de producir en cadena, pues, según escribe, as “formas *isso e isto* apareceram muito antes do que *aquilo*”.

otra parte, faltan textos que puedan verificar este punto de vista, lo que hace aún más cuestionable el postulado de Pottier.

Pero sin duda la hipótesis que ha sido rubricada más exitosamente, sobre todo en los estudios filológicos portugueses, es la que ve en la transformación [“e]sto > [“i]sto la influencia metafónica de la vocal postónica final [o], que tiende a cerrar un grado el elemento vocálico acentuado anterior; suscribieron esta explicación, por ejemplo, Coutinho (*Pontos*, 257), Huber (*Gramática*, 59, § 87, n.), Mattos e Silva (*Estruturas*, 158), Maia (“Estudo”, 416-420), etc. Con todo, acudir a la metafonía para hallar los motivos de la modificación encuentra algunas contradicciones si contrastamos otras muestras en que esa influencia no fue operativa: la inflexión no puede haber sido la responsable del paso de [“e] > [“i] porque, por un lado, de serlo efectivamente, se toparía con palabras como *seco*, *acedo*, *espeso*, etc., en que no se produjo tal influencia de la vocal final, y, por otro, por que los demostrativos masculinos con [“i] y los femeninos e invariables con [“e] tampoco hallan explicación convincente en la inflexión metafónica.

En último lugar, tenemos que citar la opinión de Ferreiro (*Gramática*, 37, 261), según la cual la evolución [“e] > [“i] se debió de dar “por un proceso de hipercaracterización destas formas invariábeis fronte ás formas regulares, masculina e feminina”; en realidad, si comparásemos las flexiones de éstas, nos encontraríamos con los morfemas de número y de género, inadmisibles para los demostrativos invariables. Añade como posibilidades que han sido especialmente recurrentes la opinión de Lapa y la teoría tradicional metafónica, a pesar de que esta última “non poida xustificar satisfactoriamente a fechazón da vogal tónica”.

Por nuestra parte, dado que algunas opiniones nos parecen más defendibles que otras, y dado también que no existe entre las más recurrentes, incluso en la actualidad, una capaz de dar respuesta satisfactoria a todos los investigadores de lingüística histórica, suscribimos el postulado del profesor Ferreiro por parecernos el más coherente en lo relativo a las necesidades de identificación o hipercaracterización que singularizaron los demostrativos invariables en la forma en que hoy los usamos. Los motivos que nos llevan a adoptar su opinión son, resumidamente, los siguientes: en primer lugar, y según se podrá deducir del

contraste de las teorías señaladas, llama la atención el hecho de que la mayoría de estudiosos portugueses, salvando algunas excepciones, no tenga unos conocimientos demasiado profundos acerca del gallego y de la situación en que se desarrolló cuando el país quedó ensombrecido por la colonización española; es por esta circunstancia que algunos de los puntos de vista que acabamos de comentar encuentran en Galicia poderosos argumentos a los cuales no es fácil hallarles una respuesta convincente, como el postulado de Cavacas o el de Machado. En segundo lugar, otras teorías no disponen de sólidas argumentaciones al no poder contar con testimonios escritos, como es el caso de Meyer-Lübke o de Pottier. En tercer lugar, la falta de continuidad geográfico-lingüística invalida lo expuesto por García de Diego, mientras que la falta de continuidad diacrónica, a su vez, no respalda de buen grado las ideas de Lapa. Y en cuarto lugar, la metafonía, incluso siendo una teoría muy avalada en los estudios gramaticales portugueses, no da cuenta de algunas evoluciones que se han producido en el ámbito lingüístico gallego-portugués: así, conforme ya se ha expuesto antes (Ferreiro, *Gramática*, 37, n. 20), nunca se documentó una forma \**ilo* en lugar del arc. *elo* (< OLLU); por otra parte, si bien se acostumbra a citar la evolución s.NS↓ > *siso* como ejemplo de inflexión metafónica y la vacilación *-edo* - *-ido* (< -.TU) en muchos topónimos gallegos y lusitanos,<sup>22</sup> lo cierto es que para el resultado *siso* también se podría pensar en la influencia de *xuízo* (o a través de *sisudo*, forma armonizada de *sesudo*), mientras que el caso de las soluciones toponímicas se presentan problemas particulares de evolución no directa ni claramente vinculables a la metafonía como influjo fonético.

#### V. LA CRONOLOGÍA DE LA DOCUMENTACIÓN

Con relación a las formas invariables con [“i] resta hablar de su documentación y ver cómo se fue extendiendo progresivamente su uso. Resulta ser un

<sup>22</sup> El número de ejemplos que se podrían citar es considerable. Cfr.: *Biduedo* - *Biduído*, *Carballedo* - *Carballido*, *Cercedo* - *Cercido*, *Cerdedo* - *Cerdido*, *Cereixedo* - *Cereixido*, *Codesedo* - *Codesido*, *Figueiredo* - *Figueirido*, *Freixedo* - *Freixido*, *Louredo* - *Lourido*, *Teixedo* - *Teixido*, *Sabuguedo* - *Sabuguido*, *Seixedo* - *Seixido*, *Verducedo* - *Verducido*, etc.

punto común considerar los demostrativos con la vocal palatal cerrada como innovadores en relación a los que presentaban el fonema /e/ en el radical, al mismo tiempo que es postura también habitualmente aceptada afirmar que dichas variantes con [“i” “aparecen só moi esporadicamente na lírica trobadoresca” (Ferreiro, *Gramática*, 261) y que se van haciendo cada vez más frecuentes, sobre todo en la prosa. De ahí que tengamos que considerar arriesgado buscar durante los siglos VIII y IX muestras de formas invariables con el fonema palatal cerrado tal y como hoy las conocemos, pues serían más bien arcaísmos gráficos de las primeras documentaciones;<sup>23</sup> un apunte interesante en este sentido puede ser extraído de los textos notariales de la actual provincia de Pontevedra,<sup>24</sup> en que Maia, ya en una altura temprana (siglos XIII y XIV), registró numerosos casos de formas invariables con <i>, empleadas a veces en el mismo documento, junto a los pronombres con <e>, “reflectindo o estado de flutuação fonética da língua da época” (Maia, “Estudo”, 685). Los siguientes tres ejemplos pertenecen respectivamente a 1288, 1296 y 1296: *Et per aquisto ficamos auídos [...]. Et por isto séer verdade [...]. Isto foy o chamã o parladoyro d’Oya [...]. Eu [...] a esto presente fuy* (HGP, 196); *qual quer das partes cõtra esto uír quiser [...] en Torono, a isto pres?te fuy* (HGP, 204-205); *Damos a uos todo isto [...] que contra esto quisser uír [...] deuemos uos anparar uos cõ esto [...] a isto foy pressente* (HGP, 206).<sup>25</sup>

Sea como fuere, del análisis de algunas obras medievales pueden concluirse evidencias del progresivo avance de *isto*, *iso* y *aquilo* en la geografía lingüística

<sup>23</sup> Por este motivo, pensamos que el ejemplo que cita Melo (“A reintegração”, 44) extraído de un documento redactado en latín en 874 en la actual provincia portuguesa del Minho (cfr.: *Et qui minima fecerit, et istum placitum excesserit, pariet parte de que isto placito obseruaerit X boues*) es debido a un latinismo y no a una muestra del pronombre en gallego-portugués.

<sup>24</sup> Es obligatorio apuntar que la mayor parte de la actual provincia de Pontevedra es una de las regiones gallegas en que se registran modernamente las formas invariables *isto*, *iso* y *aquilo* (véase Sánchez Rei, *Os pronomes demostrativos*, 166-168 y 131-132).

<sup>25</sup> En cierta consonancia con ese “estado de flutuação” a que se refiere Maia, otros textos medievales también proporcionan evidentes muestras de alternancia entre ambas variantes; tal es el caso del siguiente ejemplo, procedente del *Foro Real*: *Mays se o souber que a cousa é allea que cõparara tornea a seu dono c[’] outro tâto do seu, e esto meesmo que é dito enas uendas de suso, isso mandamos enas cousas alleas que for? dadas ou cambiyadas* (FR, I, 227).

gallego-portuguesa. Los documentos notariales editados por Maia, que abarcan desde el siglo XIII al XVI, presentan diferencias en lo referente a la cronología, documentándose en los primeros, en la zona actualmente portuguesa, tanto formas con <e> como con <i>, de donde éstas se harían generales a medida que iba transcurriendo el tiempo. Con todo, el proceso de emergencia y éxito de los pronombres con [“i”] fue largo y no se vería concluido hasta los inicios de la Edad Moderna: si *aquesto*, por ejemplo, aparece en un texto notarial datado en 1282 (HGP, 246), y si también textos lusos del siglo XV pertenecientes al Miño y al Douro Litoral contienen pronombres como *esto* (HGP, 289, 291, 294, etc.), tal situación, a pesar de ir desapareciendo progresivamente el empleo de estas formas, abarca otros tipos de prosa. Dentro de ésta destaca la obra de Fernão Lopes,<sup>26</sup> en que *esto* aún es mayoritario (97 casos y 37 de *isto*), o también el *Livro da Virtuosa Benfeytoria*, en que, asimismo, se documentan dichas formas: *em esto* (LVB, 64); *mas por esso* (LVB, 86); etc. Durante la centuria siguiente, sin embargo, un autor como Gil Vicente usa ya únicamente los demostrativos con <i>, mientras que un gramático como Fernão de Oliveira sólo describe *isto, isso e aquilo*, obviando así cualquier variante con radical <e> (véase Oliveira, *Gramática*, 94).

En el territorio situado al norte del Miño la situación no fue exactamente la misma. El texto de la *General Estoria* no proporciona ningún caso de hiper-caracterización en estos pronombres, a semejanza de lo que sucede con los *Miragres de Santiago*, tal vez por el hecho de que las dos obras pudieron haber sido escritas en unas regiones en que ya habían triunfado definitivamente a nivel dialectal los demostrativos invariables con <e>. Idéntica situación es la que tenemos para los textos notariales procedentes de la *Colección Diplomática do Mosteiro de Santiago de Mens*, en la Costa da Morte, región en donde, incluso hoy, el uso dialectal y popular canonizó la forma más conservadora. En el caso de aparecer ambas variantes, la cantidad testimonial de una y de otra no es equivalente: la también gallega *Crónica Troiana* inclina la balanza a favor de las formas con <e> en lo que a proporción numérica se refiere (véase Lorenzo, “Introducción”, 126), mientras que la traducción de la *Crónica Ge-*

---

<sup>26</sup> Los datos que indicamos para el cronista y para Gil Vicente están tomados de Teyssier (“Le systéme”, 17, 26).

*neral y de la Crónica de Castilla*, igualmente, nos obliga a verificar similares tendencias en lo tocante al uso, en la línea que explica Lorenzo (*Glosario*, 155-156, 598, 603-303). En la misma situación se hayan las *Cantigas de Santa María*, en que, sin ser desconocidas las formas con raíz <i>, son minoritarias con relación a las que poseen el radical más conservador. Con relación, asimismo, a la divergente suerte corrida por los demostrativos en Galicia y en Portugal, podemos citar el parecer de Souto Cabo (“Caracterizaçom”, 536 y 544, mapa 4), quien, de la comparación del período antiguo con el contemporáneo en lo concerniente a las áreas en que se registran las formas hipercharacterizadas, dice que las zonas en que durante el Medievo se detectaban las formas *isto*, *iso*, *aquilo* vieron disminuir su extensión con respecto a esta particularidad morfológica: “O estado que deixam transparecer os documentos medievals, estando mui próximo do presente, mostra por um lado umha maior extensom da forma citada [*isso*, *isto*, *aquilo*] [...] e por outro a conviência das duas variantes, que só posteriormente se viriam regularizar nas diversas zonas geográficas”.

## VI. OTROS PRONOMBRES DEMOSTRATIVOS

Al margen de los demostrativos señalados en los apartados anteriores, que son las unidades básicas déicticas, en la lengua medieval concurrían otros pronombres que eran rentables en la funcionalidad de referencia e identificación anafórica. Se trata de elementos de índole y orígenes muy diversos, pero todos ellos, desde el punto de vista de la textualidad, desempeñan funciones equivalentes a las formas demostrativas tradicionales. Esto ha tenido su presencia en la tradición gramatical gallego-portuguesa, pues han sido incluidos como demostrativos en una buena parte de los trabajos actuales.<sup>27</sup> Así pues, de estos

---

<sup>27</sup> A este respecto, *vid.* Carré Alvarellos (*Gramática*, 66-67), autor que considera demostrativos, entre otros pronombres, *mesmo* y *outro*; Vilela (*Gramática*, 220), quien incluye *o*, *outro* y *mesmo*; Bechara (*Moderna Gramática*, 167-168), que añade las formas *o*, *mesmo*, *próprio*, *semelhante* y *tal*; Neves (*Gramática*, 491-492), que recoge *o*, *tal*, *mesmo* y *próprio*; etc.

elementos vamos a ocuparnos brevemente a continuación, especialmente de *atal*, *eleisso*, *elo*, *ende*, *estoutro* y *mesmo*. Somos conscientes de que otras formas pronominales, como *o* y *outro*, podrían engrosar esta lista con facilidad; los motivos que nos han llevado a no tratarlos aquí obedecen, en cierta medida, a que ya nos hemos ocupado de algunos de ellos en lo tocante a sus funciones como demostrativos.<sup>28</sup>

### 1. *Atal*

Aunque el pronombre identificador *tal* (< TALE) continuó empleándose hasta la actualidad, algunas particularidades morfológicas relativas a esta partícula son exclusivas de la época medieval. Además de la forma común con el idioma moderno (cfr.: *outro tal*, BC, 100; *tal folía*, CT, 295; *non era tal aquela*, LTM, 167; *có tal figura*, MS, 53; etc.), es obligado contar con la variante *atal* (que todavía se puede encontrar en textos literarios contemporáneos), formada por prótesis a partir del resultado *tal*: *elha nõno sabia que atal era* (FR, I, 283); *atal molher* (LP, II, 947); *Nostro Senhor lle ponha i l conselho, se a el prouguer' l atal per que lh'a tolha én* (LP, II, 947); *atal averedes* (CI, 75); *atal çidade* (CT, 233); *atal persona* (ME, 43); *ataes cousas* (GE, 142); *ataes omes* (CGC, I, 197); etc.

### 2. *Elesso ~ eleiso*

En el latín tardío, continuando determinadas tendencias del habla popular, podían aparecer ciertas combinaciones de pronombres que acabaron generando nuevas formas, como las italianas *stesso* (</STE + /PSU) y *desso* (< ID + /PSU), la del francés antiguo *esle* (</PSE + /LLU) o las del castellano arcaico *eleiso* (</LLE

---

<sup>28</sup> Véanse algunos de nuestros trabajos sobre tales aspectos: Sánchez Rei, "Algunhas cuestións", "Algunhas notas", etc.

+ /PSU), *síyose* (< SUUS + /PSE) y *sise* (<SIBI + /PSI).<sup>29</sup> Nótese que en tales ejemplos siempre hay un elemento fijo, el pronombre de identidad, que igualmente concurre en este procedimiento de creación de nuevas formas pronominales en el gallego medieval, ya que de la unión de /LLE + /PSE se generó el raro y arcaico *el esso*. En realidad, el único testimonio que se tiene de él es el que aparece en la obra de Joaquim de Santa Rosa de Viterbo (*Elucidário*, II, 210), redactada a finales del siglo XVIII, en que se identifica, bajo la forma *eleiso*, el valor de “el mismo”. Comentando la obra del presbítero portugués, Vasconcellos (“Observações”, 145), no obstante, es partidario de otra lectura, ya que tal demostrativo “parece representar directamente *ille-ipsium*, mas o mais provável é que se escrevesse *i* por *s*, e aquela fôrma representa pois *el esso*”, opinión que fue considerada por Williams (*Do latim*, 163), que secundó la interpretación leiteana.

Con todo, la escasez documental del referido pronombre, del que sólo conocemos la nota del *Elucidário* y las palabras de Vasconcellos y de Williams, condiciona que se pueda clarificar cuál era su forma real, además de tampoco dejarnos claro si se trataba de un pronombre detectado en más ocasiones en otros textos galaicos. Ignoramos, también, a que época se podría adscribir, si bien, al no documentarlo en las obras que manejamos, todo parece indicar que se correspondería con los siglos de gestación del iberorromance occidental y, por lo tanto, con un tiempo en que el grado de emancipación escrito con respecto del latín aún no estaba suficientemente desarrollado. Sin embargo, un dato sí que puede ser tenido en cuenta, como es el hecho de que su homólogo castellano, *eleiso*, se registrase en las *Glosas Silenses*, esto es, en un texto redactado en el siglo X en la actual Rioja.

### 3. *Elo*

A pesar de que el neutro latino de T3 /LLUD se conservó en el pronombre invariable *aquilo* (< *aquelo*), en la lengua antigua también concurre en los textos

<sup>29</sup> Véase Jordan & Manoliu (*Manual*, I, 300-301) y, para los casos del castellano antiguo, García de Diego (*Gramática*, 213) y Menéndez Pidal (*Manual*, 258).

la forma *elo*, descendiente directa de la forma clásica sin la aglutinación del refuerzo ACCU, aunque “já não tinham esse valor [o de neutro latino] no antigo galego-português” (Maia, “Estudo”, 486). Es obligado recordar aquí que, según se ha dicho más arriba (*vid.* 3.1), con relación a las variantes con que se documentan los pronombres en la Edad Media, no se conoce una forma \**ilo*, hecho que debe de estar ligado a su temprano óbito como pronombre medieval: *contra elo pasar [...] outorgo delo esta carta* (HGP, 64); *ydade mayor para elo [...]*; *quando soo para elo* (CGC, I, 213); *traballaua por ello [...]* *tristeza dello* (GE, 8); *côdolendose moyto delo* (CI, 131); *pera elo obligamos* (ME, 25); *sobr'elo* (CT 633); *por elo* (MS, 61); *contra elo* (BC, 53); etc.

A semejanza de lo comentado anteriormente para *atal*, *elo* desapareció del gallego-portugués y hoy no se encuentra en ninguno de los dos países, Galicia y Portugal; para este último, según Lorenzo (*Glosario*, 518), la forma fue conocida hasta por lo menos el siglo XVI, y lo mismo se puede pensar para el gallego a tenor de algunos datos de que disponemos,<sup>30</sup> aunque se documente muy esporádicamente durante el siglo XVII (*Elo es que non podés*, SEI, 27) o incluso en la centuria siguiente (*sen pensare nelo*, CO, 180), en cuyos casos tampoco se debe descartar el influjo del español. Sus funciones pasaron a ser desempeñadas por otros pronombres demostrativos, como *isto* o *iso*.

#### 4. Ende

Del latín /NDE proviene el pronombre adverbial típico de la lengua del Medioevo *ende*, con un valor, dependiendo del contexto, similar a ‘disso’, ‘del’, ‘dela’, ‘deles’, ‘delas’, ‘por isso’, ‘por isto’, etc. Dado su significado a veces impreciso, en que existen varios matices, su inclusión dentro de los pronombres demostrativos no fue considerada por algunos estudiosos, como Nunes (*Compêndio*, 246-250), mientras otros, como Huber (*Gramática*, 193) o Maia (“Estudo”,

<sup>30</sup> Así se parece desprender del hecho de documentarse en *Pranto da Frouseira*, redactado en finales del XV (*dará conta delo*, SEI, 16), y también en algún texto notarial del último período medieval, como un documento pontevedrés datado en 1506 (*sobre elo noso sol?pne*, HGP, 243).

693) no dudaron en integrarlo dentro del paradigma. En consonancia, pues, con su significación, y siguiendo los ejemplos anteriores, pensamos que es necesario situarlo dentro de las formas que protagonizan estas páginas como rasgo típico de los pronombres medievales: *non sabend'end'ele nada / mas quando o viu a gente, foi ende maravillada* (CSM, II, 183); *fezemos ende fazer duas cartas* (HGP, 48); *nō leuarō ende o meo* (CT, 255-256); *juramento que ende ffaço* (ME, 16); *estando ende presentes* (BC, 106); *dos que se ende podem acordar* (CGC, I 25); *que fosen ende monjes* (CI, 62); *sacou ende os sanctos* (FR, I, 127); *eu tirey ende o erro* (MS, 28); etc.

*Ende* sufrió apócope de la sílaba final, de donde resultó *én*, que, junto a la forma plena, se documenta con una frecuencia extraordinaria en la lengua medieval, en ocasiones en el mismo texto:<sup>31</sup> *mays eu por én / nunca veja do meu prazer* (LP, II, 733); *–ca el en mais non avia, / per quant'end'aprendi eu* (CSM, I, 63); *gãou en bas merchandias* (CSM, I, 119); etc. La suerte del antiguo *ende* consistió, pues, en desaparecer de la lengua moderna, aunque en textos literarios contemporáneos puede hallarse alguna muestra del pronombre en su forma íntegra, especialmente en la construcción *ende* + gerundio; uno de estos ejemplos es el que se encuentra en los siguientes versos de Noriega Varela, poeta del primer tercio del siglo xx: *ende nos chegando a hora* (OC, I, 483); etc.

##### 5. *Estoutro* (y *essoutro*, *aqueloutro*)

Debemos también hacer mención a otras formas demostrativas compuestas a partir de las formas simples de los deícticos con aglutinación del pronombre identificador *outro*, es decir, *estoutro* (“*este* + *outro*”), *essoutro* (“*esse* + *outro*”) y *aqueloutro* (“*aquel* + *outro*”). Al respecto de tales formaciones, surgen algunas cuestiones que no podemos pasar por alto. La primera de ellas tiene que ver

<sup>31</sup> Véase Ferreiro (*Gramática*, 363), quien singulariza esta forma e igualmente *i* por su documentación en los textos antiguos: “Finalmente, os denominados adverbios pronominais (ou pronomes adverbiais) *i* (de *0bî*) [...] e *ende* (coa forma apocopada *én* [...]), procedente de *ONDE*, merecen unha consideración especial polo seu amplísimo uso na lingua medieval”.

con su escaso testimonio en los textos gallego-portugueses, pues, en LP, por ejemplo, sólo se registran en dos ocasiones, y se encuentra siempre en autores que desarrollaron su actividad poética a fines del siglo XIII (Johan Baveca en el primer caso y Men Rodríguez de Briteiros en el segundo): *e est'e sandeo e estoutro non* (LP, I, 421); *estoutro dia* (LP, II, 664). El conjunto de los demás textos que manejamos siguen la línea de la poca o nula representatividad de estos pronombres compuestos,<sup>32</sup> circunstancia que viene a redundar en su presumible consagración en épocas posteriores y en el carácter marginal con que se documenta durante la Edad Media.<sup>33</sup>

El segundo de los aspectos a que hay que hacer referencia es la documentación incompleta del paradigma, pues ni *aqueloutro* ni *essoutro* figuran en la obra a que nos hemos referido más arriba (LP). Para el caso concreto de *essoutro*, según se podrá deducir, no se hace demasiado difícil hallar una explicación convincente, teniendo en cuenta que *esse* posee una frecuencia de aparición mucho menor que las formas de T1 y T3, que repercutía, como vimos anteriormente, en los testimonios de *aguesse*. En lo que se refiere a *aqueloutro*, y también en relación a *essoutro*, no debemos obviar que en la época en que se datan estos dos testimonios, o sea, en la segunda mitad del siglo XIII, todavía el paradigma de los demostrativos en lo relativo a sus funciones se hallaba en proceso de fijación, lo que, unido al carácter de innovación que tales formas representan, debió de influir en sus inexistentes documentaciones.

Por último, es necesario resaltar que en textos posteriores a las cantigas, dentro todavía del período medieval, podemos registrar algunos ejemplos, lo que viene a corroborar, una vez más, su cronología tardía en la Edad Me-

<sup>32</sup> Así, ni Martínez-López encontró muestras en la *General Estoria*, ni Lorenzo detecta en la traducción de la *Crónica General y Crónica de Castilla* ejemplo alguno de *estoutro*, ni tampoco Ferreira para el *Foro Real* de Afonso X o Maia para los textos notariales por ella editados registraron testimonios de estas formas.

<sup>33</sup> Nótese también que en algún texto medieval se encuentran todavía las formas empleadas independientemente. Cfr.: *a cabeça de Santiago Alfeu, de Iherusalme aa igleia d'este outro Santiago Zebedeu*, MS, 59; *com-o quer ja sejan pasados d'este m[do] para aquel outro* (MS, 149); *seera cōdenado en aquel outro m[do]* (MS, 150); *mellor vida que aqueles outros* (MS, 110); *fezollas asi com-o aqueles outros* (MS, 118); etc. Sobre este asunto volveremos más abajo al hablar de las rúbricas de los cancioneros.

dia. Así las cosas, las rúbricas explicativas del cancionero profano, paratextos redactados en los restantes siglos del Medievo, presentan, de un total de 74 composiciones, la singular cifra de cinco<sup>34</sup> casos, cifra digna de nota si recordamos los dos únicos ejemplos de un total de cerca de 1, 680 cantigas trovadorescas. Su constatación debe ser ponderada pues, además de la cantidad, los deícticos son elementos de primer orden en el género epigráfico, ya que, en las palabras de Lagares (*Rubricas*, 32), el demostrativo “é, precisamente, o sinal que indica a qué poema, o grupo de poemas, vai referida a información”: *Ar fez estoutro cantar* (Lagares, *Rubricas*, 147); *Estoutro cantar fez* (Lagares, *Rubricas*, 156); *Estoutro cantar fez i* (Lagares, *Rubricas*, 157); *Estoutra cantiga fez [...] por estoutra de cima que fezera* (Lagares, *Rubricas*, 173).

La suerte de los pronombres compuestos tipo *estoutro* en relación a los reforzados como *aqueste* fue absolutamente divergente, pues, mientras los primeros, después de documentarse esporádicamente en la lengua medieval, como se acaba de tratar, lograron triunfar en el sistema lingüístico,<sup>35</sup> los segundos, registrados con una relativa frecuencia en los textos del Medievo, fueron desapareciendo gradualmente, atestándose en la actualidad pero de una manera totalmente residual y sin ulterior transcendencia en los paradigmas pronominales mostrativos.

## 6. *Meesmo*

En la lengua latina, el inicialmente pronombre de identidad IPSE era empleado con frecuencia en el grado superlativo, esto es, IPSISSIMUS, como una

<sup>34</sup> También se documenta el estadio morfológico anterior de tales demostrativos, es decir, ambos pronombres separados gráficamente, en un total de nueve ocasiones: *Esta outra cantiga fez a Afons'Eanes do Coton* (Lagares, *Rubricas*, 158); *Esta outra cantiga fez a un cavaleiro que foi cativo* (Lagares, *Rubricas*, 159); etc.

<sup>35</sup> Con respecto a los usos de los pronombres simples y los compuestos en la actualidad, véase Sánchez Rei (“Algunhas notas”). Con relación a la diferente fortuna que los demostrativos compuestos tuvieron en los dos márgenes del río Miño, puede consultarse también Sánchez Rei (“O portugués popular”).

marca de énfasis para resaltar alguna forma en el discurso. De este modo, como nos informa Väänänen (*Introducción*, 216), tal pronombre de identidad es utilizado por Petronio en cuatro ocasiones con el significado de “amo”. Por otra parte, existía en el latín, junto a ECCE, la partícula sufijal MET, que, siendo también utilizada como un refuerzo o como una marca de énfasis, acostumbraba a situarse después de las formas a que se unía habitualmente, produciendo secuencias como EGOMET; a estas aún solía juntárseles el pronombre de identidad, generando así expresiones del tipo EGOMET IPSE, condenadas, según nos informa el mismo estudioso, por gramáticos como Donato.

Para el caso del gallego-portugués, MET termina por soldarse al pronombre de identidad en su flexión en el grado superlativo, IPSIMUS (< IPSISSIMUS, por haplología), de donde resulta METIPSIMUS, antesala del medieval *meesmo* (< *medesmo* < *medipsimo*). Dos cuestiones deben ser destacadas: la primera, apropiándonos de las palabras de Ferreiro (*Gramática*, 110), radica en la lenición consonántica sufrida por la oclusiva dental sorda, pues para el hecho de haber caído el -T- primario latino, evolución no demasiado frecuente, “poderíamos pensar na desaparición de -T- de MET pola consciencia da aglutinación con IPSIMU”; la segunda tiene que ver con el valor identificador de IPSE, funcionalmente recuperado gracias al resultado de las formas aglutinadas: *E esto meesmo mandamos* (FR, I, 239); *dese méésmo lugar* (HGP, 91); *desse meesmo lugar* (HGP, 150); *om?s amadores desy méésmos* (GE, 221); *vós meesmos* (ME, 43); *en aquela meesma sazō* (CT, 251); *aquellas palauras meesmas* (CGC, I, 399); etc. La forma que coincide con la moderna, *mesmo*, con crasis de las dos vocales, aparece también en la lengua antigua, aunque sea mucho menos frecuente: *et esso mesmo* (HGP, 150); *et esse dia mesmo formou ho om?* (GE, 4); *esto mesmo mandamos* (FR, I, 190); etc.

Por otra parte, junto a *meesmo* aparecen en el idioma arcaico otras soluciones divergentes que no tendrían ulterior transcendencia al caer en desuso en el largo examen de la diacronía. Una de estas variantes es *meesme*, para la cual Maia (“Estudo”, 692) apunta el étimo \*MEDIPSIMI, “corrente no latim vulgar da Península Ibérica” cruzado con *misme*,<sup>36</sup> forma “largamente representada

<sup>36</sup> Véase un documento gallego de 1282, en que aparece *desse mijsme lugar* (HGP, 48).

em Berceo”. Ferreiro (*Gramática*, 68, n. 48), a su vez, cita algunos ejemplos de nombres con el paso de *-o* > *-e* (*Giraldo* > *Giralde*, *Nuno* > *Nune*, etc.) “sen dúbida por influencia galo-románica”, entre los cuales bien podría figurar el pronombre identificador. Sea como fuere, aparecen en ciertos textos antiguos estas formas con *-e*, con cierta documentación que no puede ser tildada de esporádica: *este meesme dia* (CT, 642); *per esse méésme pleyto* (HGP, 186); etc. En los *Mirages de Santiago* se posee una notoria documentación: *da sua terra meesme* (MS, 102); *esta igleia meesme* (MS, 159); *este altar meesme* (MS, 161); *esta ord?? meesma* (MS, 165); *aquel lugar meesme* (MS, 179); *ese meesme año* (MS, 185); etc.

Otra variante es *m?esme*, con pocas documentaciones: *aquela maneira m?esme* (MS, 26); etc. Para Maia (“Estudo”, 692), “o til pode ter valor fonético, assinalando a vogal tornada nasal por influência de *m-*”, postulado que compartimos a tenor de otros casos paralelos (cfr. MEA > *mia* > *m↔a* > *minha* > *miña*).<sup>37</sup> Formas análogas con nasalización de *e* son *m?esmo* y *m?esma*, documentadas esporádicamente: *Ca Deus en ssi m?esmo ele mingua non á* (CSM, I, 179); *log’a santa verdadeira Madr’e Sennor das sennores l troux’aquel canto m?esmo que el ouvera comprado* (CSM, III, 223). A este respecto, dada la vacilación para representar las vocales nasales, frecuentemente con tilde (˘) mas sin ser desconocidas otras soluciones, como <n>, apareció, por ultracorrección, por una falsa etimología o por oscilación gráfica para la representación de las vocales nasales, la forma *menesmo* (*essa menesma grana*, HGP, 76; cfr. BONA > [“bo-a], escrito *bõa* y, a veces, *bona*), de la cual modernamente se ha hecho alguna valoración no siempre afortunada;<sup>38</sup> la misma fluctuación ortográfica

<sup>37</sup> Para más ejemplos en que una consonante nasal explosiva convierte en nasales los elementos vocálicos siguientes, véase Ferreiro (*Gramática*, 134-134), autor que afirma que esta influencia “debeu ser un proceso antigo” y de “relativa extensión na lingua”. Cfr. los siguientes ejemplos, provenientes de los *Mirages de Santiago*: *Os m?estres que a primeram?te edificaró a igleia de Santiago, hu auia nome dom Bernaldo o Vello et era m?estre moy marauilloso, et Rruberte, cõ outros çinquoente m?estres laur[au]ã en ela cada dia* (MS, 167).

<sup>38</sup> Cuveiro Piñol (*Diccionario*, 206, s.v.) recoge *menesmo* en su diccionario (“el mismo, el que no se equivoca con otro, ó no hay duda de que sea el mismo”), circunstancia que pudo ser la causa de que García de Diego (*Elementos*, 99) dijese del pronombre que está vivo a pesar de ser “poco usado” o de que Michaëlis de Vasconcellos (*Lições*, 207) se refiriese a él diciendo que

para representar el elemento vocálico nasal fue la que llevó al escribano o, incluso, al editor, a perpetuar una secuencia como *et oconvento desse **méénsmo** lugar* (DG, 25).

Finalmente, hay que señalar la esporádica forma *medés*,<sup>39</sup> variante oxítónica con una vocal de grado medio cerrada [“e”].<sup>40</sup> Ha sido citada la etimología METIPSE en vez de METIPSIMUS (Ferreiro, *Gramática*, 155, 269), aunque tampoco se deban descartar otros orígenes o influencias, como las occitanas,<sup>41</sup> dado lo poco habitual que es la desaparición del *-e* final en este contexto en particular: *E a nav’alumeada aquela ora **medes** | foi toda con craridade; e cada [u] empres | a fazer sas orações aa Sennor mui cortes* (CSM, III, 127); *A que mi faz querer mal mi **medes** | e quanto amigo soia aver | e des[as]perar de Deus, que mi pes* (LP, I, 178); *e sigo **medes** falava* (LP, I, 237). Esta variante correría la misma suerte que otros elementos deícticos que desaparecieron de la lengua ya en época medieval o en los siglos inmediatamente posteriores, como los

---

es una forma “usada na Galiza”. Esta autora cita la posibilidad de cultismo, aunque no nos parezca demasiado plausible la etimología propuesta: “Se essa forma [*menesmo*] fôsse meramente erudita podíamos imaginar influxo dos *Menechmos* = (Irmãos Gémeos) de Plauto” (Michaëlis de Vasconcelos, *Lições*, 207). Con relación a su documentación literaria contemporánea, existe algún caso, como el siguiente, datado en 1922 en la obra de Cotarelo Valledor (*Trebón*, 91): *Vostede... ti... ¿é-re-lo valente? | Manoel: **Menesmo***; para este ejemplo, pensamos que el escritor debió de conocer el pronombre a través del trabajo de Cuveiro Piñol o del de Michaëlis de Vasconcelos.

<sup>39</sup> Entre *meesmo* (y variantes) y *medés* no parece “ter havido diferença alguma de significação, a julgar destes exemplos extraídos da Regra de S. Bento [...]: *esse medes propheta*, pág. 36, *dessasme dessas horas*, 37, *essas meesmas horas*, 36, *esta medes ordem*, id., *essa meesma hora*” (Nunes, *Compêndio*, 249). Asimismo, en relación con *medes*, cita Michaëlis de Vasconcelos (*Lições*, 339) la variante *mendês*, mientras que Vasconcellos (*Lições*, 54) contribuye a este polimorfismo con la forma *mendes*, paroxítona, “que porém soaria *mêndes* pois rima com *tendes*”. Por otra parte, según Nunes (*Compêndio*, 249), tal pronombre conoció la flexión de número a través del plural *medeses*, “que não é sem exemplo”.

<sup>40</sup> Aún así, Williams (*Do latim*, 163) expone el caso de *medes* rimando con *pes*, o sea, una rima en consonancia cuyo elemento vocálico, aparentemente, se corresponde con [,]. En realidad, pensamos que se trata de un error de interpretación a partir del primer ejemplo expuesto, en que *pes* corresponde al verbo *pesar*; el dato lo extrajo de la obra de Lang *Das Lieberbuch des Königs Denis von Portugal*, publicada en La Halla en 1894.

<sup>41</sup> Cfr. la solución provenzal *mateis* (cat. *mateix*).

citados casos de *eleiso* - *elesso* o de *elo*. A inicios del xvii, *medes* era un pronombre considerado ya arcaico, como lo parece probar que el gramático Nunes de Leão (*Ortografia e Origem*, 293) lo incluyese en una lista “de vocábulos antigos portugueses que se acham em escrituras”, adjuntándole su valor en aquella época: “o mesmo”.

#### CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha tratado de exponer la situación de los pronombres demostrativos en la Edad Media, para lo cual nos hemos centrado en las formas y las funciones deícticas que esos elementos pueden desarrollar. También nos hemos ocupado de varios pronombres, hoy en desuso, que en la lengua medieval presentaban características de utilización que los aproximaban a los demostrativos, así como de otras unidades pronominales que, habiendo aparecido en el otoño del Medievo, continuaron empleándose hasta la actualidad, como es el caso de los demostrativos compuestos. De todo lo expuesto, creemos estar en condiciones de sintetizar en varios puntos cómo era la situación de tales pronombres en el gallego-portugués antiguo: primeramente, es justo ponderar que la época medieval es un largo período de tiempo en que se producen diversos cambios en el sistema de demostrativos, que afectan, de modo especial, a tres ámbitos: (i) la evolución fonético-morfológica de ciertas formas; (ii) el ocaso o aparición de nuevos elementos; y (iii) la adscripción de responsabilidades deícticas. Y en segundo lugar, a pesar de los cambios formales, interesa poner en relieve el éxito de un sistema tricotómico de pronombres con tres grados de marcación deíctica, continuando así un modelo heredado del latín que se perpetuó en el sistema lingüístico gallego-portugués y en el español. Otras lenguas romances, como el catalán, el italiano, el occitano, el francés, etc., optaron por un esquema deíctico de dos unidades, lo que supone una innovación considerable respecto del sistema latino.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, R., “Na estrema do galego: a lingua do Bierzo Baixo trasmitida por Fernández y Morales”, en R. LORENZO y R. ÁLVAREZ (coords.), *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 157-202.
- BECHARA, E., *Moderna Gramática Portuguesa*, 37ª ed., Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- BUESCU, M. L. CARVALHÃO, *Monsanto. Etnografía e Linguagem*, 2ª ed., Lisboa: Presença, 1984.
- CÂMARA JR., J. MATTOSO, *Estrutura da Língua Portuguesa*, 26ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997.
- CARRÉ ALVARELLOS, L., *Gramática gallega*, A Coruña: Moret, 1967.
- CAVACAS, A. D’ALMEIDA, *A Língua Portuguesa e sua Metafonía*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1920.
- CINTRA, L. F. LINDLEY, *A Linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo*, 2ª ed., Lisboa: INCM, 1984.
- COUTINHO, I. DE LIMA, *Pontos de Gramática Histórica*, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.
- CUVEIRO PIÑOL, J., *Diccionario gallego*, Barcelona: N. Ramírez, 1876.
- FERREIRA, J. DE AZEVEDO, “Estudo lingüístico”, en AFONSO X, *Foro Real*, ed. de J. de Azevedo Ferreira, t. I, *Edição e Estudo Lingüístico*, t. II, *Glossário*, Lisboa: INIC, 1987, 311-489.
- FERREIRO, M., *Gramática histórica galega, Fonética e morfosintaxe*, 4ª ed., Santiago de Compostela: Laiovento, 1999, t. I.
- FREIXEIRO MATO, X. R., X. M. SÁNCHEZ REI y G. SANMARTÍN REI, *A lingua literaria galega no século XIX*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2005.
- GARCÍA DE DIEGO, VICENTE, *Elementos de gramática histórica gallega (Fonética-Morfología)*, Anexo 23 de *Verba*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1984 [1ª. ed., 1909].
- , *Gramática histórica española*, Madrid: Gredos, 1981.
- HUBER, J., *Gramática do Português Antigo*, trad. de M. Gouveia Delille, Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1986 [ed. original en alemán, 1933].
- JORDAN, I. y M. MANOLIU, *Manual de lingüística románica*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1989.
- LAGARES, X. C., *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Laiovento, 2001.

- LAPA, [M.] RODRIGUES, “[Recensão de] Joseph Huber, *Altoportugiesisches Elementarbuch*. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1933, 356 páginas”, *Revista Lusitana*, 34, 1936, 300-312.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1982.
- LORENZO, R., “Introducción”, *Crónica Troiana*, ed. de R. Lorenzo, A Coruña: F. Pedro Barrié de la Maza, 1985, 5-211.
- , *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, ed. de R. Lorenzo, t. I, *Introducción, texto anotado e índice onomástico*, t. II, *Glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1975 [t. I], 1977 [t. II].
- MACHADO, J. P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 5 vols., 8ª ed., Lisboa: Horizonte, 2003.
- MAIA, C. DE AZEVEDO, “Estudo linguístico”, *História do Galego-Português*, 2ª ed., ed. de C. de Azevedo Maia, Lisboa: F. Calouste Gulbenkian / JNICT, 1997, 297-882.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, R., “Introducción”, *General Estoria*, ms. O. I. I. del Escorial, ed. de R. Martínez-López, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1963, IX-LXI.
- MATTOS E SILVA, R. V., *Estruturas Trecentistas. Elementos pra uma Gramática do Português Arcaico*, Lisboa: IN-CM, 1989.
- MELO, G. CHAVES DE, “A reintegração galego-portuguesa”, *Lingüística e Sócio-Lingüística Galaico-Portuguesa (Reintegracionismo e Conflito Lingüístico na Galiza)*, *Temas de O Ensino*, 4/5, 1985, t. I, 51-56.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Manual de gramática histórica española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989 [1ª. ed., 1904].
- MEYER-LÜBKE, W., *Grammaire des Langues Romanes*, 4 vols., Gêneve / Marseille: Slatkine Reprints / Laffite Reprints, 1974 [1ª. ed., 1890-1906].
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, CAROLINA, *Lições de Filologia Portuguesa*, Lisboa: Dinalivro, 1956.
- NEVES, M. H. DE MOURA, *Gramática de Usos do Português*, São Paulo: UNESP, 2000.
- NUNES DO LEÃO, D., *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*, ed. de M. L. Carvalho Buescu, Lisboa: IN-CM, 1983.
- NUNES, J. J., *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, 9ª ed., Lisboa: Clássica, 1989.
- OLIVEIRA, F. DE, *Gramática da Linguagem Portuguesa*, ed. de A. Torres y C. Assunção, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2000 [1ª. ed., 1536].
- POTTIER, B., “Les démonstratifs portugais”, *Revista Brasileira de Filologia*, 4, I-II, 1958, 33-35.

- SÁNCHEZ REI, XOSÉ MANUEL, “Algunhas cuestións sobre os usos como demostrativo do pronome identificador *o*”, *Pelas Oito Partidas da Língua Portuguesa. Professor João Malaca Casteleiro. Homenagem*, ed. de I. Mata y M. J. Grosso, Macau: Universidade de Macau, 2007, 286-306.
- , “Algunhas notas sobre o uso dos demostrativos compostos *estoutro, esoutro e aqueloutro* no ámbito galego-portugués”, *Revista de Letras*, II, 6, 2009, 175-194.
- , “O portugués popular europeo dos séculos XVI-XIX e a sua importância para o estudo do Galego Médio”, *Revue Romane*, 48/2, 2008, 248-272.
- , *Os pronomes demostrativos: do latín ao galego contemporáneo*. Monografía 1 da *Revista Galega de Filoloxía*, A Coruña: Área de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña, 2002.
- SOUTO CABO, J. A., “Caracterización dialectal da Galiza da Idade Média”, *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, ed. de G. Hilty, Tübingen / Bassel: Francke, 1993, t. II, 531-545.
- TEYSSIER, P., “Le système de déictiques spatiaux en portugais au XIV<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 6, 1981, 5-39.
- , *Manual de Língua Portuguesa (Portugal-Brasil)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1989.
- VÄÄNÄNEN, V., *Introducción al latín vulgar*, 3<sup>a</sup> ed., Madrid: Gredos, 1988.
- VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE DE, “Observações ao *Elucidario* do P<sup>c</sup>. Santa Rosa de Viterbo”, *Revista Lusitana*, 26, 1927, 111-146.
- , *Esquise d'une Dialectologie Portugaise*, Lisboa: INIC, 1987 [1<sup>a</sup> ed., 1901].
- , *Lições de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966 [1<sup>a</sup> ed., 1911].
- , *Opúsculos. Dialectologia*, Lisboa: IN-CM, 1985, t. VI.
- VILELA, M., *Gramática da Língua Portuguesa*, 2<sup>a</sup> ed., Coimbra: Almedina, 1999.
- VÍTERBO, FR. J. DE SANTA ROSA DE, *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usavam e Hoje Regularmente se Ignoram*, ed. de M. Fiúza, Porto: Civilização, 1993 [1<sup>a</sup> ed., 1798-1799].
- WILLIAMS, E. B., *Do Latim ao Português*, 3<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SIGLAS DE LOS TEXTOS LITERARIOS CITADOS:

BC = *El tumbillo de San Bieito do Campo (Santiago)*, ed. de J. I. Fernández de Viana y Vieites, Granada: Universidad de Granada, 1995.

- CD = *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). Corpus lírico da decadencia*, ed. de R. Polín, Sada / A Coruña: Edicións do Castro, 1997.
- CGC = *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, ed. de R. Lorenzo, t. I, *Introducción, texto anotado e índice onomástico*, t. II, *Glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1975 [t. I], 1977 [t. II].
- CI = VASQUES, R., *Crónica de Santa María de Íria*, ed. de J. A. Souto Cabo, A Coruña / Sada: Edicións do Castro, 2001.
- CO = FR. M. SARMIENTO, *Coloquio de vinte e catro galegos rústicos*, ed. de R. Mariño Paz, Santiago de Compostela: CCG, 1995.
- COT = G. GIL VICENTE, *Copilaçam de Todas as Obras*, ed. de M. L. Carvalhão Buescu, Lisboa: IN-CM, 1983.
- CR = *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. de A. F. Dias, Lisboa: IN-CM, 1993.
- CSM = ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettman, Madrid: Castalia, 1986.
- CT = *Crónica Troiana*, ed. de R. Lorenzo, A Coruña: F. Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- DC = L., DE CAMÕES, *Doce Canto em Terra Alheia? (Antologia da Lírica Camoniana)*, ed. de M. Ferreiro y C. P. Martínez Pereiro y F. Salinas Portugal, Santiago de Compostela: Laiovento, 1994.
- DG = *Documentos gallegos de los siglos XII al XVI*, ed. de A. Martínez Salazar, A Coruña: Imprenta de la Casa de Misericordia, 1911.
- FR = AFONSO X, *Foro Real*, ed. de J. de Azevedo Ferreira, t. I, *Edição e Estudo Lingüístico*, t. II, *Glossário*, Lisboa: INIC, 1987.
- GE = *General Estoria*, ms. O. I. I. del Escorial, ed. de R. Martínez-López, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1963.
- HGP = *História do Galego-Português*, ed. de C. de Azevedo Maia, 2ª ed., Lisboa: F. Calouste Gulbenkian / JNICT, 1997, 41-295.
- LP = *Lírica profana galego-portuguesa*, coord. de M. Brea, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1996.
- LTM = *Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas e glosario*, coord. de P. Lorenzo Grandín y J. A. Souto Cabo, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 2001.
- LVB = INFANTE D. PEDRO Y FREI JOÃO VERBA, *Livro da Vertuosa Benfeytoria*, ed. de A. de Almeida Calado, Coimbra: Universidade da Coimbra, 1994.
- ME = *Colección diplomática do Mosteiro de Santa María de Mens*, ed. de M. P. Zapico Barbeito, Noia: Toxosoutos, 2005.
- MS = *Mirages de Santiago*, ed. de J. L. Pensado, Madrid: CSIC, 1958.

- OC = NORIEGA VARELA, A., *Obra Completa*, ed. de X. R. Freixeiro Mato, 2ª ed., Lugo: Deputación Provincial, 2007.
- RF = *Razões de Fogo, Versos Fabricados (Sonetos Portugueses dos Séculos XVI, XVII e XVIII)*, ed. de C. P. Martínez Pereiro, A Coruña: Espiral Maior, 1999.
- SEI = *A Nosa Literatura*, t. 7, *Os séculos escuros e a Ilustración galega. Antoloxía*, ed. de X. R. Freixeiro Mato, Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- T = COTARELO VALLEDOR, A., *Trebón*, ed. de L. Fontoira & C. García, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1984.
- TLL, V, 2 = *Thesaurus Linguae Latinae*. t. V, 2, fasc. I-VI (Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri).



# El papel del reino de Galicia en la conformación y difusión del romance y de la literatura gallego-portuguesa medieval

Xosé Ramón Freixeiro Mato  
*Universidade da Coruña*

## EL REINO DE GALICIA EN LA EDAD MEDIA

Galicia, comunidad autónoma dentro del Estado español, que tiene el reconocimiento constitucional de nacionalidad histórica, fue durante la Edad Media un importante reino peninsular y hoy constituye una de las más antiguas realidades nacionales de Europa, con lengua y cultura propias. Sin embargo, la historia de la Galicia medieval fue objeto de una manipulación interesada a favor del ideal castellanista, como últimamente se está poniendo de manifiesto por parte de algunos estudiosos.<sup>1</sup>

Durante siglos, la Gallaecia fue el reino cristiano alternativo de la Hispania musulmana, así reconocido por los árabes y por el papado, y con gran

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Nogueira (“Sobre as orixes”, “Para unha crítica”, *A memoria*), Smith (“Galicia”), López Carreira (“Idade Media”, *O reino medieval*) o Murado (*Otra idea*), algunos de los cuales también resaltan el interés de los historiadores oficiales por hacer pasar por castellanos hechos y reyes que lo eran de Galicia, reino hegemónico en determinada época, aunque el ocultamiento y la falsificación de que la historia gallega fue objeto lo hicieron pasar por subalterno o subsidiario. Sirva de ejemplo el caso de Sánchez Albornoz, discípulo de Menéndez Pidal, que escribió un ensayo titulado “Sobre una epístola del papa Juan IX a Alfonso III de Asturias” cuando en el original latino lo que se lee es “Rex Galletiae” (Murado, *Otra idea*, 59).

presencia en Europa. A pesar de que el reino de Galicia prácticamente no se menciona en la historiografía oficial española o simplemente figura como subsidiario de los reinos de Asturias, León o Castilla, en la documentación medieval aparece constantemente citado, otorgándosele gran relevancia. Así, según nos informa Colin Smith (“Galicia”, 735), en 1088 el papa Urbano II se dirige por escrito a Alfonso VI, que pasa por ser rey de León y Castilla, como “Regi Ildefonso Gallitie”; en la *Historia Turpini*, libro IV del *Codex Calixtinus*, recopilado alrededor de 1140, el reino de Galicia incluye Lamego, Viseu y Coimbra, y en ella aparecen expresiones como “Yspaniam e Galleciam”, “tellurem Yspanicam et Gallecianam”, “Hyspani scilicet et Galleciani, totam terram Hispanicam e Gallecianam”, dando la sensación de que, frente a la parte de la península en poder de los moros, sólo existe la Galicia cristiana. También nos recuerda Smith que en el libro V, *Guía de peregrinos*, vuelve a aparecer la expresión “in Yspania et Gallecia”; que en las *chansons de geste* francesas Galicia tiene más de 50 referencias en 35 textos, mientras que León, como nombre de reino o imperio, casi no aparece.<sup>2</sup> Para el cronista inglés Mateo Paris, que escribe a mediados del siglo XIII, en 1184 Fernando II es rey de Galicia y no de León; que para los escritores de Al-Andalus era normal distinguir sólo entre ‘francos’ (catalanes) y ‘gallegos’ (habitantes de los demás reinos cristianos del norte); etc.<sup>3</sup>

También doña Carolina Michaëlis afirma que existió “uma era en que Gallaecia era nome generico da Hespanha christá, ao passo que Hispania designava a Mouraria” y resalta que la fama de las “terras gallizianas” se puede

---

<sup>2</sup> Para los contemporáneos León no era un reino, sino una ciudad gallega, como recogen los textos latinos: “Civitate vocatur Legionis, in Gallaecia”. Incluso Lope de Vega sitúa la acción de *El mejor alcalde, el rey* “en León, en un pueblo de Galicia y sus cercanías”. Y en un mapa del historiador del siglo XIX Modesto Lafuente el nombre en árabe “Jalikhiah” se traduce misteriosamente por “Reino de León”. Por otra parte, el famoso don Pelayo figura en la crónica de al-Maqqari como “gallego” y en otro texto árabe del siglo XII el propio Cid Campeador es denominado “perro gallego” (Murado, *Otra idea*, 58).

<sup>3</sup> Smith, que no pretende negar rotundamente la versión castellanista de la historia, no puede, sin embargo, admitir la tesis de Américo Castro sobre la explicación de la constante cita de Galicia por parte de los historiadores foráneos como una consecuencia de la creciente importancia y proyección del culto jacobeo, pues esto no se había producido aún en el siglo X.

comprobar en la poesía épica de los germanos, en las sagas escandinavas, en los historiadores flamencos, en los cantares de gesta de Francia, en la poesía popular inglesa, en las obras de los trovadores, en los poetas de Italia o en los autores árabes (Michaëlis, “A Galliza”, 791-793).

Durante los siglos VIII y IX, cuando la lengua gallega se conforma como romance diferenciado del latín, todos los reyes se titularon reyes de Gallaecia desde capitales diferentes (Oviedo, Santiago o León), si bien muchos de ellos desde Alfonso II asentaron su capital en Santiago o en la parte occidental de Gallaecia, fortaleciendo y extendiendo su reino, e incluso llegando en el occidente hasta Coimbra ya con Orduño II. De acuerdo con Camilo Nogueira (*A memoria*, 107-304), para quien Ramiro II constituye una referencia fundamental en la construcción del reino galaico y pone de relieve la ocultación por parte de Sánchez Albornoz de documentación histórica donde se califica a aquél como rey de los gallegos y a éstos como la nación más poderosa. Doña Sancha (1037-1067), emperatriz de la dinastía gallega y hermana y heredera de Vermudo III, divide los territorios entre sus hijos Alfonso VI (León), García (Galicia), Sancho (Castilla). Alfonso VI, a pesar de heredar el reino de León, gobernó Galicia y Castilla en períodos distintos, mientras que su hermano Sancho aspiraba a ser rey de Gallaecia, título principal de la monarquía. Don García gobernó Galicia desde 1067 a 1071, pero conservó el título de rey hasta su muerte en 1090. La hija primogénita de Alfonso VI, doña Urraca, y su marido, Raimundo de Borgoña, gobernaron Galicia desde 1093. Alrededor de 1096, Alfonso VI le encarga el gobierno de Portucale (del condado portugalense) y de Coimbra a la otra hija, doña Teresa, casada con Henrique de Borgoña.

Cuando doña Teresa, ya viuda, busca el auxilio de nobles gallegos y los nobles portugalenses ven así peligrar la autonomía de Portucale, éstos deciden apoyar a Afonso Henriques, hijo de doña Teresa, quien vence y expulsa a su madre en 1128, de forma que aquél pasó a gobernar el condado portugalense y ésta, con Fernán Peres de Traba, siguió gobernando el condado de Coimbra, siempre en manos de condes gallegos; o sea, que doña Teresa gobierna al sur del Duero y su hijo Afonso Henriques entre el Duero y el Miño; a la muerte de su madre en 1130 se traslada de Guimarães a Coimbra. En 1139 tomó el

título de rey y en 1143 se reconoce mediante tratado la independencia del nuevo estado portugués, confirmada por Roma en 1179. Don García, como rey de Galicia, había asumido también la autoridad de los condes de Portucale, siendo su sobrina Teresa y el hijo de ésta Afonso Henriques, sus herederos y por tanto continuadores de la línea histórica, de modo que la independencia de Portugal constituye un problema dinástico dentro de Galicia (Nogueira, *A memoria*, 183-214); el propio Afonso Henriques era denominado como “el pérfido gallego” en las crónicas árabes (Murado, *Otra idea*, 64).

El infante Alfonso Raimúndez, heredero del trono de Galicia, hijo de doña Urraca y nieto de Alfonso VI, fue proclamado como rey de Galicia y como tal gobernó Toledo en vida de su madre a partir de 1117. Y cuando en 1126 muere ésta, tal rey gallego, con el nombre de Alfonso VII, hereda los reinos de León y Castilla, afirmando así Gallaecia su hegemonía política en la Península. En 1135 es coronado emperador en la ciudad de León con la participación de nobles y obispos gallegos, hecho que no significa la supremacía de Castilla, sino la de un rey hecho y criado en Galicia y por gallegos, “un rei galego” (Pena Graña, “O reino de Galicia”, 12).<sup>4</sup>

Entre 1143, año en el que Afonso Henriques es reconocido como rey de Portugal, y 1230, cuando muere Alfonso IX de Galicia, hubo, según Nogueira (“Sobre as orixes”, 75), dos reinos galaicos independientes, pues tan gallego era el reino de Gallaecia-León con Fernando II y Alfonso IX, los dos enterrados en Santiago, como el reino de Gallaecia-Portucale, con Afonso Henriques, Sancho I, Afonso II y Sancho II. Portugal surgió, pues, como una división de Gallaecia, según también reconoce Carolina Michaëlis (“A Galliza”, 779): “Nessa verdadeira Galliza medieval (quer comprenda apenas a orla marítima da península até ao Porto, quer se estenda até ao Vouga, ou mesmo até Coimbra) entra sempre o núcleo fundamental de Portugal: *o condado portucalense*”.

---

<sup>4</sup> Alfonso VII pretendía la transformación del imperio galaico de sus antepasados en un imperio en toda la península. Pero esta política se veía condicionada posteriormente por la pérdida de Toledo y por la separación de Portugal; estos dos factores son los que debilitan la fuerza de Galicia en el que acabará por ser el Estado español (Nogueira, “Sobre as orixes”, 72).

## LA LENGUA DEL REINO DE GALICIA

El galaico occidental o gallego fue la lengua cortesana del reino de Gallaecia por ser en el occidente donde estuvo el centro del imperio galaico. A principios del siglo x el gallego es la lengua empleada por los monarcas (Pena Graña, “O reino de Galicia”, 9-10) y dos siglos después tenemos un testimonio documental que nos lo ratifica. Alfonso VI, rey de León mas también de Castilla y Galicia, había prometido el reino de Galicia al hijo de doña Urraca Alfonso Raimúndez, pero se reservaba León y Castilla para su hijo don Sancho, muerto en la batalla de Uclés alrededor de 1109. En una crónica de fray Prudencio Sandoval, historiador nacido en Valladolid a mediados del siglo xvi, se narra que el rey Alfonso VI recibió en Toledo la triste noticia de la muerte de su único hijo “y en la lengua que se usaba dijo con dolor y lágrimas que quebraba el corazón: ‘Ay meu fillo! ¡Ay meu fillo! ¡Alegría do meu corazón et lume dos meus ollos, solaz da miña vellez!...’” (Risco, *Presencia*, 8). A principios del siglo xii el gallego era, pues, la lengua que se usaba en la corte de Alfonso VI y que usaba el propio rey incluso en sus manifestaciones más íntimas y espontáneas.

Aún en el siglo xiii Fernando III y su hijo Alfonso X estuvieron vinculados con Galicia y con el gallego (Michaëlis, “A Galliza”, 796), seguramente su lengua familiar, como demuestra el dominio que este último poseía de ella en su obra escrita personal. González López (*Grandeza*, 185) sostiene que el gallego-portugués fue la lengua culta del reino de León en los primeros siglos de la Reconquista y que pudo haber sido la lengua común de todo el occidente peninsular. Menéndez Pidal (*Orígenes*, 447), empeñado en resaltar el papel preponderante de Castilla y de su idioma siguiendo el ideal castellanista que profesaba, habla de la lucha entre el gallego y el castellano por la hegemonía lingüística en el reino de León, sin poder ocultar totalmente el importante papel que Galicia tuvo, pues según este autor en ella se acostumbraba educar a los príncipes. El propio Castelao (*Sempre en Galiza*, 51) había reparado en que el gallego llegó a ser “língua lírica e cortesán de Castela”. Ante el poder político de Galicia en ese período histórico se puede deducir que el gallego no sólo fue una lengua muy valorada en la lírica, sino que también gozó con

anterioridad de prestigio como lengua de comunicación oral por ser la lengua cortesana por excelencia.

De todas formas, conviene precisar que la distancia entre los diferentes romances peninsulares antes del siglo x era muy pequeña (Wright, “La enseñanza”, 21-22). En los cuatro primeros siglos de vida del gallego (aproximadamente desde el año 800 al 1200), se produce ciertamente una diglosia entre la variedad culta o formal del latín y el gallego, continuación natural del latín vulgar; el primero utilizado como lengua escrita y el segundo como lengua oral, aunque, de atender a las sugestivas hipótesis de Roger Wright, la diferencia entre la lengua latina (latín escrito o ‘gramática’) y la lengua vulgar (romance gallego hablado) no sería percibida como si se tratase de dos lenguas distintas, sino más bien como dos estilos dentro de una misma lengua (Wright, “La enseñanza”, 22). Se debe, pues, contextualizar adecuadamente la diglosia latín/vulgar de la que habla Vázquez (*A construçãõ*, 74), teniendo en cuenta asimismo que en el período medieval existía la conciencia de que los romances peninsulares constituían una única lengua (Monteagudo, “Portugués e galego”, 145).<sup>5</sup>

#### ¿GALLEGO, PORTUGUÉS O GALLEGO-PORTUGUÉS?

Si partimos de que, por una división dentro de la Gallaecia histórica, Galicia y Portugal son dos reinos gallegos en origen (Nogueira, *A memoria*, 233), también resultará lógico asumir que la lengua romance común hablada a los dos lados del río Miño se debe llamar con propiedad *gallego* por ser la lengua de Gallaecia. Al dividirse ésta con la creación primero del condado y luego

---

<sup>5</sup> Aún podemos añadir que si, como afirma Mattoso (*Portugal*, 91), ya por alguna razón “os romanos tinham feito do Douro a fronteira entre a Galécia e a Lusitânia”, y hasta mediados del siglo XII va a existir una cierta unidad política en este territorio del occidente peninsular, si no lo impidiesen los acontecimientos políticos, bien podría haberse dado el caso de que Galicia y Portugal mantuviesen desde aquella época la unidad político-cultural hegemónica dentro de la península, hecho que sin duda habría afectado al estatus actual de la lengua gallega y evitado la polémica sobre la relación entre gallego y portugués. Pero la historia transcurrió por otras vías.

del reino de Portugal, el gallego será la lengua de Galicia y también la lengua de Portugal, hecho que posibilitará la aparición del nombre compuesto *gallego-portugués*, por pertenecer a estos dos reinos peninsulares. Pero gallego-portugués es una denominación tardía, introducida por los eruditos portugueses a finales del siglo XIX. Así la justificaba la propia Carolina Michaëlis: “Esta fragmentação da Galliza em duas metades, ocorrida exactamente no momento psychologico da primeira florescencia da supposta poesia popular, obriga-nos a empregar o termo composto *gallego-português*” (Michaëlis, “A Galliza”, 779). José Joaquim Nunes, hablando de los numerosos dialectos en los que se dividió el hispano-romano, afirma que “tem para nós particular interesse o que se usava nas margens do rio Minho e ao qual podemos dar o nome de *galécio-português*” (Nunes, *Compêndio*, 13).

Ahora bien, si esta denominación no se utilizó en la época medieval, ¿cuál fue, entonces, el nombre que se le dio al idioma de Gallaecia (y de los reinos de Galicia y de Portugal cuando la primera se dividió) durante la Edad Media? En la *Historia Compostellana*, texto latino del siglo XII, aparece la expresión *gallaeco vocabulo*; y en una relación de libros de la biblioteca del arzobispo compostelano Bernaldo II se da noticia, alrededor de 1226, de un libro viejo de sermones *de littera galleca*, que con seguridad querrá indicar que estaba escrito en gallego y no en latín (Monteagudo, “Aspectos”, 171).<sup>6</sup>

A finales del siglo XII y principios del XIII ya se cultiva la poesía lírica en los reinos de Galicia y de Portugal. ¿Como se le llamaba a la lengua en la que se escribían las cantigas de amigo, de amor o las cantigas satíricas? El catalán Jofre de Foixá, autor de unas *Regles de Trobar* escritas en occitano cerca de 1290, cita las lenguas que él considera en aquel tiempo habilitadas para la lírica: el francés, el provenzal, el siciliano y el gallego; *gallego*, pues, y no *gallego-portugués* ni *portugués*, es la denominación que se le daba a la lengua

---

<sup>6</sup> Sin embargo, la denominación predominante era, en contraposición a “latín”, la de “romança” (aparece a finales del siglo XIV en la *Crónica Troiana* y también en los *Miragres de Santiago*, por ejemplo), juntamente con la de *linguagem*, *linguagem* ou *a nossa linguagem*, éstas más frecuentes en textos escritos en territorio portugués.

de los cancioneros, por lo menos en los ambientes eruditos y trovadorescos (Monteagudo, “Aspectos”, 173).

No obstante, al convertirse Portugal en reino independiente de Galicia y ésta ir entrando progresivamente en la órbita de Castilla, los portugueses van a acabar por denominar el gallego que hablan con el nombre político de ‘portugués’,<sup>7</sup> denominación que en los siglos IX, X, XI e inicios del XII era imposible pues Portugal aún no existía y al sur de Gallaecia estaba la Lusitania de habla mozárabe. A mediados del siglo XV el Marqués de Santillana terminará por denominar a la lengua de los trovadores como “gallega o portuguesa”, entendemos que por ser la lengua de Galicia y de Portugal.<sup>8</sup> Con todo, la división política de Galicia en dos reinos, consolidada a mediados del siglo XII, no rompe la unidad lingüística, pues la lengua sigue siendo la misma a ambos lados del Miño. Ahora bien, a partir de la segunda mitad del siglo XII la política portuguesa se va a ir desplazando poco a poco hacia el sur, hasta establecer finalmente Lisboa como capital del reino; el gallego de Portugal se convierte así en lengua protegida por los reyes y, cada vez más, se irá transformando en un poderoso instrumento cultural e incluso político.

El modelo lingüístico que se va a ir conformando en la corte lisboeta no será el del Norte, sino el del Sur, más influido por las hablas mozárabes, y, convertido en lengua oficial del Estado, acabará por denominarse ‘portugués’, perdiendo el nombre de ‘gallego’, indicador de la marca de origen. Como consecuencia de los descubrimientos, en los que Portugal participó como gran potencia colonizadora, el (gallego) portugués se va a extender por diferentes continentes, hasta llegar a ser también una de las lenguas más habladas en el mundo. Así pues, mientras que Portugal, “gallego-português nas suas origens”, “integrado com sangue mozarabico”, se va a convertir lentamente en una “nacionalidade nova, como genio seu e missão individual” (Michaëlis,

---

<sup>7</sup> En la *Crónica Portuguesa de 1344* ya aparece la expresión *segundo a linguagem de Portugal*. En territorio gallego, por el contrario, en los *Minagres de Santiago*, de finales del XIV o de principios del XV, figura la expresión *lingoajem galego*.

<sup>8</sup> Se ha discutido sobre el sentido inclusivo o exclusivo de la expresión y Monteagudo (“Portugués e galego”, 145-146) se inclina por este último, pero también afirma no tener constancia de la denominación de ‘portugués’ hasta el siglo XV.

“A Galliza”, 780), Galicia constituye un reino que va a ir quedando sin rey exclusivo y sin una corte que potencie el idioma.

Cuando en el siglo XIII aparece una brillante literatura en gallego, Galicia ya va camino de someterse al reino de Castilla, aunque se mantiene como reino independiente hasta 1230, cuando empieza la hegemonía de Castilla en la corona centro-occidental, conservando “a súa identidade de reino, como nos longos séculos da independencia, a pesar de os reis que a dominaban séreno tamén de Castela” (Nogueira, *A memoria*, 249).<sup>9</sup>

#### LENGUA TROVADORESCA Y LENGUA LÍRICA PENINSULAR

La escuela lírica trovadoresca se desarrolla durante el siglo XIII y la primera mitad del XIV. Que la lengua de las cantigas medievales es el gallego-portugués parece hoy generalmente admitido, pero no siempre fue así; por ejemplo, aún en el siglo XIX Varnhagen, editor de una antología del *Cancioneiro da Ajuda*, se negaba a asumir esa unidad lingüística y el hecho de ser la literatura trovadoresca compartida por gallegos y lusitanos, inclinándose por estos últimos e insistiendo incluso en la idea de que las composiciones líricas de Alfonso X el Sabio están escritas en portugués (García Turnes, “A orixe”, 59).

También a principios del XIII se documentan los primeros textos en prosa tabeliónica, aunque son un poco posteriores a los líricos. Con todo, hasta 1255 no se documenta una significativa cantidad de textos en prosa romance (Castro, *Curso*, 183). Desde la segunda mitad del siglo XIII el gallego empieza asimismo a ser utilizado en la prosa literaria de carácter narrativo, fundamentalmente en la traducción, refundición, adaptación o recreación de las leyendas artúricas, troyanas o jacobeanas. Durante los siglos XIII y XIV podemos hablar de una prosa común gallego-portuguesa, pero desde la batalla de Al-

---

<sup>9</sup> Pero debe quedar claro que el gallego va a entrar en crisis después del período medieval, por ejemplo, en Pontevedra, pero no en Braga, donde, bajo la denominación de ‘portugués’, se seguirá cultivando oralmente y por escrito con normalidad.

jubarrota (1385), Portugal va a seguir una vía de clara afirmación nacional reflejada en la prosa, apartándose así de la prosa gallega.

La lengua empleada en las cantigas medievales es más depurada que la de la prosa documental, y presenta un carácter sustancialmente unitario a un lado y otro del Miño, llegando a convertirse en lengua lírica de todos los reinos cristianos de la Península, con la excepción de Cataluña. Ya es bien conocida la afirmación del Marqués de Santillana de que todos los trovadores, bien fuesen castellanos, andaluces o de Extremadura, componían sus poemas en lengua gallega o portuguesa. Y esto resulta evidente con citar casos como el de Martín Moxa, aragonés, o el tan socorrido del rey de Castilla Alfonso X el Sabio.

Al tratar de los orígenes de la cantiga de amigo, Tavani (*A poesía*, 26) dice que ésta es producto de una superestructura dada con base en el reino gallego-asturiano-leonés. Pero tal superestructura no puede ser otra que el reino de Gallaecia, aunque él no lo mencione expresamente, con el núcleo básico de su poder en el territorio gallego y fundamentalmente en Santiago de Compostela. Éste no reconocimiento parece ser lo que le impide a Tavani encontrar una explicación coherente a la caracterización gallega (y no asturiana o leonesa) de la lírica, explicación que va a hallar en la importancia de Santiago de Compostela como único centro cultural de relieve internacional existente en todo el reino gallego-asturiano-leonés. Sin embargo, esto no puede ser ajeno a la importancia política del reino de Galicia, que no se debe dar por terminada en el siglo XII con la independencia formal de Portugal, ya que la separación de los reinos no fue rígida desde su inicio.<sup>10</sup>

La identidad lingüístico-cultural que reflejan las cantigas trovadorescas, destacada por sus estudiosos, hay que ponerla en estrecha relación con esa identidad política 'gallega' de los reinos de Galicia y Portugal, resaltada asimismo por Castelao (*Sempre en Galiza*, 346), quien afirma que Don Dinis de Portugal no era ciertamente un rey de Galicia, pero que como trovador fue tan gallego como su abuelo Alfonso X cuando éste compuso sus cantigas.

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, las diócesis gallegas, salvo Santiago, pertenecieron durante siglos a Braga; y Lisboa, Évora, Lamego, Salamanca y Zamora, entre otras, a Santiago; la separación de Lisboa de la diócesis compostelana se produjo a partir de 1400 (Nogueira, *A memoria*, 280-282).

Tal identidad se evidencia al comprobar que muchos de los altos cargos del gobierno portugués de Afonso Henriques eran nobles con posesiones y raíces familiares al norte del Miño, lo que lleva al historiador portugués José Mattoso (*Portugal*, 180) a afirmar que las relaciones familiares entre los nobles de los dos lados de la frontera, así como las fáciles oscilaciones de los señores entre los dos reinos, “mostram uma perfeita ósmose entre as nobrezas galega e portuguesa, senão uma verdadeira identidade”.<sup>11</sup> Este autor subraya también el importante papel de la nobleza gallega en el dominio de la cultura cortesana de los siglos XIII y XIV, añadiendo que la nobleza portuguesa “só para o fim do século XIII parece ir emergindo lentamente para uma consciência da sua diferença em relação com a galega” (Mattoso, *Portugal*, 194).

Cabe, por tanto, otra interpretación más verosímil sobre la preponderancia del gallego en la lírica peninsular durante los siglos XIII y XIV, en contra de la tópica y poco consistente apelación a las especiales características ‘espirituales’ de esa lengua o de sus gentes. La explicación habrá que buscarla en la importancia del reino de Galicia, que haría que la cultura, en ese momento puesta de manifiesto a través de la lírica, se expresase en el idioma del poder político hasta entonces dominante.<sup>12</sup>

De todas formas, aún circunscribiéndonos a los límites territoriales de la Galicia actual, al norte del Miño, es digna de resaltar la importancia del elemento gallego en la escuela lírica trovadoresca, como puso de manifiesto el profesor Rodrigues Lapa.<sup>13</sup> Ahora bien, hablar de la importancia gallega en

---

<sup>11</sup> Las fronteras no estaban aún consolidadas en el siglo XII, por lo que se produjeron constantes invasiones de los reyes de Portugal al norte del Miño e influyendo los reyes gallegos en Portugal, sin que esa rivalidad fronteriza impidiese “as intesas trocas culturais entre Portugal e a Galiza de que a poesía trovadoresca é expressão bem conhecida”, según también afirma Mattoso (*Portugal*, 187).

<sup>12</sup> Téngase en cuenta también que Salamanca fue una universidad instituida por el rey gallego Afonso IX (1188-1230) y administrada durante siglos por Compostela, siendo también sus profesores casi todos gallegos.

<sup>13</sup> Véase Lapa (*Lições*, 110): “Quando dizemos ‘o nosso lirismo’, pretendemos significar o lirismo galego-português. E, se repararmos bem, fora de toda a preocupação nacionalística, as primeiras manifestações da arte trovadoresca e até os maiores trovadores, tirante D. Dinis, acusam o predomínio evidente do elemento galego sobre o elemento português, o que pode

el lirismo trovadoresco en nada altera la sustancial unidad cultural y la homogeneidad lingüística, estilística, retórica, métrica o musical que confieren a este corpus lírico conservado la denominación de lírica trovadoresca gallego-portuguesa, reflejo cabal de la unidad política y cultural del antiguo reino de Gallaecia al que esta lírica sirve y del que deriva.

Hacia mediados del siglo xiv la escuela lírica gallego-portuguesa entra en decadencia, a la que tampoco puede ser totalmente ajena la evolución de la situación política en Galicia. A partir del reinado de Fernando III (1230-1252) el reino de Galicia, conservando siempre su propio carácter, se vio integrado en la corona de Castilla-Toledo-León, e inició muy lentamente el camino de la decadencia política y económica, que finalmente también acabará por convertirse en decadencia cultural. La unión de Castilla y León, con la creciente influencia de Toledo como centro de la cultura y sustituyó en parte a Santiago de Compostela, va a ir poco a poco disolviendo la realidad política gallega en la corona de Castilla, aunque esto no se logró hasta el siglo xvi (Pena Graña, "O reino de Galicia", 15).

#### CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes pretendimos llamar la atención sobre el hecho de la existencia e importancia del reino medieval de Galicia, interesadamente ocultado por la historiografía oficial española durante mucho tiempo. Intentamos también poner de relieve que la lengua gallego-portuguesa fue la lengua dominante en la Península Ibérica durante un largo período de tiempo en la época medieval. Tal pretensión, sin embargo, no obedece a ningún afán

---

fazer supor que o foco irradiador da nova poesía esteja sobretudo na região de Além-Minho. Pelo menos, a procedência averiguada da maior parte dos trovadores assim o indica". De los cerca de 150 autores de los que la tradición manuscrita gallego-portuguesa nos hizo llegar obra poética, unos 64 serían, probablemente, gallegos (entre los que están algunos de los más destacados, como Pero Meogo, Joan Airas, Airas Nunes, Gomez Charinho, etc.), unos 70 portugueses, unos 11 de otros reinos peninsulares y 4 extrapeninsulares (véase Freixeiro, *Lingua galega*, 45).

‘imperialista’ ni chovinista, sino que tiene el propósito de contribuir al restablecimiento de la verdad de los hechos y a que Galicia recupere su memoria histórica, de la que en cierto modo fue desposeída, y con ella su autoestima, de la que tan necesitada anda.

El papel y el peso del reino de Galicia en la lírica trovadoresca fue de extraordinaria importancia y el gallego se convirtió en la lengua lírica peninsular por excelencia durante ese período. Portugal surgió como reino independiente como consecuencia de una división producida en el reino de Galicia en el siglo XII y su lengua no podía tener otra denominación de origen más que la de ‘gallego’, pues durante los siglos anteriores, frente a la Lusitania de habla mozárabe, sólo existía la Gallaecia donde surgió el romance galaico. Éste no se podía llamar ‘portugués’ sencillamente porque Portugal aún no existía.

El reino medieval de Galicia, pues, existió a pesar de los intentos por negarlo y su lengua pervive hoy en todo el mundo de expresión gallego-portuguesa, incluida una parte tan importante de América como es Brasil, con sus casi 200 millones de habitantes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CASTELAO, AFONSO DANIEL RODRÍGUEZ, *Sempre en Galiza*, Buenos Aires: As Burgas, 1961 [1ª ed., 1944].
- CASTRO, IVO, *Curso de História da Língua Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- FREIXEIRO MATO, XOSÉ RAMÓN, *Língua galega: normalidade e conflito*, Santiago de Compostela: Laivento, 2002.
- GARCÍA TURNES, BEATRIZ, “A orixe do galego segundo Francisco Adolfo Varnhagen, editor do *Cancioneiro da Ajuda*”, *Madrygal*, 5, 2002, 53-60.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, EMILIO, *Grandeza e decadencia do Reino de Galicia*, Vigo: Galaxia, 1978.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra: Coimbra Editora, 1977.

- LÓPEZ CARREIRA, ANSELMO, “Idade Media”, *Historia Xeral de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra, 1997, 93-204.
- , *O reino medieval de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra, 2005.
- MATTOSO, JOSÉ, *Portugal Medieval*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Orígenes del español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI*, Madrid: Espasa-Calpe, 1956 [1ª ed., 1906].
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, CAROLINA, “A Galliza, centro de cultura peninsular de 800 a 1135. Santiago de Compostella, foco onde desabrochou o lyrismo gallego-português”, en CAROLINA MICHAËLIS (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, t. II, 769-835.
- MONTEAGUDO, HENRIQUE, “Portugués e galego nos gramáticos portugueses do quíntos”, en DIETER KREMER (ed.), *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Trèves 1986)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988, t. V, 144-158.
- , “Aspectos sociolingüísticos do uso escrito do galego, o castelán e o latín na Galicia tardomedieval (ss. XIII-XIV)”, en ELVIRA FIDALGO y PILAR LORENZO GRANDÍN (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: CILL Ramón Piñeiro, 1994, 169-185.
- MURADO, MIGUEL-ANXO, *Otra idea de Galicia*, Barcelona: Debate, 2008.
- NOGUEIRA, CAMILO, “Sobre as orixes da cuestión nacional galega: a división de Gallaecia e a creación do Estado portugués”, *A Trabe de Ouro*, 25, 1996, 11-25, y 26, 1996, 59-79.
- , “Para unha crítica do castelanismo”, *Grial*, 134, 1997, 141-163.
- , *A memoria da nación. O reino de Gallaecia*, Vigo: Xerais, 2001.
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, Lisboa: Clásica, 1989.
- PENA GRAÑA, ANDRÉS, “O reino de Galicia na Idade Media”, *Terra e Tempo*, 1, 1995, 5-15.
- RISCO, SEBASTIÁN, *Presencia da lingua galega*, A Coruña: O Castro, 1973.
- SMITH, COLIN, “Galicia, todo un reino”, en ROSARIO ÁLVAREZ BLANCO y RAMÓN LORRENZO (coords.), *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 735-744.
- TAVANI, GIUSEPPE, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986.
- VÁZQUEZ CORREDOIRA, FERNANDO, *A construção da língua portuguesa frente ao castelhano. O galego como exemplo a contrario*, Santiago de Compostela: Laiomento, 1998.
- WRIGHT, ROGER, “La enseñanza de la ortografía en la Galicia de hace mil años”, *Verba*, 18, 1991, 5-25.

# LITERATURA TRADICIONAL



## Fórmulas y estructuras formularias de presentación en el Romancero viejo

Aurelio González  
*El Colegio de México*

Durante la Edad Media, podemos suponer que por lo menos desde la época de los hechos que nos narran los romances noticieros como el cerco de la ciudad de Baeza sucedido a mediados del siglo XIV, y desde luego a partir de 1421 cuando el estudiante mallorquín Jaume de Olessa nos deja constancia escrita en su cuaderno de su conocimiento de un romance, este género literario, el Romancero que llamamos viejo, el cual hoy conocemos básicamente por los cancioneros y pliegos que editaron impresores de mediados del siglo XVI –haciendo un jugoso negocio y por lo tanto publicaron aquellos textos guiados no sólo por sus intereses y gustos, sino también por los de su público comprador–, “vivió oralmente, como poesía cantada [...] en los más diversos ambientes, tanto por los iletrados, como por aquellos que simultáneamente participaban en el consumo de la *otra* literatura, la producida dentro de las cambiantes convenciones artísticas de la cultura ‘oficial’” (Catalán, “El mito se hace historia”, 119).

Esos textos de romances, tanto en sus versiones conservadas en la memoria colectiva, como en aquellas que conservó la hoja de papel del pliego o del cancionero, eran la expresión de una poética del género. Es sabido que las fuentes de los romances incluidos en los *Cancioneros de romances* (el llamado sin año de hacia 1547 y el de 1550) de Martín Nucio –paradigma de las colecciones

de romances viejos— son dos: por un lado, la transmisión oral a partir de la memoria de los que hoy llamaríamos sus informantes y por otra, los pliegos sueltos impresos anteriormente.

En general podemos considerar que estas versiones que hemos conservado corresponden a una ejecución concreta realizada por algún transmisor en un momento dado y que simplemente fue fijada por la escritura. A las que habría que añadir las que vienen después de un proceso de selección, guiado por la calidad de la versión y su correspondencia con el gusto de los posibles receptores que se han convertido en compradores potenciales de un impreso.

Un elemento discursivo que el transmisor retiene en su memoria y que forma parte del lenguaje que llamamos tradicional (con gran potencialidad para llenar una función nemónica y la variación), en el cual están expresadas estas versiones es la fórmula, sin embargo, esta unidad “fija” también es una unidad abierta en cuanto acepta la variación tanto en el nivel de la forma como, incluso, en el del significado. “Entiendo el término ‘fórmula’<sup>1</sup> en el sentido de una serie de elementos que se repiten sin variación notable (tanto discursivamente como significativamente) en distintos textos, y ‘estructura formularia’ aquella que presenta variables notables o una reestructuración de los elementos de la fórmula” (González, “Fórmulas en el Romancero”, 196).

Revisemos algunas de las estructuras formularias que la tradición romancística vieja de origen medieval construye en distintas formas, en torno a los verbos ser y estar, como por ejemplo “ellos en aquesto estando”, “yo me estando”, “estando” o “en tal lugar está”.

En primer lugar habría que recordar que el término fórmula abarca diversas expresiones léxicas (Véase González, “Poética del Romancero”, 409-422). Por ejemplo, algunas fórmulas se pueden identificar como simples expresiones de discurso, y se concretan a proporcionar una limitada información de la historia, ya que estas fórmulas forman parte de elementos introductorios. Por ejemplo, la conocida fórmula del Romancero viejo de introducción de

---

<sup>1</sup> A este respecto me remito a los trabajos clásicos sobre la fórmula de Lord, *The Singer of Tales*; y de Webber, “Formulistic Diction”, 175-278.

un nuevo personaje en un ámbito particular, mantiene un primer hemistiquio fijo de gran recurrencia y es solamente en el segundo que se da la información pertinente para la historia que se está narrando. Son abundantes los ejemplos que tenemos de esta fórmula que suspende o congela la acción (“estando en aquesto”) para anunciar la llegada de un personaje o grupo de ellos:

Ellos en aquesto estando grandes gentes parecía  
*Infantes de Lara* (Sepúlveda, *Cancionero de romances*, 181-182)

Ellos en aquesto estando, assomado había un pendón  
*Sancho de Castilla y Alonso de León* (*Silva de Romances*, 315)

Ellos en aquesto estando el conde llegado ha  
*Gaiferos* (*Cancionero de 1550*, 184)

Es claro que la unidad significativa sólo se completa en el doble octosílabo, pero esta unidad sólo sirve para introducir al o a los personajes, sin indicar acciones o características del personaje, las cuales se desarrollarán más adelante. Podemos decir que la fórmula en este caso tiene una función significativa muy limitada, pero sí caracteriza marcadamente el lenguaje del Romancero, de ahí su importancia en la poética del género. Su selección por parte de los transmisores implica una voluntad de adecuarse al lenguaje con el que el posible receptor pueda identificar más fácilmente el género romancístico.

Como es inherente a textos abiertos, la variación está presente aún en estas fórmulas muy estereotipadas y construidas con un hipérbaton, aunque sea con una mínima variante como es la alteración del orden sintáctico, o sea la eliminación de la inversión. Veamos algunos ejemplos de este proceso limitándonos a textos en los cuales se presentan personajes femeninos:

Ellos estando en aquesto entrara Urraca Fernando  
*Fernando I* (*Cancionero de 1550*, p. 213)

o variantes de otros elementos sintácticos que dejan la inversión:

Estando los dos en esto el esposo fue a asomar  
*Moriana (Rosas de romances, Rosa de amores, f. 5v)*

o la inclusión en el primer hemistiquio del verbo que indica la llegada del nuevo personaje:

Estando en esto allegó uno que nuevas traía  
*Pérdida de España (Rosas de romances, Rosa española, f. 48v)*

Evidentemente el uso de este tipo de fórmulas tiene una función de reconocimiento textual para el receptor, amén de una evidente función mnemónica para el transmisor, incluso cuando la variación se aleja de la repetición textual e introduce una actividad concreta (expresión distinta del “en aquesto estando”), más allá del simple estar en algo:

A su cabecera tiene Mataleona su querida  
 con las plumas d'un pavón la su cara le resfría  
 Estando en este solaz tal demanda le hazía  
*Espinelo (Rosas de romances, Rosa de amores, f. 32)*

Sin embargo, la composición formularia no es un simple recurso mnemónico: es en realidad un lenguaje poético y por tanto está cargado de significados; en su condensación radica parte de su fuerza dramática y expresiva. No hay que olvidar la importancia que tiene en el Romancero viejo de estilo tradicional la modalidad narrativa, pues “Mientras los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como ocurriendo nuevamente ante la vista del auditorio, los romances de ciego refieren los hechos informando de lo pasado mediante puras relaciones” (Catalán, “A modo de prólogo”, xxviii).

Veamos otras manifestaciones de esquemas formularios (conjuntos de elementos presentes en fórmulas similares) relacionados con el verbo estar: por ejemplo aquél que se compone a partir del sintagma “Yo me estaba”.

En primer lugar encontramos esta fórmula en algunos de los romances del ciclo de Inés de Castro, en los cuales la tradición introduce variantes en el nombre del lugar donde se encuentra la desdichada amante, pero subraya la condición o estado en que se encuentra con una expresión que en los romances carolingios es de “clara significación erótica”, según ha demostrado Asensio (*Cancionero musical luso-español del siglo XVI*, 39) y como se puede ver en este ejemplo en un manuscrito del siglo XVI conservado en París (Bibliothèque de l’Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, ms. Jean Masson, 56).

Yo m’estando en Coimbra a prazer y a bel folgar,  
 por los campos de Mondego cavalleros vi asomar.  
 Desde yo los vi, mesquina, luego vi mala señal,  
*Inés de Castro* (Di Stefano, *Romancero*, 251)

La imagen de la dama presentada escuetamente con la fórmula “yo me estando” en su retiro de placer contrasta con la súbita aparición de los caballeros y la sensación présaga de su triste destino.

Yo me estando en Giromena a mi plazer y holgar  
 subírame a un mirador por más descanso tomar.  
 Por los campos de Monvela cavalleros vi assomar;  
 ellos no vienen de guerra ni menos vienen de paz:  
 vienen en buenos cavallos, lanças y adargas traen.  
*Isabel de Liar* (*Cancionero de 1550*, 235)

La visión de la dama ahora se justifica al subir a un mirador, aunque nuevamente su objetivo es simplemente el placer o descanso. El comentario sobre los caballeros que ve acercarse se hace con una estructura formularia en la cual se utiliza la enumeración 2+1; en este caso primero, son dos elementos negativos: no vienen en son de guerra, pero tampoco en son de paz, pero sí vienen armados.

Di Stefano considera que con este tipo de inicio en primera persona que “El texto es como un autoepicedio –forma presente en la poesía funeral tanto culta como popular– contando el protagonista su desventura postrera. Pero,

cuando la ficción autobiográfica se haría del todo inverosímil por la proximidad de la muerte, el relato sigue en tercera persona” (Di Stefano, *Romancero*, 252). Evidentemente la selección de esta estructura afirma el contenido dramático del texto, la primera persona refuerza la intensidad de la situación que se está viviendo, y el uso de la forma “estando” sugiere una situación muy estática y con una connotación de permanencia, que se rompe con la llegada de los visitantes. Todo ello implica una violencia correspondiente con el contenido del romance. La fórmula aquí es un elemento que va más allá de la identificación genérica o el recurso mnemónico.

En este caso, el empleo de una fórmula inicial no tiene un simple valor estructural o de simple garantía del reconocimiento del texto como parte de un género, sino que “interconecta los textos a experiencias compartidas, unidas por un conocimiento común”, y por otra parte “la vocalidad intenta [...] reivindicar el referente concreto de la oralidad, que excluye los componentes ficcionales propios de la literatura, pero simultáneamente los recrea” (Chicote, “Yo me estando en Giromena”, 60). Así, este principio convierte a Inés-Isabel en un ser real para la comunidad, cuya validez está fuera de toda duda por la identificación que tiene el escucha con el personaje.

El mismo principio formulario puede tener una diferencia en la intensidad trágica cuando el desarrollo del texto cambia, como en el romance, probablemente del mismo ciclo de Inés de Castro, que empieza

Yo me estando en Tordesillas, por mi plazer y holgar,  
vínome al pensamiento, vínome a la voluntad  
de ser reina de Castilla infanta de Portugal

*Inés de Castro (Cancionero de 1550, 235)*

donde no hay llegada de caballeros que llegan súbitamente ni muerte, sino un pensamiento ambicioso de ser reina de Castilla e infanta de Portugal. El texto se mantiene en la ambigüedad, casi como un prólogo a los romances que cuentan la muerte de Inés de Castro, lo cual, como ha señalado Di Stefano, puede ser una visión desfavorable a la dama castellana, presente en la tradición popular, que por lo general le fue contraria a la dama tan ensalzada

después por el gusto romántico en pinturas y obras dramáticas. El funcionamiento de la fórmula mantiene la tensión de algo que de hecho sucedió, que no fue premeditado. La primera persona de la voz nos impulsa a creerle en su razonamiento; hay, por lo tanto, una identificación del receptor con el personaje del romance.

Esta identificación se da en otro texto que presenta la misma entrada en primera persona con la misma fórmula, y una morfología similar en cuanto a la ruptura del “estar”, pero ahora se trata de otro personaje: don Fadrique, maestre de Santiago y hermano bastardo del rey don Pedro, que morirá, con poca base histórica, según el texto romancístico, por instigación de doña María de Padilla, amante del rey. Ahora la presentación no hace alusión a una situación placentera, sino que afirma la justicia de la situación de don Fadrique, la cual se verá rota por una orden que llevará a una nueva injusticia del rey don Pedro.

Yo me estava allá en Coimbra, que yo me la ove ganado,  
cuando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano,  
*Maestre de Santiago (Cancionero de 1550, 233)*

El recorrido del Maestre hasta su trágico destino tiene como punto de referencia esa situación inicial en Coimbra, su territorio por derecho, y la salida de su espacio es sólo en cumplimiento de la orden real. Por lo tanto la fórmula sintetiza un elemento fundamental de la historia del romance que es la situación inicial positiva y la salida de ella por propia voluntad en acatamiento de la orden real.

A García de Enterría le parece reconocer este mismo tipo de principio, donde habla en primera persona alguien que ya está muerto en narraciones de textos vulgares que tienden a ser una reproducción de confesiones de reos de muerte, que los ciegos estaban autorizados a recibir y publicar (Véase García de Enterría, “Literatura tradicional y subliteratura”, 213).

Como dijimos antes, las fórmulas o una misma fórmula tienen la posibilidad de cumplir distintas funciones en la narración. Ejemplo de esto es el del romance que narra el conflicto de triste final entre doña Lambra y los infantes

de Lara o de Salas. En este caso, nuevamente la expresión formulística afirma la naturalidad de la presencia del personaje de doña Lambra en un lugar y con ella su función señorial, ya que se trata de su propio feudo, anfitrión de las bodas sabremos más tarde. La fórmula con la primera persona ahora no tiene la trascendencia de los ejemplos anteriores, pues no es un personaje muerto el que habla, sino un personaje vivo que expresa sus quejas ante el afrentoso comportamiento de sus sobrinos y su petición de venganza. El tono personal indudablemente es un argumento para aceptar la autenticidad de las ofensas y la justicia de la reclamación, lo que se refuerza desde un papel de dignidad con la amenaza del personaje de tornarse mora si no es defendida. Esta posición motivará la terrible venganza contra los infantes que morirán traicionados. Este planteamiento aparece reforzado con el segundo verso del romance:

Yo me estava en Barvadillo, en essa mi heredad,  
 mal me quieren en Castilla los que me habían de aguardar:  
 los hijos de doña Sancha mal amenzado me an  
 que me cortarían las faldas por vergonçoso lugar  
 y cevarían sus halcones dentro de mi palomar  
 y me forçarían mis damas casadas y por casar;

*Bodas de Doña Lambra (Cancionero de romances s.a., ff. 163v-165r)*<sup>2</sup>

La fórmula de estar tiene como complemento una enumeración triádica que podemos considerar como una estructura recurrente tópica, en la cual hay una gradación ascendente sobre las acciones ultrajantes con las que han amenazado los infantes, según dice doña Lambra, ya que se va desde una agresión a su honra, a atacar sus propiedades y después deshonorar a sus vasallos.

El valor e importancia de esta fórmula de inicio es evidente y así lo reconocen los autores cultos que en el momento de hacer una contrafacta, en la cual lo que importa es que el receptor, puede establecer la relación con el texto de origen, lo que rescatan es precisamente el valor de identificación del texto por

---

<sup>2</sup> También aparece formando parte de una versión más larga en el *Cancionero de 1550*, 230-232.

medio de la fórmula. Esto se constata en el *Cancionero de romances* de 1550, donde se incluye una contrafacta de Diego de San Pedro que se inicia “Yo me estaba en pensamiento en essa mi heredad” (*Cancionero de 1550*, 285), en obvia referencia al romance de las quejas de doña Lambra; sólo que en dicha contrafacta son las fuerzas de su deseo las que han amenazado al personaje.

Esta estructura de la narración en primera persona tiene un grado inferior de fijeza cuando involucra otros verbos y su significado se abre a distintas posibilidades. Por ejemplo, puede funcionar como el “Típico exordio romanceril en primera persona, de raigambre lírica” (Di Stefano, *Romancero*, 136):

Yo me levantara, madre, mañanica de sant Iuan.  
 Vide estar una donzella ribericas de la mar:  
 sola lava y sola tuerce, sola tiende en un rosal:  
 mientras los paños se' enxugan dize la niña un cantar  
 “Yo me levantara, madre” (*Cancionero de 1550*, 282)

En este ejemplo la estructura formularia inicial y tópica con la ubicación temporal de la mañana del día de san Juan, viene acompañada por una estructura tópica que es la enumeración triádica con la repetición del término “sola”.

Un ejemplo interesante es el del romance de la morilla Moraima, el cual se inicia con el mismo esquema formulario, sólo que no se emplea el verbo “estar” sino “ser”; sin embargo, el funcionamiento de la fórmula en relación con la historia es similar a los casos que mencionábamos antes: también en este caso la voz corresponde a una víctima y es un visitante el que rompe su estado, en este caso un cristiano traicionero o seductor:

Yo m'era mora Morayma, morilla d'un bel catar;  
 christiano vino a mi puerta, cuytada, por m'engañar;  
 hablóme en algaravía como aquel que bien la sabe:  
 Mora Moraima (*Cancionero de 1550*, 290)

Louise Vasvári (véase *The heterotextual body of the “Mora morilla”*, 92-93) señala agudamente las profundas connotaciones que tiene el “yo me era” como

una afirmación del tópico de la mujer morena, la “morenita”, y su fuerte carga sexual, así como el contexto privado íntimo en que se coloca al personaje y su semidesnudez eróticamente significativa, todo lo cual será arrollado por el visitante inesperado y artero. Sin embargo, la afirmación orgullosa consciente de su propia belleza, abre las puertas a distintas interpretaciones y valoraciones de la situación en que se encontrará la morilla. La fórmula es la que posibilita esta acumulación de sentidos.

El discurso a partir de fórmulas con el verbo “estar” puede adquirir otra forma y prescindir del pronombre “yo”, con lo cual hay un desplazamiento de la primera persona, voz de personaje, a la voz de un narrador que presenta al personaje, aunque se conserva la estructura. En los siguientes ejemplos, tenemos una gradación que va desde el simplemente estar, hasta la presentación en un lugar realizando alguna acción:

Estávase la condessa en su estrado assentada  
*Gaiferos (Cancionero de 1550, 182)*

Estava la linda infanta a sombra de una oliva  
*La linda infanta (Cancionero de 1550, 255)*

Estáse la gentil dama paseando en su vergel  
*La dama y el pastor (Primavera, 299-300)*

En el esquema formulario también puede adquirir mayor valor la ubicación espacial, formando el primer hemistiquio con el nombre del personaje o de un tópico como “buen rey”, y ampliando la información en el segundo:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,  
*El sueño de doña Alda (Cancionero de 1550, 182)*

En Arjona estaba el duque, y el buen rey en Gibraltar  
*Duque de Arjona (Cancionero de 1550, 317)*

En Ceuta estaba el buen rey, ese rey de Portugal  
*Venganza de la muerte de Isabel de Liar* (*Rosas de romances*,  
*Rosa española* f. 74v)

Un romance se define por determinadas estructuras sintácticas complejas, sintagmas y vocabulario, tanto como por su intriga. Y así como su variación está limitada por el propio sistema lingüístico en el que se lleva a cabo la narración, también lo delimita un acervo de posibilidades formulísticas identificadoras del género. Por lo tanto, a partir de esos elementos existe una poética que rige la composición del texto romancístico.

La tradición romancística configura su lenguaje con esquemas formularios a partir de los cuales se desarrollan los textos. No hay que olvidar que al ser los romances textos narrativos es importante el punto de partida. El principio más común de los textos romancísticos está formado por unos cuantos elementos narrativos: ubicación espacial con presentación de un personaje y acción, por ejemplo, el 42.7% de los textos recogidos en una antología tan representativa como *Primavera*, contienen estos elementos en sus primeros versos (véase González, *Formas y funciones del los principios en el Romancero viejo*). Estos versos iniciales, desde los cuales se generará una narración fluida, tienen varias funciones (mnemónica, de identificación del género), pero también crean una atmósfera para la historia y valoran la situación inicial que presentan.

En forma sintética hemos tratado de mostrar cómo “la fórmula posee un valor significativo variable por lo que se puede decir que ésta es un elemento del discurso tradicional que llena varias funciones y que a pesar de ser uno de los elementos más estables del texto está compuesta por elementos de distinto tipo lo cual se corresponde con la apertura y variación que presenta” (González, “Fórmulas en el Romancero: Elementos significativos”, 140).

La apertura del romance implica el establecimiento de una relación comunicativa entre el emisor y el receptor a través de la historia que se va a contar, por lo que los primeros versos llenan varias funciones en el momento de la *performance*, las cuales se conservan aunque el texto se conserve y fije por escrito. Así es muy conveniente el uso de fórmulas y esquemas formularios para

que se pueda dar el reconocimiento genérico por parte del receptor. También son importantes por la capacidad de condensación que implican, muy funcional para iniciar la narración, y finalmente la obvia función mnemónica que desempeñan.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, EUGENIO, *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cancionero de romances impreso en Amberes s.a.*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: CSIC, 1945.
- Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- CATALÁN, DIEGO, “A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria”, en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid: Siglo XXI, 1997, t. I, ix-xxxii.
- , “El mito se hace historia: el romance y la herencia baladística”, en *Arte poética del Romancero oral*, Madrid: Siglo XXI, 1998, t. II, 109-144.
- CHICOTE, GLORIA, “‘Yo me estando en Giromena’: un proceso de descontextualización inconcluso”, en PATRIZIA BOTTA (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudos*, Ravenna: Longo, 1999, 55-66.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ, “Literatura tradicional y subliteratura. Romancero oral y romancero de pliego”, en *Etnología y folklore en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, 203-226.
- GONZÁLEZ, AURELIO, *Formas y funciones del los principios en el Romancero viejo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- , “Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación”, en CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, 191-206.
- , “Fórmulas en el Romancero: Elementos significativos”, en FLORENCIO SEVILLA ARROYO y CARLOS ALVAR (coords.), *Actas del III Congreso de la Asociación Inter-*

- nacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid: Castalia, 2000, t. I, 134-140.
- , “Poética del Romancero: tópicos y fórmulas”, en CARMEN PARRILLA y MERCEDES PAMPÍN (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, La Coruña: Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2005, t. II, pp. 409-422.
- , “Fórmulas y motivos: construcción poética del Romancero”, en BEATRIZ MARISCAL y AURELIO GONZÁLEZ (eds.), *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, t. I, 513-527.
- LORD, ARTHUR, *The Singer of Tales*, New York: Athenaeum, 1973. [1ª ed. Harvard University Press, Cambridge, 1960].
- SEPÚLVEDA, LORENZO DE, *Cancionero de romances sacados de las coronicas de España (Sevilla, 1584)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- Silva de Romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Cátedra de Zaragoza, 1970.
- TIMONEDA, JOAN, *Rosas de romances*, Madrid: Castalia, 1963.
- VASVÁRI, LOUISE O., *The heterotextual body of the “Mora morilla”*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- WEBBER, RUTH H., “Formulistic Diction in the Spanish Ballad”, *University of California Publications in Modern Philology*, XXXIV, 1951, 175-278.
- WOLF, FERNANDO JOSÉ Y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, en MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952, t. VI.



## Romances carolingios sefarditas: imposible tradicionalización del *Amadís* en Oriente

Rodrigo Bazán Bonfil

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*

Que Dios vigile atentamente y vivamos con alegría

Jacob ben Mosé Algabbai

Buscando una referencia fantasma según la cual Armistead y Silverman sostenían la existencia de romances sefarditas donde aparece Amadís, al menos como nombre, quise explicar su presencia en esas comunidades ya como rasgo previo a la expulsión –pensando en versiones “primitivas” como fuente, puesto que salieron de España antes de que Montalvo publicara lo que hoy asumimos como *El Amadís de Gaula*–, ya como una adopción posterior, consecuencia de la fama ganada por el personaje e, incluso, como una posible consecuencia de que los pliegos sueltos publicados en la Península durante el siglo xvi hubieran llegado a manos de los sefardíes asentados en torno al Mediterráneo.

La hipótesis derivó, sin embargo, en algunas reflexiones que espero sean útiles a futuro. La primera de ellas está en la exposición de razones que me permitían esbozarla pues, al menos en teoría, resultaba posible si se considera que

\*Entre 1534 y 1546 Eliezer Soncino imprimió en Turquía la traducción del *Amadís* de Montalvo hecha por Jacob ben Mosé Algabbai.

\*Entre los sefardíes turcos, griegos y marroquíes se conservan y transmiten romances caballerescos.

\*Los romancerillos de cordel sefardíes incluyen fábulas tanto épicas como carolingias e históricas.

La conclusión a que lleva esta línea de pensamiento era, por supuesto, que si a los judíos españoles trasterrados les atraían las fábulas caballerescas, conservaban el Romancero como parte de su patrimonio cultural, así recurrieron a impresiones de cordel que, al modo peninsular, fueron soporte de transmisión para una literatura *popular*, se procuraron un *Amadís* escrito en hebreo hacia 1540 incluso antes de que Nicolás de Herberay lo publicara en francés,<sup>1</sup> y han enriquecido su repertorio con textos poco tradicionales como *Los soldados forzadores*,<sup>2</sup> nada impedía suponer que asimismo hubieran incorporado a su acervo pliegos peninsulares como *Amadís el muy famoso*, *En la selva está Amadís* o *Después que el muy esforzado / Amadís, que fue de Gaula*, los cuales empiezan a publicarse en España hacia 1515.<sup>3</sup>

Y nada lo impide. Mas vista la inexistencia de un *corpus* de versiones tradicionalizadas que la sustentara, desgraciadamente nada permite tampoco probarla. De modo que, en consecuencia y porque la relación entre Romancero y *Amadís* debe seguirse explorando tanto en el ámbito peninsular como en el sefardita, la hipótesis se modificó para abordar someramente los siguientes asuntos:

\*La *popularidad* del *Amadís de Gaula* entre los judeoespañoles del siglo xvi;

\*El gusto sefardí por ciertas fábulas caballerescas de origen carolingio y la forma en que su tradición oral las refuncionaliza; y, finalmente,

\*El *status* cultural de unos y otros en esta comunidad y la relación que éste guarda con sus soportes de transmisión cuando se asume que la literatura popular es enteramente distinta a la tradicional.

<sup>1</sup> Al respecto, ver Sholod ("The Fortunes of Amadís...", 95) en contraste con el aserto de Souto, según el cual la traducción francesa es de 1541 ("Orígenes hipotéticos...", xxvii-xxix).

<sup>2</sup> Samuel G. Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid: Seminario-Cátedra Menéndez Pidal, 1978, registro n.º: O6 (Menéndez Pidal, *Catálogo del romancero judío-español*, 1906, registro n.º: 96).

<sup>3</sup> *Amadís el muy famoso* (pliego de Cambridge ca 1515), *En la selva está Amadís, / el leal enamorado: / de lágrimas de sus ojos* (ca 1516) y *Después que el muy esforzado / Amadís, que fue de Gaula* (ca 1517) todas fechas supuestas, ver Bazán "Amadís de Cordel: adecuación estética y cambio de soporte".

## DE GUSTOS Y PÚBLICOS SEFARDÍES

Puesto que ya en el siglo XII Maimónides advertía a sus lectores contra la pérdida de tiempo que suponía leer *maqamat* (cuentos populares de origen árabe que podían tratar sobre amor y guerra), nadie debería sorprenderse al saber que una vez cultivados por los propios judíos españoles, éstos dotaron a los héroes bíblicos de “novedosas” características épicas propias y adaptadas tanto de los modelos hindúes que les llegaban de Persia a través de los árabes, como de los que a la cristiandad corresponden. Pero del mismo modo, a nadie debería sorprender tampoco que a un mismo autor, el supuestamente toledano Jacob ben Eleazar (1170-1233), se atribuyan tanto la traducción del *Kalilah V'Dimmah*, como el haber compuesto *Meshalim*: una colección de diez *maqamat*, cuyo sexto relato versa sobre los amores de Maskil y Pennina y el combate que el primero sostiene contra un gigante etiope físicamente muy similar al Endriago con quien Amadís luchaba (Sholod, “The Fortunes of Amadís...”, 90).

Y sin embargo, porque ahora intento una radiografía literaria de este grupo, será igualmente importante considerar que en 1527, cuando Gershom Soncino deja Italia y funda su imprenta en Constantinopla, el ambiente no es propicio a la publicación de textos seculares, puesto que la mayoría de los hispanohebreos establecidos en Turquía por invitación del Sultán estaba más interesada en preservar su tradicional (y patriarcal) lengua hebrea que en mantener viva su cultura española. En consecuencia, y hasta el año de su muerte en 1534, no existen pruebas de que las imprentas judío-turcas publicaran un solo libro de esta clase y posteriormente, hasta que su hijo Eliezer venda la prensa a Eliezer Parnas en 1547, únicamente dos entre más de veinte publicaciones serán de naturaleza no bíblica ni exegética: el *Mas'ot* de Benjamín de Tudela escrito antes de 1173 y, como se dijo, la traducción de Jacob ben Mosé Algabbai del *Amadís de Gaula*, cuya sencilla prosa en hebreo parece buscar una audiencia *popular* –al menos por oposición a la claramente rabínica– y aún sugerir modelos sintácticos portugueses que algo dicen sobre el origen inmediato de nuestro traductor (véase Sholod, “The Fortunes of Amadís...”, 94-95 y 97).

Dos públicos, entonces, que como tales tendrán aspiraciones diversas pero que, en tanto judeoespañoles desterrados, aún permiten marcar las diferencias entre sus hábitos de lectura y los del público peninsular. Y un libro, comparado a lo ancho y largo de Europa, que en la edición de Soncino fue impreso en ochenta y dos hojas de a cuarto e incluía únicamente el primero de los cuatro que forman la obra de Montalvo (véase Sholod, “The Fortunes of Amadís...”, 96). Empatarlos depende, entonces, del cuidado que se ponga en explicar tanto el horizonte de expectativa al que obedece la publicación, como el trabajo de reescritura —*traduttore, traditore* en el mejor sentido— realizado por Algabbai; procuro hacerlo.

Entre las publicaciones italianas del *Amadís* importan dos para este caso: la de Roma 1519, porque subraya la pronta llegada de la obra; y la que Francisco Delicado, converso, decide hacer en 1533 en Venecia, una ciudad tan repleta de sefardíes como de marranos, puesto que el alto número de ejemplares que a la fecha se conservan deja suponer que fueron muchos más los que se imprimieron entonces. Son así estos conversos, falsos conversos y españoles desterrados quienes en un primer momento habrán compuesto el público al que se dirigió la versión Algabbai-Soncino, e importa por tanto considerar que, asimismo, se trataba de lectores que testificaron el poder y alcance de la obra —por lo que su fábula tiene de cuento de amor y guerra—, pero que también estaban al tanto de las discusiones morales que se habían dado en España incluso entre correligionarios suyos, como Juan Luis Vives, quien denunció la promiscuidad de Amadís lo mismo en *De Institutione Christianae Feminae* (1524, Libro I, Capítulo 5) que en *De Disciplinis* (1531, t. I; ver Sholod, “The Fortunes of Amadís...”, 93).

Se trata entonces de un público popular, sí, por lo que hay de masivo en las publicaciones impresas y la selección de estos temas; pero de uno muy culto que —como todos nosotros— sigue y participa en discusiones especializadas sobre las novedades editoriales de su tiempo. Actitud y actividad lejana del todo para quienes en España, y al mismo tiempo, consumen ya los pliegos sueltos con que se pretende resumir la obra e, igualmente, del todo ajena a los circuitos y formas de transmisión y conservación del romancero tradicional. La reescritura de Algabbai, entonces, está pensada para satisfacer al

primero –puesto que la publicación de Soncino se planea como un negocio gracias a la venta del libro–, y en consecuencia, éste adquiere características notablemente modernas; a saber:

Una advertencia del traductor, en la primera página y con la función metatextual de toda introducción, sobre la extensión del original en cuatro libros y los cuarenta y cuatro que forman el primero; único que, por otro lado, tradujo Algabbai y que sigue a pie juntillas la capitulación de Montalvo aunque, sin embargo, realizará.

Un notable trabajo de condensación que elimina igualmente los detalles “descaradamente” cristianos, y evita la verbosidad del castellano; punto de vista desde el cual, en realidad, no hacía sino continuar la obra de éste en el sentido de haber acertado los “antiguos originales” al suprimir algunos acontecimientos y diálogos (Rodríguez-Moñino, “El primer manuscrito...” *apud* Sholod, nota 34). Pero sin por ello renunciar a un cuidadoso seguimiento de los pasajes más sensuales de la obra; incluido aquél –“de proporciones celestinescas”, lo llama Sholod– en que, a la luz de la luna, Darioleta descubre el cuerpo desnudo de su ama. Tratamiento en función del cual se entiende que, finalmente, diera a otros pasajes.

Una enunciación más explícita que la de Montalvo, como cuando substituye el sencillo “folgar” de los hermanos de Amadís y sus amigas en el castillo (“Allí folgaron aquella noche”, Capítulo XLIII) con una descripción algo más puntual del tipo: “Y pasaron ahí la noche, cada uno en brazos de su amada” (fol. 81); pasaje en todo concorde con la sensualidad de los romances carolingios como con el de muchas consejas populares igualmente contemporáneas a la novela (véase Sholod, “The Fortunes of Amadís...”, 97-98).

#### DE ROMANCES CAROLINGIOS EN VERSIONES JUDEOESPAÑOLAS

Para continuar la corrección de mi hipótesis elegí cinco romances carolingios –*Rosaflorida*, *Virgilio*, *Sueño de doña Alda*, *Moriana y Galván*, *Despertar de Melisenda*– documentados igualmente en pliegos del siglo XVI –1547, 1547, 1550, 1573, 1650, respectivamente– en versiones sefarditas turcas, griegas (de Salónica)

y marroquíes (de Alcazarquivir, Arcila, Tánger y Tetuán), recogidas entre 1915 y 1991.<sup>4</sup> Luego, si *Despertar de Melisenda* constituye una excepción pues el pliego es de 1650 —que no asumo como edición *princeps* pero tampoco arriesgo como previamente publicado—, esto permite conjeturar asimismo que por eso es el romance con más versiones localizadas: cinco, en contraste con la única de *Rosaflorida* o las dos de *Moriana y Galván*, *Virgilio*, y el *Sueño de doña Alda*.

Los dos últimos no pueden agruparse, pues el *Sueño de doña Alda* narra un mal agüero cuyo cumplimiento cierra el romance y en *Virgilio* se plantea un abuso que se resuelve con cárcel y matrimonio, pero en cualquier caso establecen la continuidad de ciertos tratamientos. Por una parte, entre los romances cristianos ésta es la “solución” dominante para la deshonra de Tamar violada por Amnón, su hermano:

Díjole el rey, su padre, de la silla donde estaba:  
 —¿Tú qué tienes, hija mía, que tanto te amargurabas?  
 —El pícaro de mi hermano, mala enfermedad le caiga,  
 me ha quitado de ser monja, me ha quitado de ser casada,  
 me ha quitado la mejor joya que en el mi jardín estaba.  
 —No te dé pena, hija mía, que en Roma dispensa el Papa;  
 te casarás con tu hermano y serás reina de España.

(*Romancero popular de la Montaña*, 27-28)

Mientras que los sefarditas cierran con la oferta de venganza de Absalón en cinco de siete casos (véase Bazán, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas...”). Por otro lado, subrayan la presencia del espacio onírico como importante en la tradición judeoespañola y, asimismo, la fidelidad femenina (¿o el amor apasionado por el marido muerto?) como un valor digno de narrarse.

Importa, entonces, contrastar las versiones de pliego con las recogidas de la tradición oral para que resalten la selección de motivos y la continuidad de los

<sup>4</sup> *Rosaflorida*: pliego de 1547; versión de Alcazarquivir 1991. *Virgilio*: pliego de 1547; versiones de Arcila 1984, Alcazarquivir 1985. *Sueño de doña Alda*: pliego de 1550; versiones de Tánger 1915, Salónica ca 1925. *Moriana y Galván*: pliego de 1573; versiones de Marruecos 1919, Tánger 1929. *Despertar de Melisenda*: pliego de 1650; versiones de Tetuán 1915, Salónica ca 1925, Turquía ca 1949, Tetuán 1983 y Tetuán 1984.

tratamientos. El *Virgilios* “original”, por ejemplo, es un romance de veinticinco versos agudos con asonancia /-él/ que en la versión de Alcazarquivir se reduce poco, pero se noveliza al mismo tiempo a través de la víctima, Isabel, quien gana espacio protagónico en tanto su dolor –y no una petición explícita como la de la reina– hace que el rey libere a Virgilios:

Mandó el rey prender Vergilios y a buen recaudo poner,  
 por una traición que hizo en los palacios del rey.  
 Porque forzó una doncella llamada doña Isabel,  
 siete años lo tuvo preso, sin que se acordase d' él;  
 y un domingo estando en misa mientes se le vino d' él.  
 —Mis caballeros, Vergilios, ¿qué se había hecho d' él?  
 Allí habló un caballero que a Vergilios quiere bien:  
 —Preso lo tiene tu Alteza, y en tus cárceles lo tien.  
 —Via comer, mis caballeros caballeros, via comer;  
 después que hayamos comido, a Vergilios vamos ver.  
 Allí hablara la reina: —Yo no comeré sin él.  
 (*Virgilios, Cancionero de romances*, fol. 189)

De prisión llevan al Belgico el rey le manda aprehender  
 por una traición que ha hecho (y) en los palacios del rey  
 de forzar a una doncella la cual se llama Isabel.  
 Hija era del obispo, sobrina del señor rey.  
 Y un día fue el rey a caza, se encontró con una mujer  
 toda vestida en luto ella y sus damas también.  
 Preguntó 'l rey a su alcalde quién era esa mujer.  
 —Vuestra sobrina, mi señor, vuestra sobrina Isabel.  
 —¿Por qué está Isabel de luto, ella y sus damas también?  
 —Por el Belgico, mi señor, vuestro prisionero es.  
 —Ayinán, mis caballeros, aprontai mesas a comer;  
 mientras las mesas ya aprontan, al Belgico yo ir a ver.  
 (*Virgilios, Alcazarquivir*)

Y asimismo, en tanto la fidelidad del buen vasallo presente en el *Cancionero de romances* se substituye con la nostalgia y arrepentimiento amorosos que, en el prisionero, disfrazan la culpa del violador:

A las cárceles se van adonde Vergilios es.

—¿Qué hacéis aquí, Vergilios? Vergilios, ¿aquí qué hacéis?

—Señor, peino mis cabellos, y las mis barbas también:

aquí me fueron nacidas, aquí me han de encanecer;  
que hoy se cumplen siete años que me mandaste prender.

—Calles, calles tú, Vergilios, que tres faltan para diez.

—Señor, si manda tu Alteza, toda mi vida estaré.

—Vergilios, por tu paciencia, conmigo irás a comer.

(*Virgilios, Cancionero de romances*, fol. 189)

—Buenos días, tú, el Belgico. —Bien vengáis, mi señor rey.

—¿Cuántos meses, cuántos años, de prisión llevas ya ye?

—Cuando yo entrí a esta prisión, barba no solía tener,  
y ahora, por mis pecados, me envuelví a encanecer.

—¿Qué darías, tú, el Belgico, por volver con Isabel?

—Los años de mis prisiones, los volvía yo otra vez.

(*Virgilios, Alcazarquivir* 1985)

Una salida formulaica (tradicional y mnemónica) substituye, finalmente, el ver-  
gel que se hará tópico posterior del encuentro amoroso en el *Romancero Nuevo*:<sup>5</sup>

Ya llaman un arzobispo, ya la desposan con él.

Tomárala por la mano, y llévasela a un vergel.

(*Virgilios, Cancionero de romances*, sin año, fol. 189)

<sup>5</sup> El Romance de Amadís que Durán agrega en el suplemento del *Romancero general* y pudo ser publicado hacia 1560 sería muestra de ello: “Amadís y Oriana hacen la prueba de la espada y el tocado encantados, que solo podía acabarse por los mas bellos y fieles amantes. Amadís mata al jayan Lindoraque, y vence al encantador Archalaus” (Anónimo).

En un hermoso verjel,  
de flores todo cercado,  
estaba Amadís de Gaula  
el leal enamorado,  
con la muy hermosa Oriana  
entre las flores sentado [...]

*Glosa de la Reina troyana*, Pliego suelto. Debe colocarse con los romances de Amadís, que em-  
piezan en la página 185 del tomo primero. Durán, *Romancero general*, II, 665-666.

—Ayinán, mis caballeros, aprontai mesas a comer.  
 Tres días no son pasados las ricas bodas armaron.  
 (*Virgilio*, Alcazarquivir)

Por lo que toca al *Sueño de Doña Alda*, la versión de Tánger troca la rima aguda del original en /-á/ por una cuya /e/ paragógica la vuelve grave /á-e/ y sin reducir la extensión del conjunto notablemente, sintetiza la pregunta con que al despertar del sueño se cierra el *introito* mediante una fórmula que evoca nuestras adivinanzas y juegos infantiles:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,  
 trescientas damas con ella para la acompañar;  
 todas visten un vestido, todas calzan un calzar,  
 todas comen a una mesa, todas comían de un pan  
 sino era doña Alda, que era la mayoral.  
 Las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal,  
 las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.  
 Al son de los instrumentos doñ'Alda adormido se ha;  
 ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.  
 Recordó despavorida y con un pavor muy grande,  
 los gritos daba tan grandes, que se oían en la ciudad.  
 Allí hablaron sus doncellas, bien oiréis lo que dirán:  
 —¿Qué es aquesto, mi señora? ¿quién es él que os hizo mal?  
 —Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:  
 (*Sueño de Doña Alda*, *Cancionero de romances*, fol. 102)

En París está doña Alda, la esposa de don Rondare,  
 trescientas damas con ella, todas de alto buen linage.  
 Las ciento filaban oro, las ciento tejen sedales,  
 las ciento tañen torneos para doña Alda folgare.  
 Al son de los dulces juegos, doña Alda dormida estare.  
 Recordó despavorida, con un pavor atan grande:  
 —Un sueño soñé, mis dueñas, ¿cuál en bien me ensueñaréis?  
 La que bien me la ensueñare, buen marido la he de daré,  
 la que no me lo ensoñuere, matarla con mi púnale.  
 (*Sueño de Doña Alda*)

La fidelidad de Alda a su marido,<sup>6</sup> que no se desarrolla en el pliego, se muestra en cambio como un amor apasionado al punto en que sabiéndolo muerto, ella muere. La descripción de la muerte de Roldán se amplía y detalla de manera que resulte terrible. Y ambos rasgos apuntan, de nuevo, al proceso de novelización que procuro esbozar para los romances carolingios en versiones sefardíes:

Otro día de mañana cartas de fuera le traen;  
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre;  
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

(*Sueño de Doña Alda, Cancionero de romances*, fol. 102)

Ellos en estas palabras a la puerta picó un page:  
—¿Qué nuevas me traes, page, de mi esposo don Rondare?  
—Las nuevas que yo te traigo, no te las quisiera daré.  
En los campos de la guerra, mataron a don Rondare,  
siete puñaladas trae al derredor del collare.  
Como eso oyera doña Alda, muerta quedó en el lugare.

(*Sueño de Doña Alda*)

Los otros tres romances se tejen entre sí más fácilmente pues, por ejemplo, las versiones sefardíes convierten la fidelidad, honestidad y valor de Moriana en emblema de una astucia femenina, cuya cristiandad se refuncionaliza (o desaparece) para hacer eco a las historias de *Rico Franco* y *Marquillos*. De modo que, como en aquellas, la víctima deviene prontamente en vengadora de las ofensas hechas o intentadas por su potencial victimario,<sup>7</sup> con el valioso agregado de que, en este caso, además de evitar la muerte de la protagonista a manos de su captor moro, el narrador elide completamente el maltrato descrito que en el original resultaba, no por breve, de menor violencia:

---

<sup>6</sup> Góngora retrata a la dama de modo menos favorable en “Diez años vivió Belerma”; véase Góngora, *Romances*, I, 255-270.

<sup>7</sup> Ver al respecto Bazán, “Si violento, bueno; si breve dos veces bueno’...”.

pero d' este sentimiento quiero vos decir verdade:  
que por los montes aquellos caballero vi asomare,  
el cual pienso que es mi esposo, mi querido, mi amor grande.

*Alzó la su mano el moro un bofetón le fue a dare:  
teniendo los dientes blancos de sangre vuelto los hae,*  
y mandó que sus porteros la lleven a degollare  
allí do viera a su esposo, en aquel mismo lugare.

Al tiempo de la su muerte estas voces fue a fablare:  
—Yo muero como cristiana, y también sin confesare  
mis amores verdaderos de mi esposo naturale.

(*Moriana*, Durán, I-3)

—En aquel jaraba arriba, un paje vide asomarse.

Sus pies traía descalzos de sus uñas corría sangre;  
el pelo, hasta la punta, que parecía un salvage.

Como eso oyera el morito, las armas fuere a tomare.

—Me maravillo de ti, el moro, y de la tu hombridade.

¡Por un salvage del campo, armas fuistes a tomare!

Como oyera el morito, las volvió a su lugare.

—Por tu vida ya, el morito, vente que quiero espurgarte.

El morito, como necio, en su alda se jechare.

Sacó el puñal de su cinto, la cabeza le cortare.

Otro día en la mañana, se fue para su lugare.

(*Moriana*, Marruecos antes de 1919)

*Rosafiorida* es, por su parte, un antecedente notable al explicar la privilegiada conservación del *Despertar de Melisenda* y, asimismo, para documentar el tipo de descripción que atrae a los judeoespañoles y el tratamiento que en su tradición adquirieron éstas. Luego, lo que en el pliego es una exaltación de Montesinos y de la pasión que despierta en la doncella

En Castilla está un castillo, que se llama Roca Frida:

[...]

Dentro estaba una doncella que llaman Rosafiorida.

[...]

*Enamoróse de Montesinos de oídas, que no de vista.*

Una noche estando así, gritos da Rosaflorida;  
oyérala un camarero, que en su cámara dormía.

[...]

Mas lleváesme estas cartas a Francia la bien guarnida;  
diéeslas a Montesinos, la cosa que yo más quería.  
Dile que me venga a ver para la Pascua florida.  
*Darle he yo este mi cuerpo, el más lindo que hay en Castilla,*  
si no es él de mi hermana, que de fuego sea ardida

(*Rosaflorida*, en *Cancionero de romances* sin año, f. 190)<sup>8</sup>

en la versión sefardí, que conserva el enamoramiento oído, la segunda pierde fuerza ante la extensa lista de bienes que el amado logrará antes de obtener galardón.

Y no hay quen me lleve 'sta carta y a Francia, la bien guarida,  
y se la den al Montesino, que venga de prisa y ayuno;  
le regaré sus caminos de aljófar y de piedras finas,  
le daré clavo y canela, que saboree la su comida,  
le daré mis cien negritos vestidos a la Turquía,  
le daré mis cien negritas que le sirvan noche y día,  
le daré mis cien molinos donde muele su harina,  
y encima de todo esto mi cuerpo que más valía.

y como éste se enuncia en último término, pese a ser subrayado como don supremo,<sup>9</sup> termina apenas sirviendo de puente hacia un desenlace en que Ro-

<sup>8</sup> Pese la velocidad con que se alude, en el verso 19 llama la atención un tópico –por ahora descrito como “de cuñada enamorada”– que requiere una investigación posterior donde se agrupe éste con romances vulgares tradicionalizados como la *Fratricida por amor* y quizá con *Maldad y tiranía de una hija e Hija, mujer y hermana* por el contrapeso que hace a las historias donde el deseo masculino es origen de todos los males.

<sup>9</sup> Si bien por extenso el listado no se corresponde precisamente con una estructura en triada, creo que no existen razones para negar que cumple una función narrativa plenamente asimilable a la de éstas; al respecto, véase Bazán, “‘De tres en tres llena la gallina el buche’: notas sobre la función estilística de la Triada en el Romancero”.

safflorida es puesta a prueba por Montesinos antes de que las bodas se realicen de modo feliz, plenamente moralizante y con un cierre formulaico, tradicional y mnemónico al que ya aludí tratando la versión de *Virgilio* recogida en Alcazarquivir, Marruecos, durante 1985:

Ella en estas palabras Montesino llegaría.  
 —¿Que hijo de quién sos, mi vida? ¿hijo de quién sos, mi alma?  
 —Hijo soy de un carbonero, que mi padre carbón vendía.  
 Y como eso oyó Rosablanca en un desmayo caía.  
 —Non desmayes tú, mi vida, y non desmayes tú, mi alma,  
 hijo soy del rey de Francia y nieto del rey de Turquía.  
 No son tres días pasados la rica boda se hacía.  
 (*Rosafflorida*, Alcazarquivir 1991)

El motivo de la mujer insomne por amor —por otra parte, presente ya en el *Cantar de Salomón* (3:1-2)<sup>10</sup>— y su encuentro con el paje, último de los que se tejen en el *Despertar de Melisenda*, estaba ya dado entonces en el *Cancionero de romances* sin año, y por lo mismo importa ahora notar cómo el romance teje todos los hasta aquí vistos: la doncella apasionada y esta vez insomne;

Todas las gentes dormían en las que Dios tiene parte,  
 mas no duerme Melisenda la hija del emperante;  
 que amores del conde Ayruelo no la dejan reposar.  
 (*Melisenda*, pliego 1650)

el consejo pedido a otras mujeres —y su potencial alusión al *Cantar* (5:2-9) —en alguna medida retomado por el apoyo de las damas a Doña Alda cuando ésta se halla perdida;

—Si dormís, las mis doncellas, si dormides, recordad;  
 las que sabedes de amores consejo me queráis dar;

<sup>10</sup> “En mi cama, por la noche, / buscaba al amor de mi alma: / lo busqué y no lo encontré.  
 // Me levanté y recorrí la ciudad / por las calles y las plazas, / buscando al amor de mi alma; / lo busqué y no lo encontré” (*Nueva Biblia Española*, 1232).

las que de amor non sabedes tengádesme poridad:  
 amores del conde Ayruelo no me dejan reposar.  
 (*Melisenda*, pliego 1650)

el encuentro con el paje, que troca la franca confesión de Rosaflorida (“llevá-  
 sesme estas cartas [...] diédeslas a Montesinos, la cosa que yo más quería”, vv.  
 15-16) en negación engañosa para encubrir un secreto, el cual corresponde a  
 un deseo sexual que se manifiesta con cortesía,

Topara con Hernandillo un alguacil de su padre.  
 —¿Que es aquesto, Melisenda? ¿Esto qué podía estar?  
 ¡O vos tenéis mal de amores, o os queréis loca tornar!  
 —Que no tengo mal de amores, ni tengo por quien penar;  
 mas cuando fue pequeña tuve una enfermedad.  
 Prometí tener novenas allá en San Juan de Letrán;  
 las dueñas iban de día, doncellas agora van.  
 (*Melisenda*, pliego 1650)

pero que, asimismo, en este caso se funde con la astucia femenina de Moriana  
 pues Melisenda lo mata en vez de seguir de largo como hizo Rosaflorida;

Desque esto oyera Hernando puso fin a su hablar;  
 la infanta mal enojada queriendo d` él se vengar:  
 —Prestádesme—, dijo a Hernando, —prestádesme tu puñal,  
 que miedo me tengo, miedo de los perros de la calle.  
 Tomó el puñal por la punta, los cabos le fue a dar;  
 diérale tal puñalada que en el suelo muerto cae.  
 (*Melisenda*, pliego 1650)

y, finalmente, la consumación de un encuentro cortés también, que si en  
 Moriana era fidelidad hacia el esposo y en Rosaflorida solamente un deseo,  
 esta vez se enuncia de modo que no deja duda sobre sus implicaciones,  
 pero tampoco es una declaración como las que se presentan en los casos  
 anteriores

La Melisenda discreta le empezara de hablar:  
 —No te congojes, señor, no quieras pavor tomar,  
 que yo soy una morica venida de allende el mar.  
 Desque esto oyera el conde luego conocido la ha;  
 fuése el conde para ella, las manos le fue a tomar,  
 y a la sombra de un laurel de Venus es su jugar.  
 (*Melisenda*, pliego 1650)

Las versiones tradicionales sefarditas retomarán, por su parte, lo que en cada caso convenga. El primer cambio llamativo se halla entonces en la substitución de las muchachas consejeras por una tal Claraniña, cuya caracterización sorprende,

ahí se alhadró Clara Niña, moza era y de antigua edade  
 (*Melisenda*, Tetuán 1983)

pero cuyo paradójico discurso cimenta, en cambio, el cierre en boda de todas estas versiones.

—Buenas noches mis doncellas. —Melisera, bien vengades.  
 —Las que sabíais de amor consejo me habéis de dare,  
 y las que no lo sabían que se aparten a un lugare.  
 Ahí se alhadró Claraniña vieja era y de antigüedade:  
 —Gozad vuestros días, niña, *gozad vuestra mocedade*,  
 así hice yo mezquina cuando era de vuestra edade  
*agradando a condes y duques, monja me hube de quedare*.  
 (*Melisenda*, Tetuán 1915)

Luego, la tradición judeoespañola en el exilio substituyó, en algún punto, los amores secretos de Melisenda con una advertencia doble; pues si “gozad vuestras mocedades” parece una invitación, creo que haber “agradado” a otros explica por qué Claraniña quedó sola y/o sin marido (monja) una vez gastada la juventud. Hipótesis que, sin embargo, se ve cuestionada por una versión posterior, cuyo decimoquinto verso substituye “agradar” con “aguardar”:

ahí se alhadró Clara Niña, moza era y de antigua edades:  
 —Gozáid vuestros días, niña, gozáid vuestra mocedades,  
 que así hici yo, mezquino, cuando era de vuestra edad:  
 aguardando condes y duques, moza me hube de quedare.  
 (*Melisenda*, Tetuán 1983)

y hace posibles dos lecturas, cuya solución (o el problema para hallarla) está en cómo se entiendan, en cualquier caso, el adverbio modal “así” y el adjetivo “mezquina” del verso intermedio. La primera sería entonces muestra de una normatividad moral más estricta, y diacrónicamente generada, en tanto advierte contra el sexo extramarital sin sugerir que lo hubiera tenido (“agradado” lo hace en Tetuán 1915), puesto que si “así hice” implicara su gozo no tendría por qué llamarse mezquina. La segunda, al contrario, extrema la moral propositiva que caracteriza al Romancero de Tradición Oral Moderna e incita al gozo sin medir consecuencias en tanto, me parece, se puede parafrasear como: “gozad vuestras mocedades; yo, mezquina, permanecí virgen a la espera de un noble”, es decir, “lo hice *así*”.

Por su parte, el encuentro con el paje —que en el pliego de 1650 dibuja una *Melisenda* muy parecida a *Moriana* pues lo mata en vez de seguir, como *Rosafiorida*, de largo— deriva en la tradición sefardita hacia un tratamiento donde la forma, en que la primera se dirige al muerto no sólo subraya su mayor astucia, sino que deviene en burla y franco reto a su pretendida autoridad masculina.

Martinico con amores emprestóle su púnale.  
 La cabeza entre los hombros al suelo se la arroja.  
 —Vete agora, Martinico, a decirlo al rey mi padre.  
 (*Melisenda*, Tetuán 1915)

Martinico, si(n) fortuna, ya le entrega su puñale.  
 Entonces Belisera le clavó sus puñales  
 y Martinico entregó su alma.  
 —Vaya ahora, Martinico, anda y díselo a mi padre.  
 (*Melisenda*, Tetuán 1984)

Y que por el hecho de conservarse como tradición viva durante el siglo xx en Marruecos, hace menos importante la desmemoria de Clara Benaim, —quien tenía 63 años cuando sirvió de informante en 1984— que coincide con las ideas expresadas por Sahra Leví en 1915 cuando, con 61, fue entrevistada por Manrique de Lara.

Finalmente, el diálogo con el amado abandona el secreto y el juego de identidades (ya no es “una morica” que viene de allende el mare) recuperando además las declaraciones directas y apasionadas que Rosafiorida bosqueja cuando envía cartas a Montesinos,

—Melisera soy, señor, que vengo en tu busquedad.  
(*Melisenda*, Tetuán 1915)

—Belisera soy, el conde, que de amor por ti moría.  
(*Melisenda*, Tetuán 1983)

aunque, al menos para la expectativa que generan, las respuestas del amado resulten siempre frustrantes por la fría corrección moral con la que están teñidas,

—Vete agora, Melisera, de a estas horas por la calle;  
mañana por la mañana te mandaré a demandare.  
Otro día en la mañana las ricas bodas se hacen.  
(*Melisenda*, facticia Tetuán 1915 y 1984)

e, incluso, porque marcan un desinterés notable de su parte visto que apenas ahora él se ha planteado el asunto.

—Vete ahora, Belisera, vete a casa de tu padre;  
*cuando yo quiera mujer*, por ti yo habré de mandar.  
Y al día por la mañana las ricas bodas se hacen.  
(*Melisenda*, Tetuán 1983)

## DE LOS SOPORTES DE TRANSMISIÓN Y LAS TRADICIONES SEFARDITAS

La práctica de la lectura entre los sefardíes supone, y espero haberlo mostrado hasta aquí, una diferencia notable respecto a los mecanismos con que se forma la tradición peninsular. Mucho más conscientes, entonces, de la diferencia entre las fuentes de donde tomaban las fábulas, el *status* cultural que entre ellos tuvo el *Amadís de Gaula* corresponde a una literatura popular de difusión muy amplia —en contraste con la rabínica—, pero cuya recepción es igualmente culta —en contraste con la del pliego peninsular y con la de esta última literatura en términos más generales—, visto que el interés de los sefardíes turcos por el libro obedecía igualmente a su gusto por el romance caballeresco que a su deseo por la discusión moral de los textos, cultivada, si bien por Maimónides y Vives, igualmente por lo lectores “de a pie” que median los cuatro siglos entre uno y otro sabio.

Por su parte, los romances carolingios tan brevemente analizados por mí, partieron en cambio al destierro en soportes de transmisión algo menos fijos: la memoria de los sefardíes de Marruecos quienes los portaban como tradición patrimonial y, en contraste con los judíos de Turquía, mantuvieron viva cierta “cultura española” que asumían como propia.

La consecuencia inmediata de una y otra actitud hacia estas fábulas y sus fuentes se evidencia en el hecho de que los romances carolingios se refuncionalizaran en Marruecos, mientras que en Oriente se hacían casi irreconocibles

Noche buena, noche buena, noches son de enamorar.  
 —Donzellas, las mis donzellas o dormís o espertáx.—  
 Cuando las donzellas durmen el lunar se va encerrar,  
 dando vueltas por la cama como el pexcado en la mar.  
 —Alevantéx, vos donzella[s], que amanecer amanecerá.  
 Asentavos en la mesa, que es hora de almorzar.—  
 Ya se asentan frente con frente, del amor se va a quemar.  
 Ya se toman mano con mano, ya se van a caminar.  
 Ya se contan sus secretos y se meten a llorar.  
 (*Melisenda*, Turquía 1949)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Sobre una versión saloniense del *Sueño de doña Alda* + el *Despertar de Melisenda* que

Pero asimismo establecen similitudes en los procesos de apropiación de esta literatura tradicional, y aquella popular, si se considera que también el *Amadís* en hebreo se adecuó a un contexto no cristiano. Queda entonces, como punto de contacto, la enunciación más explícita que reciben los pasajes sensuales, lo mismo en la traducción del libro que en los romances tradicionales:

Pasiones violentas como la de Virgilio forzando a Isabel, pero también un manejo ambiguo que permite construir un final donde ésta se soluciona cual pelea de enamorados y no un problema legal y de honra como correspondería:

—¿Qué darías, tú, el Belgico, por volver con Isabel?  
 —Los años de mis prisiones, los volvía yo otra vez.  
 Ayinán, mis caballeros, aprontai mesas a comer.  
 Tres días no son pasados las ricas bodas armaron.  
 (Virgilio, Alcazarquivir 1985)

Mujeres muy fieles, sí, pero igualmente apasionadas al punto de caerse muertas como doña Alda. Otras más astutas que, como Moriana, sacan partido a la pasión ajena, trocan su papel de víctima en victimario y aún podrían ser ejemplo de piedad religiosa si, como creo, son personajes que se construyen para hacer eco de lo hecho por Judith contra Holofernes:

—Por tu vida ya, el morito, vente que quiero espurgarte.  
 El morito, como necio, en su alda se jechare.  
 Sacó el puñal de su cinto, la cabeza le cortare.  
 (Moriana, Marruecos antes de 1919)

Mujeres que, finalmente, apasionadas y astutas cual Melisenda, matarán si es necesario hasta llegar a su elegido:

---

Mair José Benardete recogió en Nueva York hacia 1925 habrá que volver en su momento. Véase *Judeo-Spanish ballads from New York*, 19.

—¿Qué tenéis, Belisera, qué nos truxo a este lugare?  
 —De tus amores, el conde, más que esto me harán andare.  
 (*Melisenda*, Tetuán 1984)

Pero quizá, sobre todo, la distancia enorme que media de estas situaciones y tratamientos a una Oriana que, soberbia pero imposible en su error absurdo, destierra a Amadís de Gaula en un capítulo XLVI que, por ser parte del segundo Libro, los sefardíes de Turquía no tuvieron la fortuna (buena o mala) de leer.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, SAMUEL G., *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, Madrid: Cátedra / Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- BAZÁN BONFIL, RODRIGO, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, en LILLIAN VON DER WALDE, CONCEPCIÓN COMPANY Y AURELIO GONZÁLEZ (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1996, 57-74.
- , “‘Si violento, bueno; si breve dos veces bueno’. Sobre la inestabilidad actancial en *Rico Franco y Marquillos*”, en CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ Y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 143-160.
- , “‘De tres en tres llena la gallina el buche’: notas sobre la función estilística de la Triada en el Romancero”, *Altertexto*, 8, 2006, 85-104.
- , “*Amadís de Cordel*: adecuación estética y cambio de soporte”, en AURELIO GONZÁLEZ Y AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS, *Amadís y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, 155-180.
- BENARDETE, MAÍR JOSÉ, *Judeo-Spanish ballads from New York*, ed. de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Berkeley: University of California, 1981.
- DURÁN, AGUSTÍN, *Romancero general*, 2 vols., Madrid: Rivadeneyra, 1877 (t. I). 1851(t. II).

- GÓNGORA, LUIS DE, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Cancionero de romances impreso en Amberes*, s. a., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Nueva biblia española*, trad. dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Madrid: Cristiandad, 1976.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, “El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 36, 1956, 199-216.
- SALAZAR, FLOR, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense, 1999.
- SEGURA, ISABEL, *Romances horrosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Barcelona: Alta Fulla, 1984.
- SHOLOD, BARTON, “The Fortunes of Amadís among the Spanish Jewish Exiles”, en JOSÉ MARÍA SOLÁ-SOLÉ, SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN (eds.), *Hispania judaica: studies on the history, language, and literature of the Jews in the Hispanic world*, 2 vols., Barcelona: Puvill, 1982, t. II, 89-99.
- SOUTO, ARTURO, “Orígenes hipotéticos del *Amadís...*”, en GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, México: Porrúa, 1969, xxvii-xxix.

PROCEDENCIA DE LOS ROMANCES CITADOS

- Despertar de Melisenda* pliego de 1650, *apud* 0307:1 *Despertar de Melisenda* (á-e), ficha 1627, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Despertar de Melisenda* Salónica, Grecia, ca 1925, Maír José Benardete, *Judeo-Spanish ballads from New York*, 19.
- Despertar de Melisenda* sin lugar, Turquía ca 1949, *apud* 0307: 6 *Despertar de Melisenda* (á), ficha 8029, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Despertar de Melisenda* Tetuán, Marruecos, 1915, Sahra Leví, 61 años, *apud* 0307:5 *Despertar de Melisenda* (á-e), ficha 5911, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Despertar de Melisenda*, Tetuán, Marruecos, 1983, Alicia Bendayán, 60 años, *apud* 0307: 3 *Despertar de Melisenda* (á-e), ficha 4442, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.

- Despertar de Melisenda*, Tetuán, Marruecos, 1984, Clara Benaim, 63 años, *apud* 0307: 2 *Despertar de Melisenda* (á-e), ficha 3379, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Después que el muy esforzado...*, ca 1517, Durán, *Romancero general*, I, 185-186.
- Diez años vivió Belerma...*, Antonio Carreira (ed.), *Romances de Luis de Góngora*, 4 vols., Quaderns Crema, Barcelona, 1998, I, 255-270.
- En la selva está Amadís, / el leal enamorado: / de lágrimas de sus ojos*, ca 1516, Durán, *Romancero general*, I, 185.
- En la selva está Amadís, / el leal enamorado: / tal vida estaba haciendo*, ca 1516, Durán, *Romancero general*, I, 185.
- En un hermoso verjel...*, ca 1560, Durán, *Romancero general*, II, 665-666.
- Fratricida por amor*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, 107-108.
- Hija, mujer y hermana*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, 110-111.
- Maldad y tiranía de una hija Maldad y tiranía de una hija*: “Nuevo y horroroso romance, en que se declara la maldad y tiranía que ha ejecutado una hija dando muerte á su madre, y viendo que no podia lograr el intento que pretendia, dió muerte á su marido y á una niña que ella tenia, echando la culpa á su padre, el cual ha sido sentenciado por culpa de ella, con los demas que verá el lector”, Madrid: Imprenta de D. José Marés, 1852, en Segura, *Romances horrosos*, 53-56.
- Moriana y Galván* sin lugar, Marruecos, 1919, *apud* 0312:2 *Moriana y Galván* (á-e), ficha 5890, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Moriana y Galván Tänger*, Marruecos, 1929, Samuel G. Armistead, *Romances judeo-españoles de Tänger, recogidos por Zarita Nahón*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977, 46-47.
- Moriana y Galván*, Durán, *Romancero general*, I, 3.
- Rosaflorida* Alcazarquivir, Marruecos, 1991, Mary Salama-Ben Mergui, sin edad, *apud* 0308:3 *Rosaflorida* (í-a), ficha nº: 7800, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Rosaflorida*, *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, f. 190.
- Sueño de doña Alda* Salónica, Grecia, ca 1925, Maír José Benardete, *Judeo-Spanish ballads from New York*, 19.
- Sueño de doña Alda Tänger*, Marruecos, 1915, Hanna Bennaim, 70 años, *apud* 0539: 2 *Sueño de doña Alda* (á-e), ficha 5909, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Sueño de doña Alda*, Antonio R. Rodríguez-Moñino, *Cancionero de romances*, Anvers, 1550, Madrid: Castalia, 1967, f. 102.

*Virgilio* Alcazarquivir, Marruecos, 1985, Fortuna Zagury, 64 años, *apud* 0400:5 *Virgilio* (é), ficha 3353, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.

*Virgilio* Arcila, Marruecos, 1984, Sultana Bengio, 78 años, *apud* 0400:6 *Virgilio* (é), ficha 4440, *Pan-Hispanic Ballad Project*, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>.

*Virgilio*, *Cancionero de romances impreso en Amberes*, s. a., f. 189.



## “Vita bona, / ¡vamos a la chacona!”: las voces en los bailes en la antigua lírica popular

Mariana Masera

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La antigua lírica popular comprende cantarcillos breves de carácter no narrativo que se cantaban, recitaban, salmodiaban y también se bailaban.<sup>1</sup> Algunas veces sabemos que se bailaron por las expresiones explícitas que aparecen en las cancioncitas; otras, por las indicaciones que se registran tanto en las obras de teatro, como en las antologías de los músicos y poetas que las recogieron.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Cotarelo y Mori “La palabra baile parece haber sido frecuente á mediados del siglo XIII pues la ley IV, tít. VI, Part 7<sup>a</sup>, habla de los ‘façedores de los zaharrones que públicamente ante el pueblo canta é baylan o façen juegos por precio que les den’” (*Colección*, 164). En el siglo XVII, Covarrubias comenta en su *Tesoro de la Lengua castellana o española*: “El bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío; pero están reprovados los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las yglesias y lugares sagrados como está dispuesto por muchos Concilios y Cánones”. Además, señala el estudioso interesantes asociaciones entre la mujer y el baile cuando explica los proverbios: “‘Si Marina bailó tome lo que halló’; ay costumbre en algunas aldeas que acabando de bailar el moço abraça a la moça, y devió ser el abraço que dieron a esta Marina tan descompuesto que escandalizó y dio que dezir al lugar todo de donde nació el proverbio, y aplícase a la muger que desembuertamente haze o dize alguna cosa, por la qual se le sigue alguna nota. ‘A la muger baylar y al asno rebuznar, el diablo se lo devió de mostrar’; esles tan natural a las mugeres la inquietud y mutabilidad, que ésta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros.” (*Tesoro*, s.v. “baile”)

La relación entre la danza y los cantares se pierde en los tiempos antiguos entre los diversos rituales, algunos de aquellos sobre todo asociados a la fertilidad. En la tradición medieval hispánica, con algunos resabios de aquellas antiguas raíces, vemos a las muchachas enamoradas de las cantigas de amigo danzar bajo los árboles o en las ermitas. En este caso ejemplifico con fragmentos de cantigas del poeta gallego Airas Nunes, de Joam Zorro y de Pero de Viviães:<sup>2</sup>

Bailemos nós já todas três, ai amigas,  
 sô aquestas avelaneiras frolicas;  
 e quem for velida, como nós, velidas,  
 se amigo amar,  
 sô aquestas avelaneiras frolicas  
 verrá bailar.

(*Do cancionero*, 41; CBN 879)

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,  
 sô aquestas avelaneiras frolicas;  
 e quem for velida, como nós, velidas,  
 sô aquestas avelaneiras frolicas  
 verrá bailar.

(*Do cancionero*, 185; CBN 1158bis)

Em o sagrad' em Vigo  
 bailava, corpo velido:  
 amor hei!

Em Vigo no sagrado  
 bailava, corpo delgado:  
 amor hei!

(*Do cancionero*, 32; CBN 1283)

---

<sup>2</sup> Estas canciones han sido estudiadas por Stephen Reckert y Helder Macedo en su conocida antología *Do cancionero de amigo*. Dada la complejidad de la relación entre la danza y los cantos rituales no abordaré el tema en este artículo. Baste recordar la asociación de las ramas floridas y el cortejo durante las mayas y la noche de San Juan, que han sido estudiados paladinamente por Julio Caro Baroja en *La estación de amor*.

Pois onzas madres vam a San Simion  
 de Val de Prados cadeas queimar,  
 nós as meninas punhemos dándar  
 com onzas madres; e elas enton  
 queimen cadeas por nós e por si,  
 e nós, meninas, bailaremos i.

(*Do cancionero*, 26; CBN 735)

En los estribillos del siglo xv a xvii las mozas enamoradas también bailan; sin embargo, junto con ellas se amplía la diversidad de personajes (el muchacho enamorado, grupos de mujeres) y se diversifican las situaciones, sumándose a ellas, la variedad verbal y rítmica.<sup>3</sup>

No sólo esto sucede en el cancionero sino en la realidad misma, como señala Cotarelo y Mori, "la costumbre de bailar era general; en villas y aldeas, no sólo en las ciudades, sabía bailar todo el mundo" (*Colección*, 178). En este mismo sentido se han expresado otros estudiosos:

La danza y el baile en el Siglo de Oro español fueron unas prácticas habituales en ambientes populares y cortesanos. El baile en dicho siglo, además de un entretenimiento, era un ritual de fuerte carga social y por ello era practicado por todos los sectores sociales. Según los datos que se desprenden de los numerosos tratados destinados a esta finalidad. La danza en todas sus dimensiones se había convertido en una práctica totalmente codificada, de difícil ejecución, en algunos casos, y de una importancia social que quizá ahora no alcancemos a valorar en su justa medida. (De la Montaña Conchina, "Folías")

El teatro fue un gran difusor como se observa desde las églogas de Juan del Encina —*Égloga de Cristino y Febea* o la égloga octava— o como en la égloga

---

<sup>3</sup> Sin embargo, de acuerdo con Louise Stein a las canciones y a las danzas se les investía con significado social, es decir, se podía identificar o marcar tanto a los bailadores como a los oyentes de determinada capa social según el baile que atendieran, escucharan o bailaran. Y sobre todo se condenaba a las danzas eróticas y satíricas (*Eros*, 654). De hecho había diferencia entre lo que es un baile y una danza, dado que esta última tenía un carácter más formal. Entre las últimas se podían distinguir dos tipos: las danzas apropiadas, aquellas reglamentadas, y las danzas prohibidas, aquellas de gestos obscenos.

primera de Lucas Fernández, denominada, *comedia*, cuando sus personajes comentan (Cotarelo y Mori, *Colección*, CLXXV):

BRAS-GIL: Aballemos,  
 que cantando nos iremos.  
 BERING: ¿Qué cantar quieres cantar?  
 BRAS-GIL: Uno que sea de bailar  
 porque más nos reholguemos.

Se imprimieron libros como *Cantares de muy diversas sonadas, con sus deshechas muy graciosas, así para bailar como para tañer* y, desde el siglo XVI, se usaba contratar maestros de danzas que enseñaban tanto danzas cortesanas como bailes populares. Esto último se aprecia en el tratado de Esquivel Navarro, publicado en Sevilla en 1642, donde se menciona que para aprender mudanzas lo mejor era enseñar: “la Alta, cuatro mudanzas de *Pavanas*, tres paseos de *Gallarda*; cuatro mudanzas de *folías*; dos de *Rey*, dos de *Villano*; *Chacona*, *rastro*, *Canario*, *Torneo*, *Pie de Gibao* y *Alemana*” (véase Cotarelo y Mori, *Colección*, CLXXVIII).

Por otra parte, la riqueza sonora de las cancioncitas, ha sido destacada por los distintos estudiosos. Sánchez Romeralo, por ejemplo, comentaba que existe un “entusiasmo vital que estalla en palabras” que “la palabra se tensa, salta” y que llega al “vértigo de la danza” (*El villancico*, 309). En tanto que José María Alín (*El cancionero*, 117-115), en su primera antología, dedica varios apartados para explicar la sonoridad lograda tanto a través de una versificación acentual como la correspondencia fonemática. En esta misma línea, Margit Frenk afirma que “por poco que uno preste atención, escucha en muchos cantares populares medievales y renacentistas una sonoridad verdaderamente impresionante: armonías vocálicas, aliteraciones consonánticas, sutiles juegos combinatorios de vocales y de consonantes, continuas rimas dentro de un mismo verso” (*Poesía popular*, 516).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Véase también la mención sobre el ritmo debido al esquema de las vocales en las cancioncitas hecha por John G. Cummins en su antología *The Spanish Traditional Lyric* (26-35).

Sabemos que en los cantares "la letra y la melodía son las dos caras de una misma moneda, resulta siempre paradójico que, a la vez, los textos poéticos tengan una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan" (*Poesía popular*, 516).

Los estudios han mostrado que "se altera el ritmo del verso por obra de la melodía"; sin embargo, en cuanto a la música no altera la sonoridad intrínseca del verso "por lo contrario, quizá la sonoridad de los versos viene a sumarse a la de la música y hay como dos melodías que, a la vez que corren parejas, se funden en una" (*Poesía popular*, 517).<sup>5</sup>

Al binomio anterior, letra y música, habría que añadir un tercer elemento participante: el cuerpo con los movimientos. De acuerdo con el estudioso John Stevens, quien en uno de sus capítulos realiza un análisis de las canciones para bailar medievales, tanto en los bailes como en las marchas militares, las palabras y la melodía estarían subordinadas al movimiento. (Stevens, *Words and Music*, 197). La afirmación del estudioso puede ampliarse a los cantarcillos antiguos, donde existe, incluso en el texto, una constante presencia del cuerpo.

En este universo sonoro se destacan los bailes, donde el contenido se ciñe aún más a la necesidad del ritmo pero sin perder su independencia de la música, es decir, la búsqueda de sonoridades del texto se convierte en otra melodía que corre al parejo con la música. Esto se puede observar, sobre todo, en los estribillos, lugar ideal para el regodeo rítmico donde el juego de las palabras culmina frecuentemente en la onomatopeya, juegos verbales o verdaderas jitanjáforas.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En este estudio analizaremos principalmente los textos comprendidos en la sección VII denominada Música y bailes del Nuevo Corpus de la antigua lírica popular.

<sup>6</sup> Sobre la onomatopeya es interesante anotar cómo se utilizó a lo largo de los siglos y en diferentes autores: "En cuanto a la onomatopeya, el famoso verso de Ennio: '*At tuba terribili sonitu tarantantara dixit...*' fue muy comentado en las retóricas y poéticas áureas. Bernardo Tasso lo imitó en su *Amadigi*, L, 1: "la tromba ostil col suo tarantantara" y Torcuato Tasso lo aprobó en sus *Discorsi* (VI, 365). También hay ecos del verso *enniano* en *Os Lusíadas* (III, 107) y en *La Araucana* (IV, 12; IX, 8). Es decir, a pesar de las voces que se oponían a este recurso —y a este verso en particular—, tales como Giulio Cortese en sus *Avvertimenti* (1591), su presencia en la estilística y retórica de la épica fue enorme. A título de curiosidad, ignoramos hasta qué punto

El estribillo ha sido estudiado en diferentes tradiciones medievales y renacentistas por su gran sonoridad y variedad métrica, así como por su función dentro de las canciones. Ardis Butterfield señala, en un comprensivo trabajo sobre los *refrain* franceses del siglo XIII, el atractivo poético de estos por su doble naturaleza, tanto verbal como musical:

Their twofold occurrences as verbal and musical phrases often gives them, moreover, a certain weight of identity above the merely formulaic. Yet in the plurality of its formal existence, the refrain could also be described as an emblem of the principle of *mouvance* in the period: in this sense its mobilitas a structure acts an energetic, even disruptive, element in the thirteenth-century genres. It is, in this paradoxical role, as an authoritative yet formally mobile structure, that poets and musicians seem to locate its creative potency. (*Repetition*, 23)

De modo similar, Michel Zink distingue, cómo los *refrain* franceses producen una ruptura que, sobre todo en las canciones de danza, se asocia con la distinción entre la voz individual y colectiva:

Ce refrain produit un effet de rupture qui ne porte cependant pas atteinte à l'unité de la chanson. Dans le chansons de danse cette rupture se manifeste concrètement par une alternance entre l'individuel et le collectif: le soliste, au moment du refrain, cède la place au chœur, tandis que la mélodie, qui reste la même où dont certains éléments subsistent, assure le maintien de l'unité. [...] Cette rupture au sein d'une unité est tout aussi nette sur le plain littéraire, où l'intérêt du refrain est également de produire un effet de contraste et de jouer le rôle d'un contrepoint thématique. (*La pastourelle*, 81)

Las afirmaciones anteriores muestran cómo el *refrain* se destaca de las estrofas por diferentes rasgos poéticos como la sonoridad y su función de con-

---

el influjo de este verso enniaco sobre Arcilla se debe a una lectura directa del propio Ennio, de una poética que lo citase, o (tesis que proponemos) de Virgilio. Y es que Virgilio imitó también este verso de Ennio en la *Eneida* (IX, 503): 'At tuba terribili sonitu procul aere canoro...'. Sea como fuere, el verso que se citaba en las poéticas, en las retóricas y en los tratados de métrica era el de Ennio" (Palomares Expósito, "La 'Octava real', n. 46).

traste, ambos rasgos son similares a los de los estribillos peninsulares, sobre todo, en los bailes, como lo estudiaremos más adelante.

#### EL BAILE: LOS PERSONAJES Y LAS VOCES

El baile se trata en las cancioncitas de diversas maneras. Algunas veces aparece como el lugar de encuentro de los enamorados, otras puede ser el tema mismo de la canción.<sup>7</sup> El encuentro puede ser narrado por cualquiera de los enamorados y se asocia con diversos tópicos. Generalmente cuando el hombre va al baile "morirá de amores":<sup>8</sup>

Dízenme que tengo amiga  
de dentro de aquesta villa,  
y aun qu'está en esta baylía,  
y no lo sé:  
por sabello moriré  
(NC, 67)

También la mujer habla del encuentro con su amado en el baile, recordemos el conocido cantar de "Aquí no ay sino ber y desear", donde en la glosa dice la muchacha:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> El baile como lugar de encuentro lo he analizado en otra parte "Bailando bajo los árboles: el baile como eros y peligro". Todos los ejemplos de la antigua lírica serán citados del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, que se designará como NC.

<sup>8</sup> Este tópico es común a las voces de mujer y hombre como he señalado en otra parte (Maserá, "Qué non dormiré..."). Véanse por ejemplo los siguientes cantares donde el hombre muere de amor en el baile: véase en voz masculina "Dícénme qu'el amor no fiere, / más a mí muerto me tiene" (NC, 621) y en voz femenina "A mi seguem os dous açores, / hum delles moriráa d'amores" (NC, 181).

<sup>9</sup> Véase cómo la muchacha pide ir al baile "Déjeme ir al baile, madre, / déjeme ir al baile!" (NC, 1474 bis).

Madre, un e[s]cudero  
 que estava en esta baila  
 a cada buelta  
 asíame de la manga;  
 yo, como soy bonica,  
 teníaselo en nada.  
 (NC, 287B)

En otro cantar la muchacha retoma el tópico de la prisión de amor y le dice a su amado que la ha cautivado:

Enbírame mi madre  
 al bayle libre de amor:  
 cautivásteme vos, señor.  
 (NC, 318)

En el cancionero son generalmente las mujeres quienes bailan, como ha dicho Covarrubias en su modo particular: “esles tan natural a las mugeres la inquietud y mutabilidad, que ésta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros” (*Tesoro*, s.v. “baile”). Además, la cualidad de bailar se utiliza para realzar la belleza de la mujer en los cantares peninsulares. Las mujeres que se destacan por su “bien bailar” son las serranas, las moras, las gitanas, todas de reconocida sensualidad en el cancionero y que se distinguen por una marcada otredad: la serrana pertenece a un lugar distante de la aldea, la sierra, y tanto la mora como la gitana pertenecen a otra raza.<sup>10</sup> Las primeras pueden ser mencionadas en grupo o sólo hacer mención de una en particular. Sobre todo cuando se habla de un

---

<sup>10</sup> Sobre los gitanos dice Covarrubias: “Esta es una gente perdida y vagabunda, inquieta, engañadora, embustidora [...] las mugeres son grandes ladronas y embustidoras, que dizen la buenaventura por las rayas de la manos, y en tanto que ésta tiene embevidas a las necias, con sí se han de casar o parir o topar con buen marido, las demás dan buelta a la casa y se llevan lo que pueden” (*Tesoro*, s.v. “gitano”).

grupo de mujeres que baila, la mirada del enamorado destaca a su amada de entre el corro de mujeres:<sup>11</sup>

¡Qué bien bailan las serranas!  
 ¡Qué bien bailan!  
 (NC, 1475)

¡Hávalas, hávalas, hala,  
 hava la frol y la gala!

Allá arriba, arriba.  
 junto a mi llogare  
 viera yo serranas  
 cantar y baxlare,  
 y entre todas ellas,  
 mi linda zagala.  
 ¡Hava la frol y la gala!  
 (NC, 86)

En este mismo tono existe otro cantar, que aunque tiene el tono de voz masculina por ser un pipopo, aparece puesto en boca de la serrana:<sup>12</sup>

Menga, la del boscar,  
 que yo nunca vi serrana  
 de tan bonico ballar.  
 (NC, 998A)

La sonoridad no sólo se logra con los ritmos vocálicos, sino también se enfatiza con la mención de los diferentes instrumentos: la gaita gallega, la guitarra, la vigüela, las castañetas:

<sup>11</sup> También se habla de cómo bailan las serranas en las siguientes cancioncitas: “Serranas de Cuenca / iban al pinar, / unas por piñones / y otras por bailar.” (NC, 1476). En otro ejemplo aparecen las serranas, pero no el baile: “—De dónde son estas serranas? / —Del pinar de Ávila son.” (NC, 1477)

<sup>12</sup> Véase también la otra versión: 998 B. Nótese que es la serrana la que emite el estribillo y no el galán.

Lo que me suena, me suena, me suena:  
 sólo me gusta la gaita gallega.  
 (NC, 1470)<sup>13</sup>

¡Ela,  
 gitanilla, vuela!  
 ¡Ola,  
 que has de bailar sola!  
 ¡Ala,  
 que a todos iguala!  
 ¡Ola,  
 que esta fuerza es sola!  
 ¡Ala!  
*Esta sí que es gitana,*  
*esta sí que es pulida,*  
*ésta sí que es galana.*  
 (NC, 1481 ter)<sup>14</sup>

Dança, morica, dança,  
 al son de la guitarra  
 (NC, 1481A)

—Y dança, morica, bayla, morica, bayla.  
 —¿Cómo dançaré, cómo dançaré?  
 —Al son de la biyuela,  
 como bien sabréis, como bien sabréis.  
 (NC, 1481B)

Elvira, tus castañetas  
 para mí fueron saetas.  
 (NC, 1468)  
*Ta, cataclá con la castañuela,*  
*Ta cataclá con la castañeta.*  
 (NC, 1468 bis)

<sup>13</sup> Véanse estos cantares del NC donde se menciona la gaita gallega: 1469 A, B, bis, ter, 1470, ter A.

<sup>14</sup> La gitanilla también es mencionada en los siguientes textos del NC: 1528B y 1528D.

Sin embargo, hay otras canciones donde el regocijo es general y una voz indeterminada invita al baile, en éstas pueden incluirse los instrumentos o mencionarse la música como “el son”:

Écha la Kapa, i bailemos,  
ke buen rrei tenemos.  
(NC,1478 *bis*)<sup>15</sup>

Hazelde el son, hazelde el son,  
siquiera baile, siquiera non.  
(NC, 1500A)

Baylad en la fiesta, Zagales,  
pues la gaita os haçe el son;  
que yo os mando unas castañuelas,  
guarnecidas con su cordón.  
(NC, 1483)<sup>16</sup>

Tanto a las mozas como a los mozos les gusta bailar, como vimos, y también tocar los instrumentos. Dos personajes, frecuentemente mencionados en las canciones de amor y que se asocian con el mundo del baile, son: el tamborilero y la muchacha que toca el pandero. El primero se nombra a veces a través de una voz impersonal que lo invita a continuar el son; otras, en su propia voz se autoelogia –notemos que ésta es una marca de la voz femenina en los cantares de amor (Masera, “*Qué non dormiré*”, 78-81)– o pregona su oficio ritmando:

¡Dale, que le das  
con el tamborilico

---

<sup>15</sup> Sobre el baile en general donde se habla del son o la manera de bailar véanse en el NC: 1486 *bis*, 1499, 1500 B,1500 *bis*, 1502.

<sup>16</sup> Véase la invitación al baile a las muchachas y muchachos en los textos del NC: 1485A, 1485B, 1503.

recio y menudico!  
 ¡dale, que le das!  
 (NC, 1462 *ter*)<sup>17</sup>

¡Ay, que soy  
 tamborilero de gala y primor!  
 (NC, 1463 *bis*)

Que tamborilí, borilá, borilero,  
 que tamborilí, borilero soy.  
 (NC, 1463 *ter*)

La muchacha del pandero,<sup>18</sup> cuya relación con el instrumento es similar al del tamborilero, se expresa de modo apasionado como las mozas enamoradas:

Más quiero panderico  
 que saya.  
 (NC, 1472A)<sup>19</sup>

Pandero el mi pandero,  
 ¡kién os tañerá si io muero!  
 (NC, 1473)

<sup>17</sup> Aquí recordemos a la vigorosa mozueta de Carasa: “¡Dale, si le das, moçueta de Carasa! / ¡Dale, si le das, que me llaman en casa!” donde el término es utilizado para la actividad sexual.

<sup>18</sup> La relación del pandero con la mujer queda explícita en la definición ofrecida por Covarrubias: “Es un instrumento muy usado de las moças en los días festivos, porque le tañen una cantando y las demás bailan al son; es para ellas de tanto gusto, que dize el cantarcillo viejo: “*Más quiero panderico, que no saya*” (*Tesoro*, s.v. “pandero”). De hecho, el pandero tiene connotaciones eróticas, ya que designa en algunas composiciones a los genitales femeninos como lo han señalado Alzieu, Jammes y Lissorgues en su antología *Floresta de Poesía erótica del Siglo de Oro*: “Casó de un Arzobispo el despensero, / y, la noche que el novio se acicala, / para hacer de la novia cata y cala / y repicar el virginal pandero” (211) y en la seguidilla: “Eres puta aprobada del tiempo viejo / si quieres que te hode rapa el pandero” (270).

<sup>19</sup> Véase en el NC, 1472. Otras cantares sobre el pandero son en el NC: 1471 y 1471 *ter*.

Tañóos io, mi pandero,  
 táñóos i pienso en ál.  
 (NC, 1474)

En otros cantares, como el siguiente, existe una voz impersonal que anima a la muchacha al son. Vale la pena recordar aquí que cuando se contrataban bailarines para las fiestas se les pedía *danzas de Sarao* (danzas de corte) o *danzas de cascabeles* (danzas populares) (Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, 24):

Mozuela del baile,  
 toca el panderico y dale,  
 porque suen[e]n los cascabeles,  
 hasta que se rompa el parche.  
 ¡dale, dale, dale!  
 (NC, 1471 bis)

El diálogo también está presente en el baile, pero, como en otros casos que vimos, es más un juego sonoro que una conversación:

—Ora baila tú.  
 —Mas baila tú.  
 —Ora baila tú.  
 —Más tú, mas tú.  
 —Más baila tú.  
 —Ora baila tú.

Ya casava el colmenero  
 casava su fija.  
 —Más baila tú.  
 —Más tú, más tú.  
 —Más baila tú.  
 —Ora baila tú.  
 (NC, 1478)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Véase para diálogo los textos del NC: 1482 A, B, C.

Si en los cantarillos en general existe un gusto por mostrar la realidad *en acción* como se observa en los verbos de movimiento (Sánchez Romeralo, *El villancico*, 234-236), el baile se puede conocer o distinguir en algunos de ellos por la descripción de los gestos de la danza. Las palabras parecen cobrar un valor “preformativo” y se les indica a los danzantes los movimientos a seguir, por ejemplo: “tomarse de las manos”, andar, dar vueltas, tenerse, o la fórmula pasar “por aquí, por allí”, y, por supuesto, saltar, menearse y bullirse:<sup>21</sup>

Anda, amor, anda,  
anda, amor.

La que bien quiero  
—anda, amor...  
de la mano me la llevo  
—y anda, amor —;  
¿y por qué no me la beso?  
—anda, amor.  
Porque soy mochacho y necio  
—y anda, amor.  
(*NC*, 1487B)<sup>22</sup>

Si bailando das vueltas,  
mi Bartolomé,  
si bailando das vueltas,  
contigo me iré.  
(*NC*, 1493)

<sup>21</sup> Sobre los movimientos de la danza comenta Esquivel: “Los movimientos del Danzado son cinco, los mismos que los de las Armas, que son éstos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales. Destos cinco movimientos nacen las cosas de que se componen las Mudanzas, que son: Pasos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en vuelta, Encajes, Campanelas de compás mayor, graves y breves, y por de dentro, medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atravesadas, Sacudidos, Cuatropeados, Vueltas de pechos, Vueltas al descuido, Vueltas de folias...” (Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, 220).

<sup>22</sup> Sobre gestos en el *NC*: 1487 A, 1488, 1489 A, 1489 B, 1490.

¡Ala, zagala!  
 por aquí, por aquí va la danza.  
 ¡Ola, pastora!,  
 por acá, por acá, va la tropa.  
 ¡Ela, Risela!,  
 allá, por allá, va la rueda!  
 (NC, 1486 *ter*)<sup>23</sup>

Tente, no caygas,  
 niña de mil gracias.  
 (NC, 1497)<sup>24</sup>

[¡Ansí, ansí, cuerpo de nos!]  
 Aquí veré yo como baylaréis vos  
 a la Giringonça:  
 ¡Saltar y baylar  
 con boses y grita!  
 ¡Y vos renyegar,  
 serpiente maldita!  
 La Virgen María  
 os hará baylar  
 a la Girigonça.  
 (NC, 1529*bis*)

O menearse, bullirse como en el Zarabullí, que en este caso se realiza por una paga:<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Las indicaciones “Por aquí, por allí” aparecen en las siguientes cancioncillas del NC: 1486, 1486 bis, 1491, 1492.

<sup>24</sup> Otros cantares donde se expresan movimientos son en el NC: Tente: 1495 bis, 1496, 1496 bis A, 1496 bis B, 1496 ter, 1497 bis, 1498. Otra explícita: “Si queréys brincar, dançar, baylar, / Mariquilla de Meneses, / si queréys brincar, dançar, baylar, / si no, echad acá mis nuezes” (NC, 1674B)

<sup>25</sup> De acuerdo con Covarrubias una de las acepciones de bullir: “bullendo, bullidor y bulle, bulle, el inquieto, que anda de aquí para allí. [...]De aquí que se dijo rebullir por menearse, estando quedo en un lugar” (*Tesoro*, sv. “bullir”).

Yo me bullo y me meneo,  
 me bailo y zangoteo,  
 me refocilo y recreo  
 por medio maravedí:  
 Zarabullí.

(NC, 1525 B)

La importancia de llevar el ritmo con el cuerpo se puede apreciar a través de las descripciones de los gestos en aquellos bailes que incluían el zapateado, como el muy difundido *Villano* y el *Matachín*. Como describe Esquivel algunos elementos como el Voleo, las giradas y las reverencias:

La reverencia del Villano se hace poniendo los dos pies juntos como si se fuera á saltar; y al empezar el tañido, se toma el sombrero con ambas manos, dando un puntapié con el izquierdo, de modo que bajando el sombrero y levantando el pie sea todo uno, partiendo el distrito que hay del pie a la cabeza, juntando el pie con el sombrero en el intermedio, y luego, á un mesmo tiempo y compás, bajar el pie á su sitio y subir el sombrero al suyo. Luego hay dos contenenencias, una con el pie derecho al levantar el izquierdo y otra con ambos pies al cubrirse el sombrero. Luego se añaden dar un paso al lado con izquierdo y otro con derecho, juntando los dos, como para la reverencia, y sobre las puntas de ambas hacer una contenenencia; y luego consecutivamente deshacer esto con el pie derecho y salir con el izquierdo á los dobles, dando a cada segundo paso y salto. (Cotarelo y Mori, *Colección*, cclxiv-cclxv)

Otra manera de identificar a los cantares como bailes es la inclusión en el texto de la “palabra clave”, es decir, el nombre por el que se conoce el baile, ya sea un verso, o una palabra como en la Chacona o tan sólo un estribillo rítmico como en el “ay ay, ay”:<sup>26</sup>

<sup>26</sup> “Apiahá” (1519). Las danzas populares eran muy variadas y se realizaban en diferentes lugares públicos –calle, tabernas, etc.– con o sin permiso. Entre las danzas que se conocen en el siglo xvii se pueden nombrar: “Zaravanda, chacona, folías, jácara” en España, en tanto que en América se pueden nombrar: “trotines, huastecos, Portorrico de los negros, churumba, balona” (Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, 34). Otros bailes que se conocen

Vita bona,  
¡vamos a la chacona!  
(*NC*, 1524A)<sup>27</sup>

¡Ay, ay, ay,  
estopilla de cambray!  
(*NC*, 1520)

A la dana, dina,  
a la dina, dana.  
(*NC*, 1528A)<sup>28</sup>

La golondrón, golondrera,  
la golondrera.  
(*NC*, 1529A)<sup>29</sup>

Pisaré yo el polvico,  
atán menudico,  
pisaré yo el polvó  
atán menudó.  
(*NC*, 1537A)<sup>30</sup>

Canaria bona,  
fanfalán, falalán.  
(*NC*, 1521A)<sup>31</sup>

---

son “rastros, tárraga, mariona y montoya”, que seguramente eran similares pero la diversidad de nombres responde a la necesidad de evadir la censura (Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, 34)

<sup>27</sup> Sobre la Chacona véanse cómo se mencionan distintas ciudades como Sevilla (1523), Castilla (1524 A-E) y Tampico. Este cantar incluye una glosa hecha en disparates. Sobre la gran difusión de la Chacona y su posible origen americano véase Cotarelo y Mori, *Colección*, ccxl-ccxlii.

<sup>28</sup> Véanse las otras versiones en el *NC*: 1528 B, C, D y E.

<sup>29</sup> Véanse las otras versiones en el *NC*: 1529 B y C.

<sup>30</sup> Véase la otra versión en el *NC*: 1537 B.

<sup>31</sup> Otros ejemplos del *Canario* son en el *NC*: 1521(B-D), 1522.

Que ticorrotico, andallo  
 que ticorrotico andar.  
 (NC, 1514 *bis*)<sup>32</sup>

A la Zaravanda,  
 qu'el amor me lo manda.  
 (NC, 1542A)<sup>33</sup>

En otros casos la palabra clave de un baile refiere a un personaje, generalmente, popular como el villano o Perantón, o nombres de mujeres como la Marizápalos,<sup>34</sup> que designan a las mozas de mayor actividad sexual, e incluso, la “mora matadora”, cuyo sentido erótico también es evidente:

---

<sup>32</sup> La referencia seguro es hacia el baile del Puerto Rico que también Sor Juana lo utiliza en uno de sus villancicos. Encontramos otras palabras africanas en un villancico que Sor Juana dedicó a San Pedro Nolasco en 1677. El villancico es un remedo del *puerto rico*, baile muy movido que, según Mateo Rosas de Oquendo, encantaba como la canción de las sirenas”. Además señala Swiadon que “*tumba* significa ‘alborotar’ en kikongo, lengua” (“África”, 45).

<sup>33</sup> Sobre la *Zaravanda* véanse en el NC: 1541, 1542B-C. La Zarabanda la define Covarrubias como: “Bayle bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se haze con meneos del cuerpo descompuestos, y usose en Roma en tiempos de Marcial [...] aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los braços hacen los mas ademanes sonando las castañetas... que cierne con el cuerpo a una parte y a otra y va rodeando el teatro o lugar donde bayla.” (*Tesoro*, s.v. “zarabanda”). Cotarelo y Mori la define como: “Danza picaresca y de movimientos lascivos que se usó en España en los siglo XVI y XVII. Música alegre y ruidosa de esta danza que solía acompañarse con las castañuelas”. Allí mismo expone diversas etimologías y numerosos testimonios (*Colección*, cclxv-cclxxi). Una referencia que es interesante anotar aquí por su exagerada reprobación es la descripción del padre Mariana “Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas más honestas.” (*apud* Cotarelo y Mori, *Colección*, cclxx)

<sup>34</sup> Los nombres de las mujeres y hombres que bailan denotan su proveniencia popular. Por ejemplo de las primeras encontramos a: Juanilla, Menguilla, Maricuela, Marizápalos, Marina, o en el caso de los segundos: Bartolico, Bartolomé, Hernandillo, Gil. La utilización de hipocorísticos por aféresis o por inclusión de sufijos es común en el folclor de esta época. Los nombres de mujer mencionados además se utilizan en el cancionero para señalar aquellas

Al villano se lo dan  
la cebolla con el pan.  
(NC, 1540A)<sup>35</sup>

—Perantón, dame de las uvas.  
—Perantón, que no están maduras.  
(NC, 1532)<sup>36</sup>

Marizápalos baxó una tarde  
al fresco sotillo de Vaciamadrid,  
porque entonces, pisándole ella,

no huviese más Flandes que ver su país.  
(NC, 1530 *bis*)<sup>37</sup>

¡A la perra mora,  
a la matadora!  
(NC, 1536A)<sup>38</sup>

---

mozas con mayor actividad sexual (véase Ramírez Castañón, “Morenita”, 40-50). Lo mismo sucede con los hombres.

<sup>35</sup> Véanse: 1540 B y C. La gran difusión del cantar queda explícita en las numerosas fuentes citadas por Frenk en la sección titulada “Otras fuentes”. Según *Autoridades*. “Tañido de danza española, llamada así porque sus movimientos son á semejanza de los bailes de Villano”, Cotarelo y Mori cita diferentes fuentes y da descripciones del baile (*Colección*, cclxiii-cclxv). De acuerdo con Juan de la Montaña Conchina “Este baile se conoció tradicionalmente compuesto en música como el baile teatral del *Caballero*. Cabezón y otros músicos como Morales trabajaron en sus repertorios el tema del romance del caballero bajo el título de ‘Decidle al caballero’. Del primer autor son las “diferencias sobre el Canto del Cavallero”. Parece que con posterioridad bailes como el villanico (o villano) “están inspirados en el mismo romance y hechos que parece ocurrieron hacia 1521”.

<sup>36</sup> Véanse sobre este baile en el NC el cantar 1533.

<sup>37</sup> Las coplas de Marizápalos eran muy conocidas y las cantaba todo tipo de gente. El primer registro del baile es de mediados del siglo XVII (véase Cotarelo y Mori, *Colección*, ccxiii y veáanse ahí mismo xcv y cxiii).

<sup>38</sup> Véase también NC, 1536 B.

## O personajes imaginarios que pueblan las danzas:

Matachín,  
 que no te di yo,  
 que essotro te dio;  
 que si yo te diera,  
 mas te doliera,  
 que no te dolió.  
 (NC, 1530A)<sup>39</sup>

—¿Qué es aquello que relumbra,  
 madre mía?  
 —La gatatumba.  
 (NC, 1539A)<sup>40</sup>

De hecho, el juego de las palabras y los ritmos producen la intertextualidad entre los mismos bailes:

El baile de la Gerigonza:  
 ¡andar, andola!

---

<sup>39</sup> Véase sobre el Matachín el ejemplo en el NC 1530 B. La danza del Matachín se asocia con los festejos de San Juan (Caro Baroja, *La estación de Amor*, II, 86). Covarrubias comenta que: “la danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y dançando, y al compás dellas se davan tan fieros golpes que a los que miravan ponían miedo y les hazían dar voces, persuadidos que, aviendo entrado en cólera, se tiravan los golpes para herir y matar; y assí de acuerdo cahían algunos en tierra como muertos; y los vencedores los despojavan y, aclamando vitoria, se salían triunfando; y todo esto al son de las dichas flautas. Y por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar matachines”. Además señala que “Pedro Gregorio Tolosano, en su *Syntaxi artis mirabilis*, lib. 12, capite 19, el qual dize aver imitado esta dança la moderna nuestra de los matachines, con estas palabras: *Hanc nostri saltationem imitantur per eam, qum dicunt les mate-sins*” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v. “matachín”).

<sup>40</sup> El baile aparece mencionado en 1618 en un impreso donde se especifica que éste fue motivo de risa “por su viva imitación y acciones gatunas” (Cotarelo y Mori, *Colección*, ccxlix). Véase el cantar del NC 1539B.

El baile de la Zarabanda  
 ¡cómo lo bulle, como lo baila!  
 (NC, 1529 *ter*)<sup>41</sup>

#### LA SONORIDAD LÚDICA Y LÚBRICA

Los bailes se distinguen de entre otros cantares por llevar al extremo las sonoridades con todos los recursos poéticos de la lírica que se basan en la repetición –que como ha dicho Asensio “caracteriza a la poética popular y guarda un rastro de fórmula mágica ligada al canto y al encanto” (*Poética*, 256)– de sonidos de vocales –la aliteración, la paronimia– las exclamaciones que “intensifican la intención expresiva de la frase” (Sánchez Romeralo, *El villancico*, 269),<sup>42</sup> el paralelismo:

*El bombodombón,*  
*la bombodombera.*  
 ¡Quién fuera lanzón!  
 ¡Quién lanceta fuera!  
 (NC, 1506)

Bullí, bullí, zarabullí,  
 que si me gané, que si me perdí  
 que si es, si no es, si no soy, si no fui,  
 por acá, por allá, por aquí, por allí.  
 (NC, 1525C)

Una vez que el lenguaje en los bailes no da más en su vertiginosa sonoridad, la palabra se convierte en instrumento y se recurre tanto a la imitación

<sup>41</sup> Sobre la jerigonza véanse, entre otros, para varios ejemplos y la gran difusión de este baile en la Península los artículos de: Bonifacio Gil “La jeringonza en la actual tradición”; y el de Francisco Gómez Ortín “Las jerigonzas del fraile”. Además véase el libro *El sorondongo* de Manuel González Ortega.

<sup>42</sup> Sobre las exclamaciones en un villancico comenta Cotarelo y Mori que estas servirían “para graduar los movimientos y compases del baile” (*Colección*, clxxvi).

de los sonidos musicales como de expresiones que realcen el ritmo, dejando atrás el significado para transformarse en puro sonido estremecido. De este modo un recurso poético que destaca por su frecuencia de uso es la onomatopeya, sobre todo en los estribillos.<sup>43</sup> La onomatopeya que “más que reproducir un sonido, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo al del movimiento que representa” (Lázaro Carreter *apud* Beristáin). Además, “la relación dada en la onomatopeya es de homología entre su forma fónica y su referente que es la experiencia acústica denotada por ella”; sin embargo, los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre esta figura y existen numerosas discusiones. Entre ellos, menciono el estudio de Hugh Bredin, quien explica en términos de Genette que en la onomatopeya, a diferencia del lenguaje en general que es “transparente” porque no lo notamos, el sonido se vuelve “opaco”. Además clasifica la onomatopeya en tres tipos: la “directa” que asemeja el sonido producido por algo; la “asociativa”, cuando el sonido de la palabra se parece al sonido que denota esta palabra; y la “ejemplar”, de mayor complejidad, que se basa en la cantidad y tipo de trabajo físico que usa el hablante para enunciar una palabra. Esta última se distingue de las anteriores en dos aspectos: el primero es la asociación con lo que connota la palabra y, la segunda, es que la relación entre los dos términos, es de “instantiation” no de semejanza (“Onomatopoeia”, 555-569).

El uso de este recurso revela una estrecha relación entre bailes y las rimas infantiles, sobre todo de las retahílas,<sup>44</sup> ya que la onomatopeya también está presente de modo constante en estos cantares, baste recordar aquí algunos ejemplos:

A la rro, ro, ro, ro  
no lloréis mis ojos no.  
(NC, 2047 bis)

<sup>43</sup> Notemos que para Covarrubias la onomatopeya “Es una figura, quando del sonido de la cosa le damos el nombre, como atabal, bombardas etc”. (*Tesoro*, 837 b)

<sup>44</sup> De hecho se relacionan estrechamente los bailes con los cantos infantiles sobre todo con el recurso de la repetición en la retahíla, como la describió Ana Pelegrín (*La flor*, 69-85), y el uso del disparate (*La flor*, 87-108), en la versión de la chacona registrada por Frenk (NC, 1524 H).

Kanpanitas de la mar  
*din, dan, din, dan.*  
 (NC, 2075)

*Dilín, dilín,*  
*dilón, dilón.*  
 ¡Ay, que tañen en San Martín!  
 ¡Ay, que tocan a San Antón!  
 (NC, 2110B)

Asimismo, desde la tradición medieval, la onomatopeya sirve como eufemismo fonético para denotar los genitales o acciones asociadas al sexo, en los cantares eróticos. Esto lo señalan Alzieu, Jammes y Lissorgues en la *Florista de poesías eróticas del Siglo de Oro*: “Además de la impresión de despertar alegre que sugiere el canto del gallo, es de advertir que, para designar el sexo masculino o femenino, se solían emplear, entre otros eufemismos, voces fónicamente expresivas y de significado inicial muy imprecisos, tales como *diganduj* o *dinguilindón*” (54). Estas últimas asociadas al sonido de instrumentos:

—Madre, la mi madre,  
 que me come el *quiquiriquí*.  
 —Ráscatele, hija, y calla,  
 que también me come a mí.  
 (NC, 1653)

En *La Lozana Andaluza* hallamos dicho por Rampín otro uso de la onomatopeya como eufemismo de los genitales: “—Por ver si soy capón, me dejéis deciros dos palabras con *dinguilindón*” (Delicado, *La Lozana*, 230).

El canto del gallo como eufemismo del deseo sexual continúa utilizándose, asimismo las onomatopeyas similares al tintineo de una campana puede designar tanto los genitales, la menstruación o el acto sexual mismo. Es notoria la preferencia por la vocal “i” y las consonantes nasales y las líquidas: “*tililín*,

*chingui lingui lin, din-di-lin-din*".<sup>45</sup> El uso de la "i" que sirve, de acuerdo con Jespersen, para simbolizar lo que es pequeño, insignificante o débil.<sup>46</sup>

Muchas veces el juego de palabras y las jitanjáforas, que imitan una onomatopeya en su rasgo de hacer opaco el sonido, constituyen la clave para reconocer el baile del que se trata. El primer ejemplo en realidad son palabras que juegan en la gala, el segundo es una onomatopeya que remite al canto del gallo; sin embargo, otras veces, el estribillo se regodea en el sonido puro que refiere quizá, a los mismos instrumentos. La onomatopeya o juego de palabras puede comprender una palabra, un verso o todo el estribillo y puede hallarse tanto en posición inicial (anáfora), media o final (epífora):

A la chinagala,  
la gala, chinela.  
(NC 1507 bis A)

---

<sup>45</sup> Por ejemplo Carvalho Neto ("Cancionero general", 71) cita: "A las muchachas de este tiempo / les gusta tocar rondín, / aún no tienen catorce, / ya les pica el *tililín*" y otros significados como la menstruación *Co meu chingui lingui lin / co meu chinguilin andaba*" (Schubart y Santamarina, *Cancioneiro*, I, 2, 60, núm. 238B). O el sonido de la campana para connotar el acto sexual: "A eso de la media noche / se arrima mi amor a mí / y sonaba la campanilla / con el *din-di-lin din din din*" (Schindler, *Folk Music*, texto núm. 375).

<sup>46</sup> "La fonética simbólica –escribe Lázaro Carreter– estudia la posible idoneidad que algunos sonidos poseen para evocar ciertas representaciones. Así, Jespersen ha notado la presencia de 'i' en las palabras que significan pequeñez (efectivamente, en español la hallamos en los sufijos *-ico, -ito*, en *diminuto, niño*, etc.), y Spitzer, el uso de 'ch' en los hipocóricos y palabras afectivas (*Concha, Pancho, chico*, etc.). (Beristáin, *Diccionario*, 191). Sobre el simbolismo de los sonidos comenta Bredin la completa investigación realizada por Jakobson y Waugh en su libro *The Sound of Shape* destaca los tres puntos más importantes que son: "The first point [...] is that the semantic significance of sound is a potentiality, which becomes manifest only when it is awakened by the meaning of the text [...] The second point is that sound symbolism is a relation that holds, not between sounds and meanings, but between sound-relation and meaning-relations [...] The third point is that the relation of sound to meaning has its roots in the phenomenon of synaesthesia" ("Onomatopeia", 567)

Una palabra:

¡Ay, cómo suena, mas ay, cómo suena  
el *tumturuntún* de a gayta galega!  
(NC, 1470 ter B)

Parte del verso:

¡Hay, de la *ñíquiri, ñigui!*  
¡Hay, de la *ñíquirón!*  
(NC, 1512)

Que *quiquiriquí, quiquiriquí, quinpuz,*  
que más vale toca que capuz.  
(NC, 1513A)

*A la chiribiribuela,*  
Maricuela,  
*A la chiribiribuela.*  
(NC, 1512 bis)

Todo el estribillo:  
*Guilindín, guilindaina,*  
*dongilondaina.*  
(NC, 1504A)

*Bodonbón, bodonbón, corazón,*  
*bondodonbón.*  
(NC, 1505)

*Fardán, fardán, durandina,*  
*fardán, fardán, durandán*  
(NC, 1508A)

*La crich, crach,*  
*la crichquera.*  
(NC, 1510)

La variedad de rimas entre las onomatopeyas, juegos de palabras y verdaderas jitanjáforas es similar a la de los cantares en general, excepto, por la abundancia de rimas en agudo: coraçón- *bondodonbón* que dan mayor vivacidad a la expresión; además se puede apreciar que las combinaciones más frecuentes son de vocales cerradas a vocales abiertas: *i-a, á, ia-ea*. Predomina la rima consonante, pues se tiende a utilizar la misma expresión o, a veces, se modifica el comienzo pero se preserva la terminación para la rima.

La búsqueda de sonidos para las danzas parece no tener fronteras, recogiendo en los estribillos elementos, o imitaciones, sonoros de las más variadas etnias, que recuerdan el regodeo del plurilingüismo de los villancicos religiosos. De este modo, la sonoridad puede recordar ritmos africanos o rimar con nombres de lugares exóticos.<sup>47</sup>

Teque, teque, teque,  
vaya el Zarambeque.  
(NC, 1543)

A la tumba, tumba  
de Santo Tomé.  
(NC, 1511)<sup>48</sup>

*Bulli cuzcuz*  
*de la Beracruz*  
(NC, 1525A)

Antes que te tornes mico,  
¡vita, y vámonos a Tambico!  
(NC, 1524)

---

<sup>47</sup> Sobre los villancicos de negro y su riqueza sonora, véanse los interesantes trabajos de Glen Swiadon (“África”); y José J. Labrador y Ralph Di Franco, “Villancicos de Negro”. En las procesiones era común incluir a parejas de danzantes vestidos de modo exótico tanto de lugares conquistados como de otros (Matluck Brooks, *The Art of Dancing*, 25).

<sup>48</sup> Sobre el vocablo tumba ha explicado Glenn Swiadon que “*tumba* significa ‘alborotar’ en kikongo”. (“África”, 45).

## CONCLUSIONES

Dentro de la antigua lírica popular hispánica, los bailes son un grupo de textos que se distinguen por su búsqueda sonora. Las voces femeninas y masculinas que aparecen en ellos son diversas: la muchacha, o el muchacho enamorados, otras veces se escucha una voz impersonal que anima la danza, tanto de la muchacha como los grupos de bailarines; sin embargo, éstas no se distinguen de modo especial de las voces que existen en los otros cantares.

Los personajes que bailan son diversos y a todos los vemos en movimiento continuo andando, meneándose, tocando instrumentos, cantando. Frecuentemente se asocian con tipos del ámbito popular, como Marizápalos o el villano, y en otros casos se recurre a algunos personajes imaginarios como los Matachines. Asimismo, hemos visto que existe una preferencia en los textos de mencionar personajes de otras etnias de reconocida sensualidad en el cancionero como la mora y la gitanilla y una frecuente mención a lugares exóticos asociados con África o América.

Entre las figuras poéticas se prefiere en los textos para danza a las onomatopeyas, tanto directas como asociativas, los juegos de palabras aliterativos y las jitanjáforas, pues son estos recursos los que permiten las mezclas sonoras más arriesgadas, provocando una melodía paralela que acompaña el compás de los bailarines con sus gestos y realza el carácter festivo y lúdico de la danza. El lugar privilegiado para la exaltación del sonido, como sucede en otras tradiciones europeas, son los estribillos, que, en ocasiones, es el lugar del texto donde se inserta la palabra clave que identifica al baile. Los sonidos que imitan con mayor frecuencia son los de los instrumentos, de ciertos animales, de las campanas y palabras de lenguas africanas, dejando a un lado los juegos de palabras.

Por otra parte, los recursos poéticos que opacan la palabra y realzan el sonido, son compartidos sobre todo por las rimas infantiles que se regodean en el ritmo y también por los cantares eróticos antiguos y modernos donde éstos sirven como disfraz de las palabras explícitas y conservan el tabú. Asimismo, este recurso es esencial en los géneros mágicos como los conjuros.

La conjugación de diferentes elementos y recursos en los bailes de la antigua lírica muestran, como dice Asensio, una palabra que “vibra”, “salta” en un entusiasmo vital que lo llena todo como en este cantar

¡Y esta sí que era vida bona!  
 ¡Vida, y vámonos a Chacona!  
 (NC, 1524D)

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, JOSÉ MARÍA, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid: Taurus, 1968.
- ALZIEU, PIERRE, YVAN LISSORGUES y ROBERT JAMMES, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975.
- ASENSIO, EUGENIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 1985.
- BREDIN, HUGH, “Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle”, *New Literary History*, 27, 1996, 555-569.
- BUTTERFIELD, ARDIS, “Repetition and Variation in the Thirteenth-Century Refrain”, *Journal of the Royal Musical Association*, 1, 1991, 1-23.
- CARO BAROJA, JULIO, *La estación de amor*, Madrid: Taurus, 1979.
- CARVALHO NETO, PAULO, “Cancionero general de coplas ecuatorianas”, *Journal of Latin American Folklore*, 1, 1975, 35-77.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del siglo XVIII*, 2 vols., Madrid: Bailly Baillièrre, 1911.
- CUMMINS, J. G. *The Spanish Traditional Lyric*, Oxford: Pergamon Press, 1977.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martin de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1998 [1611].
- DE LA MONTAÑA CONCHINA, JUAN, “Folías, zarabandas, gallardas y canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro”, *Filomúsica*, 5, 2000. <<http://www.filomusica.com/archivo/>>.
- DELICADO, FRANCISCO, *La lozana andaluza*, ed. de Claude Alligre, Madrid: Cátedra, 2007.

- FRENK, MARGIT, *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.
- , "El universo sonoro del cancionero popular antiguo", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 516-524.
- , "Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 497-515.
- GIL, BONIFACIO, "La jeringonza en la actual tradición", *Anuario Musical*, 13, 1958, 129-158.
- GÓMEZ ORTÍN, FRANCISCO, "Las jerigonzas del fraile", *Revista Murciana de Antropología*, 11, 2004, 99-114.
- GONZÁLEZ ORTEGA, MANUEL, *El sorondongo*, Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1995.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1920.
- LABRADOR HERRAINZ, JOSÉ y RALPH A. DI FRANCO, "Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro", en PEDRO PIÑERO (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004, 163-187.
- MASERA, MARIANA, "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.
- , "Bailando bajo los árboles. El baile como Eros y peligro", en PIERRE CIVIL y FRANÇOISE CREMOUX (eds.), *Nuevos caminos del hispanismo, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Iberoamericana, 2010.
- MATLUCK BROOKS, LYNN, *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain: Juan de Esquivel Navarro and His World*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- PELEGRÍN, ANA, *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retabílas*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- PALOMARES EXPÓSITO, CATALINA y JOSÉ, "La 'Octava real' y la épica renacentista española. Notas para un estudio", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8, 2004. <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista.html>>.
- RAMÍREZ CASTAÑÓN, MONTSERRAT, "'Morenita, mirarte deseo'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional hispánica", tesis de Maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- RECKERT, STEPHEN, HELDER MACEDO, *Do cancionero de amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1969.
- SCHUBART, DOROTHÉ y ANTÓN SANTAMARINA, *Cancioneiro popular galego*, 2 vols., La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Conde de Fenosa, 1984.
- SCHINDLER, KURT, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York: Lancaster Press, 1941.
- STEVENS, JOHN, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama*, Cambridge: University Press, 1986.
- SWIADON, GLENN, “África en los villancicos de negros”, en MARIANA MASERA (coord), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona: Azul / Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- STEIN, LOUISE, “Eros, Erato, Terpsíchore and the Hearing of Music in Early Modern Spain”, *The Musical Quarterly*, 2, 1998, 654–77.
- ZINK, MICHELLE, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris: Bordas, 1972.

## Proverbios en el *Arcipreste de Talavera*, entre estrategias retóricas y prácticas intertextuales

Alicia Esther Ramadori

*Universidad Nacional del Sur*

El discurso proverbial en el *Arcipreste de Talavera* constituye un rico venero donde explorar la habilidad retórica de Alfonso Martínez de Toledo en la composición artística de su texto y en la reelaboración de las tradiciones populares y literarias. Especialmente creativo resulta el trabajo intertextual que aplica a reconocidos hipotextos, como el tratado latino *De Amore* de Andreas Capellanus o la colección pseudo-aristotélica *Secretum Secretorum*, representante de la vertiente oriental de la paremiología. La identificación de fuentes fue tempranamente establecida por las investigaciones de Eric von Richthofen (1941), al igual que se esclarecieron sus aportes estilísticos e intencionales por estudios pioneros como el de Dámaso Alonso (1958). En este trabajo propongo un análisis intertextual para observar la original incorporación y adaptación de paremias realizadas en el *Arcipreste*, en las que influyeron principios retóricos propios de la argumentación, la poética y la predicación medievales, así como material y técnicas de inserción propias de la literatura sapiencial de origen oriental.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Grupos de Investigación “Didactismo en la literatura española medieval: sentencias y refranes” que dirijo en el Centro de Estudios Medievales y Literatura Comparada (CEMYLC) de la Universidad Nacional del Sur (Argentina). Este PGI es subsidiado por la Universidad Nacional del Sur.

Es sabido que el plan de exposición y la doctrina presentados en las partes I y II del *Arcipreste* se basan en los argumentos para rechazar el amor que Andreas Capellanus desarrolla en el tercer libro, “De reprobatione amoris”, de su tratado *De Amore*. En este aspecto, proviene del texto latino la crítica antifeminista que atribuye, como principal falta de la mujer, el reemplazar a Dios como objeto legítimo del amor humano; también, la novedad para la literatura misógina castellana, de poner la avaricia en primer término entre los vicios femeninos censurados e incluir otros no tan frecuentes como la ebriedad. En el nivel compositivo, la primera y más evidente transformación operada sobre el hipotexto consiste en el agregado del espacio preliminar del Prólogo y la división en capítulos. Michael Gerli (“Ars praedicandi”) ha señalado la función temática del prólogo en la estructuración de la Primera parte del *Arcipreste* que responde a los procedimientos del sermón universitario. La *divisio* es una de las técnicas de las *artes praedicandi* que se aplica sistemáticamente en la organización interna de cada capítulo o parte y además, sirve para la amplificación conceptual (Murphy, *La Retórica*; Lausberg, *Manual*). Pueden observarse en el *Arcipreste* distintos modos de realizar la amplificación de los argumentos del texto latino. En principio, se expanden los conceptos enunciados más escuetamente por Andreas Capellanus, a veces sólo glosándolos, otras agregando aspectos que complementan la idea básica del original. Para ello se utiliza tanto el mencionado procedimiento de la *divisio*, como la inserción de proverbios y *exempla*. Por ejemplo, el capítulo XVIII, “Cómo es engañoso el amor de la muger”, parte del párrafo de Andreas que niega la posibilidad de amor mutuo entre el hombre y la mujer, a causa de la innata avaricia de la mujer quien sólo ama a cambio de algo.<sup>2</sup> Estos conceptos son

---

<sup>2</sup> “Con esta otra razón condenamos también a los amantes: jamás podrás encontrar el amor mutuo que buscas en la mujer. Nunca, en efecto, mujer alguna amó a un hombre, ni jamás se sintió unida a él con el vínculo del amor recíproco. La mujer sólo busca enriquecerse en el amor, y no da a su amante satisfacción plena. Que nadie se extrañe de esto, pues nace de su misma naturaleza. En efecto, toda mujer, por la condición de su mismo sexo, está tocada por el vicio de la testarudez y de la avaricia, atenta siempre al dinero y la lucro, en actitud vigilante del oro.” (Capellanus, *Libro del amor cortés*, 251. Todas las referencias textuales corresponden a la citada edición).

fundamentales en la argumentación contra el amor desordenado en las dos obras pero, mientras que el capítulo del *Arcipreste* constituye una bisagra entre las dos primeras partes, que introduce nuevos esquemas doctrinales; en *De amore* sirve de transición entre los planteamientos contra el amor y la crítica a las mujeres. Por su parte, el texto hispánico amplifica la caracterización del amor femenino con la aplicación del procedimiento de la *divisio*, proponiendo la lascivia como otro rasgo inherente al erotismo de la mujer.

E demás, la muger, su propio pensamiento es que amando será rica; que el que la amare le ha de dar sin tener rienda. E son dos partes de amor: esta que dixe la una; la segunda es amor carnal con complimiento de voluntad. (Martínez de Toledo, *Arcipreste*, 104)<sup>3</sup>

En la enumeración de distintas maneras de ejercer esta práctica lujuriosa, explica también la preferencia de las mujeres por los hombres viles y necios. Una nueva amplificación se introduce entonces, como prueba justificadora de esta inclinación hacia hombres inferiores, en la que se imitan las palabras de los nobles cuando se jactan de sus conquistas femeninas; esta imitación de discursos directos preanuncia un rasgo estilístico del *Arcipreste* desarrollado en extenso en la Segunda parte para la caracterización satírica de las mujeres viciosas. Además, para concluir la descripción pintoresca de los comportamientos amorosos y la elección de los amantes, enlaza dos refranes similares:

Por esto tal, a las veces, los aborresçen e mal quieren, por galanes que ellos sean, aman más páxaro en mano que bueitre volando, e asno que las lieve que cavallo que las derrueque. (106)

Otra digresión –motivada por el postulado de la avaricia y codicia de señorío como rasgos innatos en la mujer– refiere la cuestión del determinismo

---

<sup>3</sup> Todas las referencias textuales del *Arcipreste de Talavera* corresponden a la citada edición de M. Gerli.

según la condición de cada ser, lo que “naturalmente le viene”, que ilustra con el relato del *exemplum* de los hijos del labrador y el caballero. Para retomar el tema de la avaricia de la mujer se sirve de expresiones proverbiales de estructura paralelística (“Dos cosas son de notar: nin nunca fembra farta de bienes se vido, nin beodo farto de vino, que quanto más bebe, más ha sed”, 109), para seguidamente reproducir la enumeración de los vicios femeninos con que Andreas Capellanus inicia su crítica misógina. En cambio, el *Arcipreste* suspende momentáneamente su interés por las mujeres y retorna al asunto central con una nueva *divisio*:

E fasta aquí fablé de cómo desordenado amor debe ser evitado, sólo amor en Dios poniendo. Agora proseguir quiero: el que ama, cómo traspasa los diez mandamientos, quebranta e comete todos los siete pecados mortales, donde todo mal proviene. (109)

Con la *divisio* se produce una amplificación conceptual al interpolar esquemas doctrinales tales como los diez mandamientos, los siete pecados capitales, las siete virtudes teologales y cardinales. Como ha sido ya señalado, este procedimiento era habitual como método de *dilatatio* propuesto por las *artes praedicandi*. Además, la interpolación de los mencionados esquemas doctrinales cumple una función estructural, pues separa los argumentos iniciales de Andreas Capellanus contra el amor mundano, que constituyen la Primera parte del *Arcipreste*, de las diatribas hacia las mujeres, última sección del Libro III del tratado latino y base de la sátira de los vicios femeninos expuesta en la Segunda parte del texto hispánico.

Los *exempla* interpolados también son plausibles de amplificación, ya sea desarrollando con mayor detalle los narrados esquemáticamente en *De Amore* o agregando otros relatos. Así, mientras Andreas Capellanus utiliza las historias bíblicas de Salomón y David en su argumentación, denostando al amor porque atenta contra la sabiduría de los hombres, en el *Arcipreste* se añaden los ejemplos clásicos de Aristóteles y Virgilio. Las menciones a los sabios hebreos en *De amore* están contenidas en sendas preguntas retóricas:

¿Quién, en efecto, estuvo tan lleno de ponderación como Salomón, el cual, por una lujuria sin medida y por amor a las mujeres, no temió adorar a dioses extraños? ¿Y quién tuvo una sabiduría tan grande y tan célebre como la del profeta David, que, a pesar de tener incontables concubinas, deseó apasionadamente la mujer de Urías, la mancilló, adulterando con ella y mató a su marido como si fuera un vil homicida? (250-251)

En el *Arcipreste* se interpolan las anécdotas de Aristóteles y Virgilio entre las dos alusiones bíblicas, además de expandirse el relato sobre David con mayores datos extraídos de las Escrituras que consignan las consecuencias de estos amores. Incluso en la reelaboración de la historia de David y Betsabé, Martínez de Toledo acentúa la responsabilidad atribuida a la mujer, quien disimuladamente incita la pasión del rey.

e ella, como sentía quel rey la venía cada día a mirar de allí, aunque lo disimulaba —como que ella non conoçía ni sentía quel rey la miraba nin la venía a mirar— pero, por ser del rey cobdiçiada e deseada, venía allí cada día a se arrear e peinar mostrando sus cabellos e pechos, dando a entender que no lo entendía, como otras muchas de cada día acostumbra a fazer. (101)

A estos *exempla* que constituyen tópicos de la literatura misógina medieval, se suma el relato de la experiencia acaecida a Mosén Bernard de Cabrera, noble aragonés contemporáneo del autor del *Arcipreste*, ilustrando así una modalidad de inserción con que Martínez de Toledo se presenta como testigo de los acontecimientos narrados (“Más tarde te diré, que yo vi en mis días...”, 103). Esta retahíla de *exempla* de hombres sabios vencidos por la lujuria, se cierra con una exhortación expresada mediante un refrán: “Quando la barva de tu vecino vieres pelar, pon la tuya en remojo” (104).

En la Primera parte del *Arcipreste*, los proverbios se comportan pues como recursos retóricos, ya sea siguiendo los preceptos de las artes poéticas para la apertura o clausura del discurso; ya sea como prueba e ilustración en apoyo de

argumentaciones o para introducir nuevas razones.<sup>4</sup> Pero además, cumplen una importante función en la amplificación que se opera sobre el hipotexto, distinguiéndose, por otra parte, del uso de proverbios llevado a cabo por Andreas Capellanus, que en su mayoría pertenecen a las Sagradas Escrituras y a Ovidio, entre los autores clásicos. En ocasiones, en el *Arcipreste* se diluye la cita de autoridad, incluso pueden tornarse imprecisas las marcas discursivas de la forma proverbial, como puede observarse en la traducción: “Dan adonde non deven e non dan adonde conviene: por tanto es dicho pródigo e non largo ni franco” (77), frente a la cita trasladada: “Esto –como dice la antigua sabiduría– no es generosidad sino prodigalidad, cosa que la divina Escritura califica de pecado mortal” (240). En otros casos, por el contrario, interpola proverbios con indicación certera de la fuente, tal como sucede en el capítulo IV al expandir conceptos misóginos y autorizarlos con un dicho extraído del *Libro de buen amor* aclarando “un exemplo antiguo es, el que puso el arcipreste de Fita en su tratado” (75). Otra diferencia en el tratamiento del discurso paremiológico ocurre cuando en el *Arcipreste* se configura la expresión del pensamiento adaptándola a las estructuras y estilo proverbiales.<sup>5</sup> En la comparación entre las paremias del *Arcipreste*: “honestidad es hermana de vergüenza, castidad madre de continencia. E si en ellos son, mucho son de alabar e sus contrarios de denostar” (81), con *De amore*: “se alaba la honestidad y la castidad, así como la integridad corporal, y se condena la depravación de la carne” (242), se comprueba que Martínez de Toledo acentúa el paralelismo sintáctico de la frase y añade las metáforas de los vínculos familiares para explicar el principio doctrinal del encadenamiento de las virtudes. En otro ejemplo que ilustra los modos de reelaboración del discurso proverbial de Andreas Capellanus, modifica las referencias al criterio de autoridad y atribuye al diablo un breve discurso en estilo directo

---

<sup>4</sup> Como fórmula de *clausio* funciona el refrán que acabo de citar. Para otros ejemplos, véanse los proverbios reproducidos más arriba sobre las preferencias femeninas en la elección de sus amantes (106).

<sup>5</sup> Un estudio de la lengua de las paremias en el *Arcipreste* ofrece Araluce Cuenca (*Sintaxis de la paremia*).

que se construye según el esquema generativo<sup>6</sup> de un proverbio citado anteriormente.<sup>7</sup>

Aún otra razón ay con la qual amor debe ser aborresçido. La razón sí es. Piensa, o saber debes, que de la bienandante castidad e pudicia Dios todopoderoso es principio e cabeça –conviene a saber– medio e aun fin. Empero, de luxuria e impúdico desonesto amor, cabeça es e consejador el diforme Sathanás, enemigo mortal de la salvación de la humana criatura. Por ende, vistos los auctores de virtudes e viçios, allegarnos devemos al más seguro, que es Ihesus Xpo, fijo de la humill Virgen Santa María, al qual allegándonos non es dubda salvación. Farto sería çiego e de perversa cogitaçión quien de obedesçer dexase a Dios por al diablo servir. Bien es verdad quel enemigo de Dios, diablo Satanás, muy dulçes cosas promete a los que de gustos caresçen por seguir su apetito e propia voluntad, consejando: ‘Faz; que Dios es piadoso, que perdona; asaz te cumple, por mucho mal que fagas, arrepentimiento a la fin e serás salvo’ (Martínez de Toledo, *Arcipreste*, 88).

Las palabras iniciales del diablo (“Faz; que Dios es piadoso, que perdona”) se engendran a partir de un refrán citado como *clausio* en el capítulo VII: “Mata, quel Rey perdona” (80). La fórmula concisa del proverbio se desestructura para interpolar la mención de la virtud divina de la piedad, fundamentando la estrategia persuasoria del demonio. Además, el uso de la paremia confiere matiz coloquial al discurso del personaje, mientras que el

<sup>6</sup> Para los conceptos de esquema generativo y técnicas de escritura de proverbios, como el enhebrado, la desestructuración y la adaptación, o marcas de oralidad como los refranes diluidos, véase Bizzarri (*El refranero castellano*, 41-65).

<sup>7</sup> En Andreas, el pasaje aparece en los siguientes términos: “Por lo demás, sabemos sin duda alguna que el mismo Dios es origen y principio de la castidad y del pudor. La autoridad de la Escritura nos enseña, por su parte, que el diablo es el autor del amor y de la lujuria. Y, por tanto, la razón nos obliga a guardar el pudor y la castidad y a evitar totalmente la lujuria, pues lo que el diablo ha realizado en modo alguno puede ser bueno para el hombre, ni merece elogio alguno. En cambio, lo que Dios ha hecho no puede producir ningún mal efecto ni resultar dañino para el hombre. Sabed, entonces, que sufre ceguera mental quien, olvidado de sus deberes para con Dios, apuesta por servir al diablo. El diablo, en efecto, promete muchas cosas placenteras a sus caballeros, para ofrecerles después otras muy amargas” (244-245).

cotejo de los dos textos muestra la dilatación expresiva propia del estilo de Martínez de Toledo. Precisamente, la inclusión de refranes y frases proverbiales se destaca como uno de los procedimientos amplificatorios básicos. En este mismo pasaje se intercalan algunos conocidos como “mal de muchos gozo es”, para describir el accionar perverso del diablo, o la analogía entre la lujuria y el cuchillo mortal con que cierra este capítulo: “Vee, amigo, pues si es razón de querer tal amor que dones promete e después tú ser la pieça, e él cuchillo” (90) y se repite en el siguiente: “más mueren con el corto juicio de amar que con la espada de tajár” (91).

En la Segunda parte el proceso de amplificación con proverbios muestra mayor originalidad discursiva, consecuencia de la intencionalidad satírica implícita en la perspectiva misógina, que produce tipos femeninos caricaturizados y cuadros costumbristas, primordialmente concebidos por medio del lenguaje coloquial (Alonso, “El *Arcipreste de Talavera*”; Scholberg, *Sátira e invectiva*). En este sentido, los proverbios son uno de los recursos preferidos en el *Arcipreste* que aparecen en dos planos discursivos: en los parlamentos de los personajes femeninos como elemento caracterizador de los mismos y en la argumentación del autor como prueba que apoya sus razones o ilustración del propósito satírico. La censura de Andreas Capellanus a la avaricia de las mujeres se expande argumentativa y textualmente con la inserción de un *exemplum* sobre una vanagloriosa reina en Barcelona a quien un caballero logra tentar con ofrecimientos de señorío. La moralización de la historia narrada se expresa mediante dos refranes: uno aplicado a la situación particular de las mujeres, “Por ende ave por dicho que si el dar quiebra las piedras, doblegará una mujer que non es fuerte como piedra” (148), mientras que el otro reafirma su sentido con una coda explicativa: “que nin guarda el don paraje, linaje, nin peaje; todo a su voluntad lo trastorna” (148). El constante aprecio por las formas populares en el *Arcipreste* se evidencia por la sustitución de una imagen estilizada de Andreas —que establece una analogía entre la dureza del diamante imposible de rayar con la uña del dedo y la resistencia de la mujer para dar por propia voluntad— con otra semejanza en el *Arcipreste* que compara la avaricia femenina con el comportamiento taimado de la urraca o picaça: “antes non estudian sinon como picaça dónde esconderán lo que tienen, porque non

fallen nin vean” (148). La misma actitud mostrará en el capítulo IV cuando reemplace un dicho de Ovidio, “La cosecha en el campo ajeno es siempre más abundante y el ganado del vecino tiene las ubres más llenas” (253), por un refrán de sentido equivalente: “Bien lo dixo el proverbio antiguo: ‘Fermosa huerta es la de mi vecino; fermoso gallo tiene mi vecina’” (163).

Para configurar la pintura satírica de las mujeres, resultan especialmente destacables los parlamentos femeninos que, a pesar de ser monólogos, incluyen el dinamismo y vitalidad de diálogos en potencia (Alonso, “El *Arcipreste de Talavera*”). El germen de los principales discursos caracterizadores de las mujeres se encuentran en *De amore*, por ejemplo, las quejas por la gallina extraviada pudieron ser sugeridas por una escueta comparación de Andreas: “una simple mujer es mucho más cauta en la venta de una gallina que el más hábil abogado en el traspaso de un gran castillo” (253); o para el conocido lamento por la pérdida del huevo, pudo inspirarse en la somera crítica a la charlatanería femenina: “La pérdida de un solo huevo las hace gritar todo el día” (259). Sin embargo, el mayor logro del texto hispánico radica en la reproducción del habla popular de las mujeres con que caracteriza a estos tipos femeninos, acumulando exclamaciones, preguntas retóricas, lamentaciones, invocaciones, maldiciones y proverbios (Scholberg, *Sátira e invectiva*). Precisamente, mediante un enhebrado de refranes se describen las protestas de la prototípica dueña de una gallina perdida, que alcanza ribetes caricaturescos propios de la sátira acometida.

Dexadme, amiga, que muere la persona con la sinrazón, que mal de cada rato non lo sufre perro nin gato; dapno de cada día, sofrir non es cortesía; oy una gallina e antier un gallo: yo veo bien mi duelo, aunque me lo callo. ¿Cómo te feziste calvo? Pelo a pelillo el pelo levando. ¿Quién te fizo pobre, María? Perdiendo poco a poco lo poco que tenía. (151)

Este gusto por los modismos y expresiones del habla popular no se limita a los parlamentos de los personajes, sino que contagia el propio discurso del autor, como se observa en las reflexiones que cierran la descripción del paseo de la mujer vanagloriosa, que constituye un verdadero cuadro de costumbres:

“¡Quién se las vido e las vee! Dentro en su casa, pasan con pan e cebolla, queso con rávanos, e aun tan buen día e dan a entender fuera que todo es oro lo que luze” (186). En la Segunda parte, se muestra especialmente la habilidad retórica de Martínez de Toledo en el tratamiento amplificatorio del hipotexto a través de la conjunción de una intencionalidad crítica de los vicios femeninos, con el propósito de presentar criaturas paradigmáticas, caricaturescas y vitales al mismo tiempo, e incluir variados discursos populares en distintos niveles textuales.

En cuanto a los modos de inserción de los proverbios, debe tenerse en cuenta asimismo, el aprovechamiento de la tradición constituida por la literatura de sentencias de procedencia oriental. A ella pertenece otro hipotexto del *Arcipreste* reconocido por la crítica: *Secretum Secretorum*. En la literatura hispánica se conservan dos testimonios de la compleja redacción e imbrincada historia textual de esta obra pseudoaristotélica: *Secreto de los secretos* pertenece a la forma larga y oriental transmitida en Occidente gracias a la traducción latina de Felipe de Trípoli y *Poridat de las poridades* es la versión castellana de la rama occidental más breve (Haro Cortés, *Literatura de castigos*, 12-16). Ambas integran el corpus de la literatura sapiencial hispánica del siglo XIII, junto a otras colecciones de sentencias –*Bocados de oro*, *Libro de los buenos proverbios*, *Flores de filosofía*, *Libro de los cien capítulos*, *Libro de los doze sabios*– con las que comparten características genéricas tanto en aspectos formales que hacen a su composición artística, como en contenidos ideológicos e intencionales resultado de similares contextos de producción y difusión. En un estudio de conjunto propuse, a partir de las modalidades de organización de las sentencias, una clasificación de la literatura sapiencial hispánica en dos tipos básicos: textos compilatorios, cuando las sentencias se ordenan en series yuxtapuestas; y textos discursivos, cuando se comportan como enunciados generadores del mismo discurso que los integra (Ramadori, *Literatura sapiencial hispánica*, 65-76). Se puede vincular el *Arcipreste* con la clase de textos sapienciales discursivos fundamentalmente porque emplean similares modos de inserción de las paremias: uno que las recorta como citas ajenas, ya sea de fuentes eruditas, bíblicas o clásicas, ya sea de proverbios tradicionales; el otro, las incluye como enunciados integrados al discurso, en cuanto elementos básicos y configura-

dores del mismo. El final del capítulo IV ofrece una abigarrada muestra de las diversas variantes de inserción y formas paremiológicas que pueden confluír en la constitución del discurso.

Creed, pues, sin dubdar que el que más vos loa es por vos engañar, como dice Catón: “Dulçemente canta la caña, quando el caçador, dulçemente cantando, con tal engaño toma el ave.” Piense, pues, la muger que con dulçes palabras la han de tomar, que non con ásperas; y esto es al comienço, que después párese a lo que le viniere; que dulce es la entrada, mas amarga es la estada; como miel fue la venida, amarga después la vida. Por ende dixo Salomón: “Non por el comienço la loor es catada, mas por la fin siempre fue comendada”. Así que muchas cosas tienen buenos comienços que sus fines son diversos. Por eso dize el enxiemplo bulgar: “Quien adelante non cata atrás cae.” Por ende cada qual guarde qué faze o qué dize, que la palabra así es como la piedra, que salida de la mano non guarda do fiere. E como dize el sabio: “Buella la palabra, que, desde dicha, non puede ser revocada: desde-cirse della sí, mas que ya non sea dicha imposible sería.” ¡O, cuánto daño trae a las criatura el demasiado fablar, en espeçial do non conviene! Pues concluir podemos que por estas cosas e otras que las mugeres dizen, fablan e detractan, que sola envidia es la promovedora dello. Pues odi, vide e tace si voy vivere in pace. (166-167)

En los aspectos conceptuales también pueden establecerse afinidades entre los textos que muestran la perduración de la herencia sapiencial que estamos señalando. Tanto en el *Arcipreste* como en *De amore* encontramos adaptados al contexto amoroso determinados postulados de *Secretum* que, en su caso, corresponden al género de los espejos de príncipes pues integran las enseñanzas ético-políticas de Aristóteles a Alejandro Magno. Por ejemplo, la valoración de la generosidad: mientras que en el *Arcipreste* las paremias se refieren a la liberalidad del amante con su amada en contraste con su avaro comportamiento en la propia casa (77), en *Secretum* se la incluye entre las virtudes y condiciones ideales del rey, la “franqueza” o generosidad que se opone al vicio de la prodigalidad o del “gastador” según la teoría del justo medio. En términos semejantes a las expresiones proverbiales del *Arcipreste*, se la define en *Poridat* acentuando un sentido de equidad: “Franqueza es de dar omne lo

quel couiene a aquel que lo a mester et al qui lo merece, et el que passa desto sale de la regla de franqueza et entra en regla de gastador” (33).<sup>8</sup>

Especialmente significativa resulta la censura de la voluptuosidad que se realiza en la redacción de *Secreto* porque, a través del tópico del catálogo filiativo de los vicios, la avaricia se deriva del amor carnal:

Alexandre, euita las uoluntades bestiales. En uerdat el apetito carnal enclina el alma a las voluntades bestiales por los quales se alegra el cuerpo corronpido. Mas por aquestas se entristeçe el entendimiento e el anima razonable perpetua & sin corronpimiento. Es a saber, pues que assi es, que el apetito de las voluntades engendra carnal amor. El carnal amor, en verdat, engendra auaricia. La auaricia, en uerdat, engendra deseo de las rriquezas. El deseo de las rriquezas, en verdat, engendra sin uerguença. & la sin uerguença, en verdat, presunçion. & la presunçion, en verdat, non fiança. La infedelidat furtar. & el furtar, en verdat, vituperamiento, del qual nasçe captiuidat [fol.35v] que trae a amenguamiento de la ley, et a destruyçion del cuerpo, & a caymiento de la conpanna. & aquesta es contraria a la natura. (30)<sup>9</sup>

Precisamente habíamos señalado la novedad del planteo misógino del *Arcipreste* y del hipotexto latino, que ponía en primer término el vicio de la avaricia como principal tacha de las mujeres para presentarlas como objeto indigno del amor humano. El origen de esta visión antifeminista podría remontarse a esta corriente sapiencial en la que se incluye el tratado pseudoaristotélico.

Otros aspectos doctrinales provenientes de la tradición de *Secretum* aparecen proyectados en el *Arcipreste*, especialmente los relacionados con la materia médica y la teoría de la fisonomía. Los temas vinculados a la medicina están presentes tanto en Andreas Capellanus como en el *Arcipreste*, aunque ampliificados en la obra castellana. Así, en el capítulo XVI de la Primera parte del *Arcipreste*, se acentúan algunas ideas aristotélicas que son tratadas en las ver-

<sup>8</sup> Todas las referencias textuales de *Poridat de las poridades* corresponden a la citada edición de Kasten.

<sup>9</sup> Todas las referencias textuales de *Secreto de los secretos* corresponden a la citada edición de Bizzarri.

siones hispánicas de *Secretum* y explica mediante una *divisio*, la pérdida de fuerza que provoca la lujuria. La primera razón por la cual los hombres se debilitan está, en los dos textos, fundamentada por la cita de autoridades médicas: “segund los auctores de medicina” (97), “según lo demuestra la ciencia médica” (249), pero en el *Arcipreste* se expresa en términos aristotélicos: “la lujuria es causa eficiente e formal de debilitar el humano cuerpo” (97), frente al enunciado de Andreas: “la potencia del cuerpo disminuye muchísimo por la práctica de Venus” (249). La segunda causa del texto latino menciona la reducción de ingesta de alimentos y bebidas con la consecuente pérdida de la energía. En *Arcipreste* esta causa se amplifica con otras consecuencias como el ardor y la sequedad que inducen a beber, autorizando con la cita de Aristóteles (“pues los contrarios con contrarios son de curar, como dize Aristóteles”, 97); se añade además, una referencia al vino y a otros efectos nocivos que provocan el debilitamiento corporal. El tercer motivo, común a ambos textos, alude a la privación del sueño que se confirma con la misma cita<sup>10</sup> de Joancio o Hunain ben Isaac (siglo IX), traductor al árabe de Galeno e Hipócrates y también compilador de la fuente oriental del *Libro de los buenos proverbios*, colección de sentencias que integra el corpus de la literatura sapiencial del siglo XIII (Ramadori, *Literatura sapiencial hispánica*; Haro Cortés, *Literatura de castigos*). La última razón, que se refiere a la lujuria como ocasión de enfermedad y envejecimiento, está sugerida por una exhortación de *Poridat*:

Alexandre, non querades fornicio seguir, que es de natura de los puercos. ¿Et qual bien a en la cosa que las bestias an mayor poder que los omnes? Et demas es cosa que enueieçe el cuerpo, et enflaquece el coraçon, et mingua la uida et metesse omne en poder de mugeres. (38)

<sup>10</sup> En el *Arcipreste*: “Pues como naturalmente sea que privación de sueño es causa de indigestión, como suso dixe, causa de privación de las fuerças del cuerpo, por ende de aquí se sale e se sigue todo mal, e aun la auctoridad de física lo demuestra, do dize un auctor que dicen Joancio, quel sueño e reposo es folgança de los animales, e virtud natural dada en su conservación con aumento” (98). En Andreas: “La privación del sueño acarrea una mala digestión y un mal cuerpo, cosa que podemos saber por la misma definición médica del término “sueño”, pues como dice Johanicus: ‘el sueño es el descanso de las fuerzas animales unido al aumento de las naturales’” (249).

Además de mostrar las consecuencias negativas de envejecimiento y debilidad, se suma la visión misógina que presenta la lujuria como falta de voluntad que asimila al hombre con el animal y lo coloca bajo el poder de la mujer.

En la Tercera parte del *Arcipreste* se abandona la estructura argumentativa de Andreas Capellanus, para ocuparse ahora de la condición amorosa de los hombres, quienes no pueden ser comprendidos bajo reglas generales como las mujeres “por el seso mayor e más juicio que alcançan”. Mientras que en la descripción de los vicios femeninos “farto bastan enxiemplos e prácticas, aunque parezcan consejuelas de viejas, pastrañas o romançes”, en caso de los hombres debe recurrirse a la “natural materia de los estrólogos naturales” (204), a causa de su mayor complejidad psicológica, idea autorizada con la cita de Salomón:

E por quanto es cosa muy fonda el coraçon del ombre, segund Salamón dize, por ende, non sólo por lo que de partes de fuera demuestra es conocido, mas una por las calidades e complisiones que cada uno tiene es por malo o bueno avido. (205)

De esta manera se plantea el asunto de la Tercera parte, que se desarrolla según teorías científicas medievales referidas a las relaciones entre las complejiones humanas, la doctrina de los humores y las creencias astrológicas. Entre las fuentes aludidas queda incluido Aristóteles y se menciona expresamente el *Secretum secretorum*, cuando se ocupa de la interpretación fisonómica. Aplicando su peculiar técnica descriptiva de la plurifurcación (Alonso, “*El Arcipreste de Talavera*”), presenta simultáneamente las distintas posibilidades de concreción que ofrecen los rasgos físicos de los individuos<sup>11</sup> e inmediata-

---

<sup>11</sup> “Pues agora, para venir a mi propósito, aunque si se oviesen de decir las naturales señales de las personas que de sí dan e muestran quién es y el cielo que las tiene –que son como ombres crespos o bermejos, o canudos en moçedad; que tienen la cabeça redonda o luenga, muchas rúas en la frente, o remolinos o grandes entradas en ellas; çejuntos, romos, camusos, o grandes narizes e luengas, o delagas e agudas; ojos fondos, chicos, las pestañas apartadas, los ojos bermejos e pintados; la boca grande, ceceoso, tartamudo, los dientes afelgados o dentudos; la barva partida, la cara redonda e ancha; las orejas grandes e colgadas, las quixadas grandes e salidas afuera, moço de barvas; el cuello gordo e corto; tuerto del todo o visco del un ojo, o de amos

mente explicita la fuente: “el libro *De Secretis secretorum* que fizo Aristóteles a Alixandre, quasi a la fin”, aunque observa que “por quanto esta regla se falla non ser continua nin verdadera, non la prosigo aquí” (211). En esta apreciación radica una significativa diferencia con el texto de *Poridat* que ubica la fisonomía entre las “sçiencias ondradas et pensadas” y afirma su verdad comprobada por la experiencia propia y de otros sabios. En *Poridat* se interpretan los rasgos físicos asociándolos con virtudes y vicios para culminar con la descripción de la figura ideal (62-66). En cambio, el *Arcipreste* concluye sosteniendo la supremacía de la discreción y del entendimiento para superar las tachas señaladas por las características fisonómicas. La valoración que implica esta postura se encuentra en consonancia con el reconocimiento de la mayor complejidad espiritual del hombre, punto de partida de la argumentación de la Tercera parte.

En conclusión, los proverbios son uno de los procedimientos de amplificación con que se concreta el trabajo intertextual sobre el hipotexto de Andreas Capellanus. En cuanto recurso retórico, están regulados fundamentalmente por las artes poéticas y *praedicandi*: aparecen como apertura o cierre del discurso, para introducir nuevos aspectos o como prueba e ilustración en apoyo de argumentaciones. Abundan las formas paremiológicas que incluyen las vertientes culta y popular, desde las sentencias eruditas de procedencia bíblica o clásica, que funcionan básicamente como citas de autoridad, hasta refranes y frases proverbiales que, sumados a los modismos y expresiones populares, resultan una técnica primordial para la descripción de personajes y cuadros costumbristas. Subordinadas a la intencionalidad satírica y a la censura moralizante de vicios y conductas, distinguen el discurso autorial, en particular de la Segunda parte.

La disposición de las paremias en el *Arcipreste* comparte modos de inserción y configuración textual –además de materia sapiencial– con la literatu-

---

señalado; lisiado, las espaldas anchas, corcovado, gibado de amas partes o de una non más; el cuerpo peloso todo veloso o sin pelos, todo liso; las ancas salidas afuera, las piernas tuertas, las manos e pies galindos; el fablar suave, los fechos arrebatados, el gesto asegurado; el corazón movido, mentirosos, soberbios; otras muchas tachas– e cada una qué significa o demuestra, sería tener tiempo” (211).

ra de sentencias de origen oriental, especialmente con el otro hipotexto, el pseudo-aristotélico *Secretum secretorum* y sus versiones hispánicas, *Poridat de las poridades* y *Secreto de los secretos*. En este caso, además de cumplir funciones retóricas de amplificación y adaptación a nuevos contextos, los proverbios colaboran en la incorporación de principios científicos propios de la Edad Media que tienen que ver con la medicina, la astrología y la fisonomía. Postulados científicos y recursos retóricos que se adecuan y subordinan a la crítica del amor mundano y la mujer.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO, “El *Arcipreste de Talavera*, a medio camino entre moralista y novelista”, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid: Gredos, 1958, 125-136.
- ANDRÉS EL CAPELLÁN, *Libro del amor cortés*, intr., trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Alianza, 2006.
- ARALUCE CUENCA, JOSÉ, *Sintaxis de la paremia en el Arcipreste de Talavera*, Madrid: Porrúa, 1985.
- BIZZARRI, HUGO, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004.
- GERLI, MICHAEL, “Ars praedicandi’ and the Structure of *Arcipreste de Talavera*, Part I”, *Hispania*, 58-3, 1975, 430-441.
- HARO CORTÉS, MARTA, *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1980-1984.
- MEJÍA GONZÁLEZ, ALMA, “Las funciones paremiológicas en el *Corbacho*”, en CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, 233-240.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, 5ª ed., ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1988.
- MURPHY, JAMES, *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- PSEUDO ARISTÓTELES, *Poridat de las poridades*, ed. de Lloyd Kasten, Madrid: Universidad de Wisconsin, 1957.
- , *Secreto de los secretos* (Ms. BNM 9428), ed. de Hugo Bizzarri, Buenos Aires: *Incipit*, 1991.
- RAMADORI, ALICIA, *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca: Ediuns, 2001.
- SCHOLBERG, KENNETH, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos, 1971.



## Ver y oír, hablar y callar en el corpus proverbial del *Arcipreste de Talavera*

Verónica Marcela Zalba  
*Universidad Nacional del Sur*

Es ya conocido por todos, el interés del hombre medieval y su preocupación por aquello relacionado con la cuestión de los sentidos. La percepción del mundo sensible afecta de esta manera a los hombres más allá de su condición social y predispone a las almas a la salvación o el infortunio, según de qué manera se dejen guiar por ellos. También pueden asociarse a otra capacidad, y es que a través de ellos, sobre todo de los sentidos de la vista y el oído, se produce el *aprendizaje*. Los ojos, así como el acto de hablar/escuchar, son los que permiten acceder al conocimiento, y establecer vínculos más estrechos entre los conceptos.<sup>1</sup>

El *Arcipreste de Talavera* no es ajeno a esta problemática. Por ello, nos interesa señalar algunos aspectos de su desarrollo a través de la inclusión de paremias que cumplen una función argumentativa y didáctica. En este caso, encontramos en el *Arcipreste de Talavera* refranes y frases proverbiales que el autor incorpora en el texto, para hacer referencia, tanto al uso discreto de los sentidos, y así evitar engaños, como a la virtud de hablar poco, ambas características del hombre sabio. Justamente, la interpolación de numerosas

---

<sup>1</sup> Explica Maravall en el apartado “La disputa sobre la vista y el oído” cómo estas dos operaciones le permiten al hombre adquirir conocimiento y cómo los sabios de la Edad Media privilegiaban el sentido del oído. (“La concepción del saber”, 236-240).

paremias, nos permite darnos cuenta no sólo de la importancia de su presentación, sino también de la relevante función argumentativa y didáctica que cumplen.

#### SABER OÍR

Durante la Edad Media la palabra (oída o escrita) es una forma real y tangible de autoridad sobre los otros (los que escuchan y leen); y más aún, existe para los medievales una relación estrecha entre el mensaje y el objeto que la transporta, ya sea la palabra escrita o la voz que la expresa en forma oral, pero es importante en ambos casos el propósito persuasivo.

La interpelación al otro se advierte en las marcas verbales que acompañan a los proverbios y que hacen referencia a los sentidos, siendo frecuente el oído en la mayoría de los casos. Tal es el ejemplo de las formas imperativas como: oíd, escuchad, ved, prestad oídos, etc., que pueblan los escritos medievales, y que nos remiten a las parábolas de Jesús “quien tenga oídos para oír, oiga”. Este mismo proverbio, uno de los más conocidos de procedencia bíblica, podemos encontrarlo en la obra del Arcipreste de Talavera, aunque el autor sugiere no sólo escuchar, sino también *actuar* en consecuencia: “E quien orejas tiene, *oiga e por obra* bien lo ponga”.<sup>2</sup> Esto resulta un tema de reflexión para el Arcipreste, y lo hace explícito en el prólogo de su obra, cuando explica su finalidad y deseo de alcanzar la efectividad de su mensaje en los lectores:

[...] aunque indigno propuse de fazer un compendio breve en romance para información algund tanto de aquellos que les pluguiere *leerlo*, e leído retenerlo, e retenido, por obra ponerlo (...) E por ende, *veyendo* tanto mal e daño, propuse de algund tanto desta materia *escrevir e fablar*, poniendo algunas cosas en prácticas que oy se usan e pratican, segund *oirés*, tomando, como dixen, algunos dichos de aquel dotor de París que en un su breve

---

<sup>2</sup> El resaltado en cursivas es nuestro. Todas las citas corresponden a esta edición y se harán directamente en el texto. Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, 134.

compendio ovo de reprobación de amor compilado para información de un amigo suyo... (61-64)<sup>3</sup>

El texto se convierte entonces en un entramado de relaciones que asimilan las actividades de leer y oír, escribir y hablar e involucran al autor y al intérprete.

#### SABER VER

El Arcipreste reitera en varias oportunidades a lo largo del libro, el tema que le preocupa y sobre el que desea dejar una enseñanza. Sus destinatarios son aquellos que llevados por un “loco amor”, es decir, la pasión sin el control de la razón, terminan cometiendo pecados que atentan contra los mandamientos de Dios y los sentidos.<sup>4</sup> Muchos refranes encontrados en la obra del Arcipreste de Talavera tienen como objetivo recordar a los hombres que la vida humana es frágil, los placeres son poco duraderos y la meta es alcanzar la gloria que nos espera más allá, por muy atractivos que se nos presenten los goces aquí en la tierra. La vista suele ser víctima de engaños, y por dejarse llevar *ciegamente*, es decir, sin usar la razón, se puede llegar al pecado y la perdición para el alma. No es azaroso que justamente se considere en estado de *ceguera* a los que no saben discernir lo que más les conviene, y aplacen lo espiritual, en pos de vanos bienes materiales, que han tentado a sus víctimas

<sup>3</sup> Para el uso de los términos de lector y oyente consideramos a Frenk, “Vista, oído y memoria en el vocabulario de la *lectura*”.

<sup>4</sup> “que todos males de amor desonesto provienen” (83), “Esto todo de loco e desordenado amor proviene” (103), “el que desonesto amor usa e continúa, compliendo su defrenado apetito, este tal traspasa uno a uno todos los mandamientos de Dios, e demás cae en todos los siete pecados mortales, corrompe las quatro virtudes cardinales, anulla las potencias del ánima, los corporales çinco sentidos destruye [...] Pues bien deve ser dicho este tal pecado raíz de todos los males” (110), “Por ende, brevemente *vee* aquí cómo amor desordenado faze quevrantar e traspasar todos los diez mandamientos por Dios hordenados e mandados guardar. Por ende, ¿quién es el tal *ciego, loco, sin seso*, que por un poco de amor loco e vano, tanto daño quiere soportar? Pues bien podemos tener e dezir que amor desordenado raíz es de todo pecado. Aun más te digo: que desordenado amor es causa de cometer los siete pecados mortales” (125-126).

a través de los ojos, y que excepto en el caso de la gula, donde interactúa con el gusto, es enteramente partícipe en todos los demás pecados. Por ejemplo, si pensamos en la vanidad o la codicia, atraídos por la apariencia y el deseo de ser bellos, así como la atracción por los objetos que evidencian una buena fortuna.<sup>5</sup>

Para el autor, a lo largo de su obra, los ojos están tan asociados al acto de leer como al de contemplar los pecados del mundo. Según la tradición clerical, el órgano de la visión era uno de los más sensibles a la tentación.

La acción del loco amor incluso afecta a los más sabios, como explica el Arcipreste en el capítulo XVII de la primera parte “Cómo los letrados pierden el saber por amar”. Allí los personajes como Aristóteles, Virgilio o el rey David hacen el papel de necios y se convierten, con sus acciones, en modelo ejemplificador de lo que no debe hacerse. De esta manera, aparece como principal causante de acciones bajas, llevadas a cabo incluso por grandes hombres como es el caso del Rey David. Cuando sus ojos vieron a Betsabé, pese a ser la esposa de su súbdito Urías, cede el paso a la tentación. El mismo monarca lo expresa: “la *veía* de cada día peinarse e arrear a su *ojo*” (101). También es el caso del sabio Virgilio, en esa famosa anécdota medieval que lo involucra en amores con una dama, por causa de los cuales termina colgando en una canasta toda la noche. Nadie está a salvo de experimentar una situación similar, si hasta un sabio cayó en las redes femeninas. Por eso el autor remata esta serie de ejemplos con un proverbio, que adquiere la típica estructura bipartita para advertir sobre el tema: “Quando la barva de tu vezino *vieres* pelar, pon la tuya en remojo” (104).

A través de los ojos se suscita el deseo y, por lo tanto, el órgano de la visión resulta el más débil y fácil de engañar, tanto en hombres como en mujeres. En el capítulo XXVIII de la primera parte, cuando se refiere al noveno mandamiento, aconseja al hombre feo no llevar a su casa, en donde está su hermosa mujer a un hombre que sea joven y apuesto porque puede ser objeto de

---

<sup>5</sup> Cf. con cap. XXXI al XXXIV de la primera parte cuando habla de los pecados capitales y el cap III, de la segunda parte “De cómo las mugeres aman a diestro e a siniestro por la grand cobdiçia que tienen”.

tentación.<sup>6</sup> Es también el primero en sentir los efectos adversos de la pasión desenfadada y manifestarlos públicamente para *que los otros los vean*.

Esto, en el caso de las mujeres es todavía más frecuente, como explica el Arcipreste en el capítulo V de la segunda parte, “Cómo la muger según da non ay constancia en ella”. Allí describe los artilugios femeninos y su coquetería para acaparar la mirada masculina, a través de una serie “in crescendo” que muestra acciones contrastantes y culmina con una comparación de carácter proverbial:

Pues, la señales que saben fazer del *ojo* estas son diversas: que *mirando* burla del ombre, *mirando* mofa al ombre, *mirando* falaga al ombre, *mirando* enamora al ombre, *mirando* mata al hombre, *mirando* muestra saña, *mirando* muestra ira, echando aquellos *ojos* de través. *Más juegos sabe fazer la muger del ojo que non el embaiaador de manos*. (168)

#### SABER HABLAR

Con respecto a la habilidad de la palabra, ésta aparece asociada, de manera más frecuente, con la mentira, sobre todo en el plano amoroso. En el capítulo XXI de la primera parte, en donde habla del segundo mandamiento “Non jurarás el su santo nombre en vano”, advierte acerca de las falsas promesas de los enamorados: “E el cuitado ya sabe que le ha de faltar e non darle nada, si non burlarla e *fenchirle la oreja de viento*” (112). Esta imagen auditiva tan efectiva nos permite dar cuenta del poder de la persuasión y de la insistencia del amante por obtener sus beneficios, aunque deba faltarle a Dios mismo. Aparecen después las irreprimibles lágrimas en la mujer cuando se da cuenta del engaño pero ya es demasiado tarde, como lo expresa sentenciosamente: “Pero la que cree al ombre *jurando*, quiebra sus *ojos* llorando” (112).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “loçano, moço e fermoso; que sepa que su muger a aquel se le va el *ojo* por el deseo que han de contratar con ombres de gala e manera que entiendan el mundo e su amor. E esto por que se *veen* loçanas e mal empleadas en poder de algunos torpes, suzios e creminosos, e de feas tachas cobiertos, dignos por sus fechos de tañer la cornamusa” (123-124).

<sup>7</sup> En el capítulo VIII de la tercera parte, el Arcipreste advierte también del peligro de las

También está relacionado con el capítulo XXVII de la primera parte, donde se habla del octavo mandamiento, que es “No levantar falso testimonio”. El hombre miente para seducir y para escapar de las consecuencias de sus actos, negando todo al momento de ser descubierto: “Pero esto tal levantó el amante e fizo falso testimonio contra aquellas que nunca tal dellas *vido nin oyó*” (122). La eficacia y buen término de la tarea de conquista, resulta así de una acción conjunta que recurre a los sentidos de vista, lengua y oído. Pero vale hacer resaltar la diferencia, ya que aunque la vista es el primero, sólo la lengua mordaz y un oído pecador son los que rematan el acto censurable.<sup>8</sup>

La mutabilidad de la mujer, en ánimo y conducta, es bien conocida por el Arcipreste, y expone en el capítulo V de la segunda parte, lo difícil que es obtener de ella certezas: “¿Mudar costumbres de fembra? Fazer un otro mundo de nuevo más posible sería”. *Por tanto de prometimiento de fembra non fies, sinón de la mano a la bolsa*. Si algo te prometiere, ven luego con el saco aparejado” (169).

Continúa el Arcipreste reflexionando sentenciosamente sobre las falsas promesas de las mujeres, en relación con otros tópicos como, no desaprovechar las oportunidades, o asociándolas a la pereza masculina. En este último caso, muestra el vínculo entre dos pecados en una serie de “enhebrado de refranes” (Bizzarri, *El refranero en la Edad Media*, 45) de acuerdo a la técnica descrita por Hugo Bizzarri, al estudiar las relaciones entre oralidad y escritura en el refranero castellano. Denomina de esta manera al grupo de refranes que se presentan en una seguidilla conducidos por un eje vertebrador, que puede ser una idea o concepto compartido e incluso algún rasgo formal. Así se destaca la índole proverbial del discurso con una fórmula introductoria: “Toma enxemplo del proverbio antiguo: ‘Perezoso nin tardinero non seas en tomar, que muchas cosas *prometidas* se pierden por vagar.

---

lágrimas falsas como parte de la estrategia femenina para atraer las miradas y la compasión masculina: “más prestatas fallarás las lágrimas en el *ojo* de la muger quel agua en la fuente” (220).

<sup>8</sup> La vista y la palabra ponen en evidencia la atención de los amantes depositada en otros y que en muchos casos pueden tener terribles consecuencias para las partes involucradas: “Envidia si su dama *buelve el ojo* a otro que le mejor paresca. Envidia si a otro su dama *alaba o bien dize dél*” (130).

Quando te dieren la cabrilla acorre con la soguilla. Quien te algo *prometiere*, luego tomando fiere” (169).

#### SABER CALLAR

Como explica Hugo Bizzarri, ya desde fines del siglo XII y hasta mediados del XIII se fue tomando conciencia de los males que un uso indebido de la palabra podía acarrear. A estos se los denominaba *peccati linguae* (Bizzarri, “*La palabra y el silencio*”, 21- 49). Los refranes no escaparon a esta preocupación y son numerosos los que se refieren al pecado de la habladuría. El Arcipreste reflexiona sobre el tema, ya que nadie está exento de cometer errores ni hablar de más, aún con las mejores intenciones. Por eso remata sus observaciones con una frase sentenciosa: “hablar poco e temeroso sabieza es”.<sup>9</sup>

La sabiduría consiste en el arte de dominar la palabra. La capacidad de hablar poco y administrar los silencios son formas que requieren práctica y constancia. En su argumentación ilustra con dos paremias: una se refiere a la experiencia como maestra de vida; la otra, a aprender de la experiencia ajena:

E de cada día tú lo puedes **ver** si quisieres, que, aunque mucho **leer** aprovecha e mucho entender ayuda, pero *mucha práctica e experiencia de todo es maestra e enseñadora* porque **fable** el que lo **fabla** sin miedo; que paresçe que lo **vee** quando lo **escrive**. Non dubde, por ende, ninguno, que si lo susodicho leyere e diligentemente lo examinare, sentirá que fuello por el camino verdadero. Pues farto deve ser enxiemplo a los bivientes los enxiemplos de los antiguos pasados, e farto es conveniente al que *en agena cabeça se castiga*; e lo que otro con muchos dagnos e perigros pasó e **corporalmente provó, e vido**, que en un poco de **escriptura e papel**, sin que se aya de poner a la muerte, ge lo

<sup>9</sup> “yo mucho más me alargara a fablar en los estados de los seglares e de los religiosos e religiosas en este caso, mas *dixera por una boca e oyera por mill*; fuera ganar enemigos e enemigas, maldiciones e denuestos en mis días e mal siglo después de muerto. Aunque, nin por todo esto non deve hombre dexar de dezir la verdad, pero es menester qu’el que reprehende reprensión en él non aya; e como desto non me sienta yo libre *fablar poco e temeroso sabieza es*” (134).

demuestre e dé castigo a mal fazer e remedio a mal obrar e consejo para de los lazos del mundo, del diablo e de la muger se amparar e defender.(143)

Las palabras resaltadas, asimismo, muestran la importancia de la palabra escrita en cuanto forma de transmitir y adquirir la experiencia de otros. Por otra parte, son los conceptos condensados en los proverbios, que adquieren así el valor de cita de autoridad.

Además, estas frases proverbiales vinculadas con el aprendizaje, pueden relacionarse con el objetivo didáctico del autor, tal como vimos expuesto en el prólogo. La importancia dada al foco conceptual de estas paremias se advierte en otra mención anterior en la que se agrega una coda explicativa, propia del procedimiento de sedimentación que se produce cuando se fija por escrito un proverbio, como en este caso: “Pues quien en agena cabeça castiga, digno es de loor” (135). El propósito del moralista es que los lectores aprendan de los ejemplos y proverbios que menciona el autor, sin necesidad de experimentar personalmente las dificultades.

Generalmente, aquellos que han sido poseídos por este loco amor y sienten un enorme frenesí, suelen presumir de sus conquistas. Sólo en el capítulo XVIII de la primera parte podemos encontrar una excepción. Allí se explica “Cómo es muy engañoso el amor de la muger” y el Arcipreste ve dos causas que justifican el secreto de las relaciones sentimentales: amor y temor.

E ay otra manera de algunas mugeres a los tales querer, e amar por non ser enxempladas e desfamadas; que estos tales, quando las han, *callan como negra en vaño*,<sup>10</sup> lo uno por amor, lo otro por temor. Por amor, por non perderlas de sí e averlas cada que quisieren a su voluntad: e éstos non toman ellas nada porque ellos non tienen, antes les dan ellas a ellos, así porque *callen* como por non los perder de su mando. La otra razón porque estos tales *callan* es por temor que han que si tal sus parientes y amigos sintiesen, non les va sinón la vida. (105)

---

<sup>10</sup> Gerli, citando a Covarrubias explica este refrán que tiene relación con el hecho de permanecer escondido, mimetizarse en la oscuridad, permaneciendo en silencio para no ser descubierto y castigado (Martínez de Toledo, *Arcipreste*, 105).

A través de una vívida imagen proverbial, “callan como negra en baño” destaca que el silencio es útil cuando beneficia a los involucrados, evitándoles enfrentar las consecuencias de sus malos actos, aunque muchos amantes, como las mujeres, se comporten de manera poco discreta.

El capítulo II, de la segunda parte, se dedica a describir a las mujeres habladoras, mostrándolas crueles y bulliciosas, sobre todo en los que respecta a sus actitudes frente a otras por las que sienten envidia. En estos casos, actúan sin refrenar su lengua, llevadas por la acción difamatoria o burlesca. Para este tipo de mujer “el callar le es muerte” (154). El ver lo que otras tienen, desencadena el enojo por las injusticias y el deseo de equilibrar la balanza a su favor, destruyendo con mentiras a su contrincante.

Los sermones de los clérigos apuntaban frecuentemente contra la calumnia y el hablar en demasía, y así encontramos en nuestro texto “por ende son dichas las mugeres de dos coraçones e cuchillo de dos tajos: uno juran, otro fazen; uno muestran, otro tienen; uno predicán, otro ponen por obra” (172). Se puede confrontar esta imagen del cuchillo con la de un conocido proverbio que también aparece en la cuarta parte de la obra del Arcipreste: “la lengua non es de fierro, mas corta más que espada” (292). Es decir en este caso, aunque el refrán no aparece rematando el sermón del Arcipreste, la mención del objeto nos remite, por asociación, con el refrán.

En la segunda parte, el autor continúa enumerando los vicios de las mujeres, hasta lograr envilecer al máximo la condición femenina. En el capítulo VIII, “De cómo la muger sobervia non guarda qué dize nin faze” directamente describe la “boca infernal” de la mujer, de la cual no puede salir nada bueno: “e dize la boca por do lieve la coca” (181).<sup>11</sup> La mujer habla sin medida ni cordura, embebida en su propia vanidad. Siguen a esta expresión proverbial, varias frases que refuerzan la idea anterior con otros aspectos negativos de la condición femenina.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Es uno de los ejemplos citados por Hugo Bizzarri como refranes metafóricos, es decir, que contienen una narración en potencia o “potencialidad narrativa”. (Bizzarri, *El refranero castellano*, 136).

<sup>12</sup> “que non siento ángel que non fizieren tornar diablo, nin ombre que non fizieren desdezir con aquella sobervia que en ellas reina; que, en aquel punto, antes amansaríes un bravo

La mayoría de las locuciones y frases sentenciosas sobre los beneficios de hablar poco, aparece ya en los últimos capítulos de la segunda parte y los primeros de la tercera parte. El Arcipreste reitera la idea: “Muchos *fablan mucho* que sería escusado, e alguno en *callar* sería más avisado” (166). Así lo explica con una serie de imágenes proverbiales que culminan con sentencias en latín:

Por ende cada qual guarde qué faze o qué dize, que *la palabra así es como la piedra, que salida de la mano non guarda do fiere*. E como dize el sabio: “Buela la palabra, que, desde dicha, non puede ser revocada: desdezirse della sí, mas que ya non sea dicha imposible sería.” ¡O, cuánto daño trae a las criaturas el demasiado fablar, en espeçial do non conviene! Pues concluir podemos que por estas cosas e otras que las mugeres dizen, fablan e detractan, que sola envidia es la promovedora dello. Pues *odi, vide e tace si voy vivere in pace*. (167)

En el capítulo VIII, donde se habla del colérico, la exaltación de la cualidad de saber callar se afirma con un conocido refrán: “a *buen callar* llaman Sancho” (220).<sup>13</sup>

Encontramos nuevamente en el capítulo II de la cuarta parte un “enhebrao de refranes” (Bizzarri, *El refranero castellano*, 45) que desarrollan este foco conceptual, ahora contraponiéndolo a hablar/ hacer. En este caso, aparecen cuando se refiere a la Fortuna y a los astros, pero alertando sobre la verdad y la falsedad, temas con los que están relacionados. Primero aparecen gradual-

---

león que a la muger; que aunque de pies e de manos atada la toviesses, antes la podrías matar que fazer rendir nin pasar... (181).

<sup>13</sup> Este refrán, según según Gerli, es seguido por un pasaje que corresponde una interpolación de una nota en el margen del manuscrito original. Los proverbios se ponen en boca de varios sabios y filósofos, e incluso del mismo Arcipreste: “Dize en el proemio de las *Clementinas* sobre aquella palabra Silencio dize el fablante sea discreto en fablar. Dice más Ovidio non ay menor trabajo que callar e mayor pena que mucho fablar porque trae consigo el mucho errar. Dice Catón que la primera virtud creese refrenar la lengua. Dice Sócrates dezir me peso callar nunca. Dice el Arcipreste sabieza temprado callar locura desmayado fablar” (Martínez de Toledo, *Arcipreste*, 220-1).

mente diciendo: “A lo que dizes que me farás e dirás, eso es hablar por demás” o “*Decir e fazer*, esto fallarás aquí en mí. Falar mucho e prometer farto, poco dar e mucho rallar” (284).<sup>14</sup>

Esta cuestión también aparece en el diálogo entre la Fortuna y la Pobreza y en la exhortación final, donde se resume de alguna forma lo expuesto: el hablar demasiado, no puede traer nada bueno. Ambas, cual las mujeres envidiosas de la segunda parte de la obra, se pelean y la Pobreza termina echando a la Fortuna por tierra, haciéndole reconocer que no dura para siempre. Por eso, retoma la palabra el Arcipreste y nos dice:

Pero tomen enxemplo los que leyeran aquí e por tanto verás cuánto faze la sobervia e cuánto caríe la presunción; cuánto faze el mal fablar, que **la lengua non es de fierro, mas corta más que la espada**. ¡Quántos e cuántas mueren e han mucho mal por fablar con sobervia e mal dezir e mal responder! En verdad te digo que agora *te* lo quiero mostrar. Lee este libro que este año fize, e fallarás que de mill que son en este año muertos de sus dolencias, por ocasiones e por justicias, los más de los ochoçientos dellos murieron por mal fablar e por la lengua non refrenar. El énfasis es mío. (292)

Luego cita nuevamente, como al comienzo de la obra, las frases proverbiales atribuidas a los sabios como Catón y Salomón: “*Quel que mucho fabla, de nesçesario conviene de errar*” (292), “*Fabla la boca, [por do] lieva la coca*” (292),<sup>15</sup> “*Guarda qué dizes, que las paredes a las oras oyen e orejas tienen*” (293). Culmina

<sup>14</sup> En el diálogo entre la Fortuna y la Pobreza nuevamente se argumenta en estilo sentencioso: “Alléganse a ti los que son desesperados e non pueden fazer más. Pero Dios sabe la verdad por qué toman tal vía; e querríatelo dezir, mas non quiero ser enojosa *en fablar, que sé*, que si en este passo me alargasse a la verdad de algunos dezir, sería blasfemada; cómo nin por qué el mundo dexan e a la pobreza e a Dios se abrigan metiéndose frailes, religiosos e hermitaños: Por agora non digo más nin quiero ser más prolixa en más fablar, como tú, que ha una ora que fablas. A las picaças, papagayos e tordos querría yo mucho fabladores. Más as chirriado que golondrina en abril: de tanto fablar, la cabeza deverías tener quebrada. Siempre lo oí decir: el más ruin del apellido porfia más por ser oído. Más luenga tiene un mezquino que otro de fablar más digno. Así tu agora non te enojarías de fablar e non çesar de aquí a un año; que non tienes al que fazer nin pensar” (284-5).

<sup>15</sup> Cfr. con el proverbio de la página 181, citado anteriormente en este trabajo.

la serie con una larga exhortación, que apela a la discreción, cerrándola con otro refrán: “Guarde, por ende, quien *fablare*, que fable con amigo que le guarde, e déstos fállanse pocos oy. Por ende, *poco falar es oro, mucho rallar es lodo*” (293).

Estos últimos pueden relacionarse con los tres consejos que el discreto debe guardar para sí, evitándole cometer errores. Los mismos guardan relación con la verdad y seguridad que una persona de bien debe manifestar en sus dichos, así como el respeto que desea imponer sobre los demás, manteniendo siempre la imagen del discreto que sólo dice lo imprescindible cuando no hay alternativa, evitando así la vergüenza sobre sus actos. Muchos tienen rima, lo que hace más fácil su transmisión y permanencia en la memoria, y podemos reconocerlos en formas proverbiales que subsisten aún hasta nuestros días, como “quien mucho habla, mucho yerra”, “las paredes tienen oídos”, “el silencio es oro”, entre otros.

Podemos, finalmente, observar que desde el comienzo, la obra del Arcipreste tiene un propósito definido, y es alertar a los hombres sobre sus propios errores y los cuidadosos que deben ser tanto en palabras como en acciones. De esa manera, valiéndose de distintas técnicas como diálogos, alegorías, *exempla* o recurriendo al discurso proverbial, reitera, y de alguna manera sintetiza, no sólo los pensamientos y preocupaciones de los sabios de su época, sino que representa como pocos la confluencia y el equilibrio entre enseñar y entretener.

Es así, como a partir de la obra literaria podemos tener una clara conciencia de cómo funcionaba la materia proverbial y cómo los moralistas utilizaban sus obras para volcar en ellas las normas de conducta y el código ético de su tiempo. La palabra, ligada a la falsedad y la mentira son objeto de censura y un mal que hay que erradicar. Pero es justamente el uso de ella, su buen uso lo que contribuirá para establecer en las personas que accedan a este material, la reflexión y la repetición de un saber consagrado.

#### BIBLIOGRAFÍA

MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1998.

- BIZZARRI, HUGO ÓSCAR, “La palabra y el silencio en la literatura sapiencial de la Edad Media castellana”, *Incipit*, XIII, 1993, 21-49.
- , “Oralidad y escritura en el refranero medieval”, *Proverbium* 12, Buenos Aires, 1995.
- , “La potencialidad narrativa del refrán”, *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 9-34.
- , *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Laberinto, 2004.
- FRENK, MARGIT, “Vista, oído y memoria en el vocabulario de la *lectura*: Edad Media y Renacimiento”, en CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, 13-32.
- JOLLES, ANDRÉ, *Las formas simples*, Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- LUCERO DE ONTIVEROS, DOLLY, “Técnicas dispositivas en la inserción de refranes en el *Arcipreste de Talavera*”, en EDITH MARTHA VILLARINO *et al.* (eds.), *La cultura hispánica de Occidente. Actas IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, 18 al 20 de mayo, 1995.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, “La concepción del saber en una sociedad tradicional”, *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1983, 201-254.
- MEJÍA GONZÁLEZ, ALMA, “Las funciones paremiológicas en el *Corbacho*”, en CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media, Actas de las IV Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, 233-240.
- SALOMON, MICHEL, “Alfonso Martínez’s Concept of *Amor Desordenado* and the Problem of *Usus Inmoderatis Veneris*”, *La Corónica*, 18:2, 1989-1990, 69-76.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.



## Las viejas tras el fuego hilando en sus ruecas ¿sabios refranes o vanas consejas?

Nieves Rodríguez Valle  
*El Colegio de México*

Aracne de Asia, hija de un tinturero de lana, dicen los antiguos que inventó el uso del lino y que fue la primera que pensó hacer redes, “si empero fueron de caçar aves o de pescar, no se sabe” (Boccaccio, *De las mujeres illustres*, f. 24 v).<sup>1</sup> Aracne no fue ilustre, ni por su nacimiento, ni por el origen de su linaje, sino por su arte: manejaba con gran ingenio los dedos, hilos, aspás, telares y otras cosas necesarias para el oficio; hacía lo que el pintor con el pincel podía hacer; su trabajo era digno de admiración y acudían de todas partes, no sólo a ver la obra terminada sino el momento en que la confeccionaba: “tanta gracia había en su habilidad” (Ovidio, *Metamorfosis*, 386). El coro unánime de alabanzas que le rodeaba le inspiró tal vanidad que llegó a desafiar a Palas, diosa famosa por su arte de tejer la lana.

Aracne acompañará este estudio y llevará el hilo que nos permita un primer acercamiento para intentar comprender la evolución de la figura de la mujer,

---

<sup>1</sup> Boccaccio dedica a Aracne el Capítulo XVII de su libro *De las mujeres illustres* (1494): “la qual porque fue vencida y sobrada de Pallas en el arte del texer, porque más sopo que ella, según dizen, ahorcóse”. Justifica su obra pues “hay hystorias de mujeres que en las artes y disciplinas y letras griegas y latinas fueron tan doctas y supieron tanto en la poesía, y tovieron allende de esto espíritu de prophecía, que ningún varón llegó jamás con ellas. Dexo dezir de las artes mecánicas, quales son filar, texer, y toda la arte del lanificio, las quales todas fueron por ellas inventadas” (*De las mujeres illustres*, ff. 105v-106r).

de la vieja, como fuente de la tradición paremiológica: su voz que se levanta en la literatura medieval, su desafío a la diosa y, finalmente, el destino fatal que cumple en el Renacimiento; pues así como Aracne osó contender con Palas, la vieja, hilando palabras, lo hizo con los filósofos antiguos, únicos poseedores de la sabiduría.

La cultura medieval española, especialmente a mediados del siglo XIII produjo una eclosión sapiencial en torno al círculo de traductores toledanos que congregaba Alfonso X; influida por la presencia de la cultura árabe, que impulsó la compilación de colecciones sapienciales en las cuales aflora lo erudito, mientras que lo popular era utilizado como objeto de exégesis y como refuerzo de la exposición doctrinal (Bizzarri, *El refranero*, 2). Se produjeron así, extensos listados de preceptos y sentencias de graves autores conocidos que formaban parte de documentos didácticos, como el *Libro de los buenos proverbios* o *Bocados de oro* (1252). La literatura, por su parte, incluyó un gran número de sentencias de los sabios, pero también de material paremiológico popular que, dentro del discurso narrativo, contribuía como un respaldo de autoridad para la argumentación. Así, las paremias se encuentran en la obra de Berceo, en el *Libro de Alexandre* (ca. 1200), en el *Libro de Apolonio* (ca. 1250) y en los *Castigos del rey don Sancho IV* (1292), pero dichas paremias conservan la atribución a la voz del sabio. Entre finales del siglo XIII y principios del XIV, en *La gran conquista de Ultramar*, se estrena el término refrán con el adjetivo *viejo*,<sup>2</sup> conviviendo con otro término con que se nombra al dicho sentencioso: *proverbio antiguo*. En el siglo XIV las denominaciones se multiplican y se insiste en la cualidad de “antiguo” que aumenta el respaldo de autoridad: *verbo antigo*, *proverbio antigo*, *enxiemplo antigo*, *escriptura y palabra del sabio* en *El Caballero Zifar*. Lo antiguo-viejo da la idea de lo autorizado, lo solemne e inamovible.

Con el *Libro de buen amor* termina la época del arte docente, que frente al espíritu ascético anterior opone el espíritu mundano, pues aunque conserva la forma cuentística pone, como dice Menéndez Pidal: “en el fondo un signo ne-

---

<sup>2</sup> “[...] *el refrán viejo dize*, e es bien verdad, que más vale perder la cabeça en honrra que non bivar luengo tiempo en cautiverio” (*La gran conquista de Ultramar*, II, CXXV, 196).

gativo y escarnece el antiguo propósito doctrinal. Así, el *Libro de buen amor* es una despedida burlona de la época didáctica” (*Nota al libro del Arcipreste*, 122-123). Juan Ruiz concede que entre los viejos (ambos sexos) está la sabiduría:

Esta en los antiguos seso e sabiencia;  
es en el mucho tiempo el saber e la ciencia.  
La mi vieja maestra ovo ya conciencia,  
e dio en este pleito una buena sentencia. (886)<sup>3</sup>

El Arcipreste introduce en su obra un fenómeno inédito, pues junto con el *proverbio viejo*, la *escritura*, los *antiguos retraheres*, el *bien antiguo* y Aristóteles aparece una nueva figura: la vieja como la fuente de refranes. Juan Ruiz le da voz a esta vieja muy pronto en su libro:

Por esto dize *la pastraña de la vieja ardida*:

“Non ha mala palabra si no es a mal tenida”. (64ab)

Lo repite más adelante:

La dueña dixo: “Vieja, mañana madrugueste  
a decir me pastrañas de lo que ayer me fablaste. (1410ab)

La ‘pastraña’ o ‘patraña’, término utilizado a veces como sinónimo de refrán, también significaba un “cuento fabuloso para entretener” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.).<sup>4</sup> De este modo, patraña corresponde unas veces al enunciado sentencioso y otras a cualquier narración, preferentemente, de transmisión oral. Así también es entendida por el Arcipreste en su descripción del mes de noviembre, en la cual introduce la primera característica estereotípica de esta vieja: “tras el fuego”:

<sup>3</sup> Las referencias al *Libro de buen amor* se indican con el número de la estrofa.

<sup>4</sup> “Dijose a *patribus*, porque son cuentos oídos de padres a hijos para entretenerse” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.).

Comía nuezes primeras e asava las castañas;  
 mandav senbrar trigo e cortar las montañas,  
 matar los gordos puercos e desfazer las cabañas;  
*las viejas tras el fuego ya dizen las pastrañas.* (1273)

El conocimiento tradicional sigue el camino natural de ser enunciado y transmitido por alguien mayor, y las mujeres, por lo general, llegaban a una edad más avanzada que los hombres. En la sociedad campesina era costumbre reunirse las mujeres con los niños en el hogar, junto al fuego, a hilar o a descansar mientras se contaban o recitaban historias. Lo mismo sucedía con los hombres en el campo (Rico, *Don Quijote*, II: 393); sin embargo, esto no había llegado a la literatura hasta el *Libro del buen amor*, en el cual la realidad es introducida como “humana cosa” frente al “deber ser” anterior.

En el tránsito al mundo urbano, Juan Ruiz insiste en la sabiduría de las viejas, condición necesaria para que cumplan con su función de trotaconventos:

Si parienta non tienes atal, toma de *unas viejas*  
 que andan las iglesias e saben las callejas,  
 grandes cuentas al cielo, *saben muchas consejas*;  
 con lágrimas de Moisés escantan las orejas. (438)

La conseja que saben, otra forma de denominar al refrán, es también un cuento fingido “que se endereza a sacar della algún buen consejo, de donde tomó el nombre de conseja” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.). Las viejas de Juan Ruiz también están usando su sabiduría “delante del fuego”: “andan por todo el mundo, por plazas e por costas” (439b).

Las viejas están tras el fuego en el mes de noviembre pero aún no las vemos decir exclusivamente refranes; sin embargo, el Arcipreste nos muestra otra característica de la vieja que dice “refranes”, cuya imagen es, a mi parecer, la más interesante: la vieja hilando:

Commo dize la vieja, quando beve su madexa,  
 “Comadre, quien más non puede, amidos morir se dexa”. (957ab)

La vieja no está pasiva, al mismo tiempo que realiza la actividad, que tiene la boca ocupada en la labor, está comentando y enjuiciando a través de una generalización que aplica a un contexto específico. Cuando una tela se embebe en un líquido se encoje y se acorta.<sup>5</sup> Así, nuestra vieja sintetiza la experiencia, tiene la capacidad de acortarla en una estructura breve y concisa, estructura particular de los refranes.

Poco después que el Arcipreste, don Juan Manuel retoma a la vieja y sólo la ubica geográficamente:

E quando don Johan falló este exiemplo, tóvolo por bueno e non quiso fazer viessos de nuevo, sinon que puso y *una palabra que dizen las viejas en Castiella*. E la palabra dize así: Quien bien se siede non se lieve. (Juan Manuel, *Lucanor*, IV, 99)

Don Johan se vale de la *palabra* de la vieja considerando que tiene mejor valor para el remate de su narración.

Nuestra doblemente Aracne, entonces, compite al tú por tú con la sabiduría antigua y pone en movimiento lo inamovible, representando así la oralidad viva: en transmisión y continua formación.

La posición de la mujer había cambiado, pues si en los siglos anteriores compartía tanto el analfabetismo en las clases bajas con igual participación en las conversaciones, la vida social y la transmisión de la cultura, como la instrucción en las instituciones eclesiásticas, a partir del siglo XIII con el Derecho canónico y la concepción tomista de que la mujer es por naturaleza de menor valor y dignidad que el hombre, fue excluida de la educación concentrada en las universidades y prohibida a las mujeres.

---

<sup>5</sup> “Embeber en sí cualquier cosa líquida, vino, agua, color, es incorporado en sí, y porque con esto suele encogerse la tela llamamos embeber, recogerse en sí y acortarse. Embeberse en el estudio o en otra ocupación y ejercicio ingenioso, es olvidarse de todo lo demás y entretenerse como empapado y absorto en aquel acto” (Covarrubias, *s.v.* “beber”).

La mujer, entonces, por muy experimentada que fuera en la vida, con su bajo linaje en la escala humana, aunque, al mismo tiempo, admirada por su palabra y por cómo la hilaba, se estaba atreviendo a competir con Palas.

En su acto soberbio, Aracne niega que su habilidad se deba a que fue enseñada por la diosa y la reta: “¡Que compita conmigo!”; Palas, entonces, finge ser una vieja que le aconseja (desde el mito de Ovidio las viejas aconsejan): “Busca para ti entre las mortales la máxima gloria en el arte de tejer la lana: considérate inferior a la diosa, y con voz suplicante, atrevida, pide perdón para tus palabras” (Ovidio, *Metamorfosis*, 386). Aracne rechaza este consejo y Palas acepta el reto: “Sin dilación, ambas colocan dos telas de fina urdimbre en lugares apartados y las tensan” (Ovidio, *Metamorfosis*, 387). Veamos qué narra cada una en su tela. Palas borda en la ciudadela de Atenas la disputa por el nombre de la ciudad, a los doce dioses en altos sitios con augusta gravedad con Júpiter en el centro como un rey, a cada uno de los dioses lo distingue su propio aspecto; Neptuno está de pie golpeando con su tridente las ásperas rocas de cuyo interior brota un mar, prenda con la que reclama la ciudad; a sí misma se borda con escudo, lanza y casco, y reproduce cómo hace salir el retoño de un olivo con sus frutos, y que los dioses se admiran; la victoria es el final de la labor. Pero, para que la rival de su gloria comprenda con ejemplos qué recompensa puede esperar por tan demente osadía, añade cuatro contien-das en las cuales los dioses siempre salen victoriosos.

En el hilado, Aracne representa a Europa engañada por un toro, comenta Ovidio que “considerarías real el toro, real el mar” (*Metamorfosis*, 390); a Asteria sujeta por un águila, Leda tendida bajo las alas de un cisne, y a Júpiter ahora como sátiro con Nictéide; dibuja asimismo a Alcmena, a la que el dios engañaba usurpando la fisonomía de su esposo Anfitríon, y de qué manera siendo oro engañó a Dánae, fuego a Asópide, pastor a Mnemósine, serpiente a Deoide. Bordó también las transformaciones que con el mismo propósito realizaron Neptuno y Febo.

En resumen, Palas dibujó las acciones más gloriosas de los dioses, incluida ella, mientras que Aracne hiló las transformaciones afrentosas que hicieron para gozar a algunas ninfas; dibujó las intimidades de los dioses. Siguiendo la analogía, los Palas (la Escritura, los antiguos sabios y santos varones) bordan

las acciones más gloriosas, incluso a sí mismos protegidos con sus cascos, escudos y lanzas; nuestras viejas Aracnes tejen la urdimbre con los hilos de la experiencia y bordan la realidad con sus palabras.

En el siglo xv comienza el desenlace del mito: cuando Palas vio que el dibujo de Aracne era tan perfecto y las figuras quedaban tan vivamente ejecutadas: “se dolió del éxito y rasgó las ropas bordadas, [...] y, según sujetaba una lanzadera procedente del monte Citorio,<sup>6</sup> golpeó tres o cuatro veces la frente de la idminia Aracne” (Ovidio, *Metamorfosis*, 392).

Nuestra vieja Aracne, ensoberbecida por su talento es castigada. En el *Corbacho* (1438) le dan los primeros golpes. Dos menciones hay a la vieja pero ahora, no como fuente igual o mejor a la de los graves sabios, sino como fuente de *consejuela* y de *pastraña*, en ambos casos ya desvirtuada su sabiduría: “farto bastan enxiemplos e prácticas, aunque parescan *consejuelas de viejas*, *pastrañas* o romances; e algunos entendidos reputarlo han a *fablillas*” (Martínez de Toledo, *Corbacho*, II, 14, 204); “E pone un enxemplo para provanza desta razón, el cual, queriéndolo entender alegóricamente, tiene en sí mucha moralidad, quien en él bien pensare, aunque a primera vista parezca *pastraña de vieja*” (IV: 2: 277). De hecho, Martínez de Toledo dedica el capítulo XII de la Segunda parte del *Corbacho* a demostrar “cómo la mujer parlera siempre fabla de fechos agenos” (como Aracne de Júpiter), y en él se insiste en que por regla general la mujer es “mucho parlera”; incluso, cuando ésta no tiene con quien hablar habla sola; y “en el horno” es donde podemos escuchar los “chismes”:

Por ende, regla general es que donde quier que ay mujeres ay de muchas nuevas. Alléganse las benditas en un tropel –muchas matronas, otras mozas de menor e mayor edad– e comienzan e non acaban, diciendo de fijas agenas, de mujeres estrañas –en el invierno al fuego, en el verano a la frescura [...]. E si quieres saber de mujeres nuevas, vete al forno, a las bodas, a la iglesia, que allí nunca verás sino hablar la una a la oreja de la otra [...] (Martínez de Toledo, *Corbacho*, II, XII, 194-196).

---

<sup>6</sup> De madera de boj.

Como Palas rasga la tela de Aracne, se comienza a desvirtuar tanto la tela que ha tejido la vieja como el mismo acto de tejer antes admirado. En consecuencia, se tambalea también toda la tradición paremiológica sin autor grave conocido. En este mismo siglo xv, se escribe la colección llamada *Seniloquium*, en la que los refranes romances se glosan en latín. Se glosan en la lengua del saber como si Palas insistiera en que la voz de los dioses vuelva a resonar. El autor debe justificar ante el docto lector que el pueblo los use y los transmita, por lo cual retoma el valor de lo antiguo-viejo como característica y cualidad para los enunciados sentenciosos:<sup>7</sup>

En primer lugar afirmo que los proverbios se llaman ley antigua [...] En segundo lugar mantengo que la antigüedad debe venerarse, porque aquello que los antiguos dicen debe considerarse como Derecho. [...] Cuando no se encuentra la autoridad en la Sagrada Escritura, debe preguntarse a los ancianos de la comarca. Se deduce doctrina de las palabras de los ancianos, incluso de los campesinos. (*Seniloquium*: 40)

A finales del siglo, Celestina vuelve al argumento de la sabiduría que da la vejez: “Óyeme si no me has oído, y mira que *soy vieja y el buen consejo mora en los viejos* y de los mancebos es propio el deleite” (Rojas, *Celestina*, 7, 192). La vieja Celestina es portadora de una gran sabiduría paremiológica. Sin embargo, en el Prólogo, Rojas había advertido: “El león al lobo, el lobo la cabra, el perro la liebre y, si no pareciese *conseja de tras el fuego*, yo llegaría más al cabo esta cuenta” (Rojas, *Celestina*, 78).

Rojas suprime a la vieja y conserva la imagen de que las consejas se dan “tras el fuego” como algo despectivo, pues está hablando ante el mundo académico salmantino y no quiere parecerse a estas viejas.

---

<sup>7</sup> A principios del siglo xv se había realizado el trabajo inverso, la traducción del latín al español en el *Libro de adverbios, nombres, verbos y refranes latinos, con sus correspondientes españoles* (ca. 1400). Del folio 49r al 56v aparece una colección de 307 refranes, de los que 221 van sólo en latín y los 86 restantes llevan su correspondiente versión castellana (Ms. J-III-20, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial). Américo Castro lo publicó en 1936 con el título *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*; a partir de entonces se le conoce como *Glosario*.

A principios del siglo XVI, apareció sin indicación de lugar ni año “un impreso volandero de 12 hojas cuyo título reza: *Íñigo Lopez de Mendoza, a ruego del Rey don Juan, ordeno estos refranes que dizen las viejas tras el fuego, e van ordenados por el A.B.C*” (Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, 260-261). El Marqués de Santillana había escrito un libro de *Proverbios* y la atribución de esta obra aún es dudosa. El refranero fue un gran éxito editorial.<sup>8</sup> Con este título se retoma el tópico que el Arcipreste había incluido por primera vez, y le da a esta imagen una dimensión que no ha perdido y que causó algunos problemas a los humanistas españoles, como veremos más adelante.

Casi contemporáneo, cuando “un muy virtuoso hombre, allegándose a la vejez” redacta los *Refranes famosísimos y provechosos glosados* (Burgos: 1509), en el prólogo dice a su hijo que para aconsejarle traerá: “por autoridad de esta provechosa lección, aquellos proverbios y refranes que nuestros pasados antiguamente platicaban y aún, hasta hoy, los honorables ancianos y reverendas mujeres como a dichos de filósofos allegar acostumbran” (*Refranes famosísimos*, 109). Concede, así, la sabiduría también a las mujeres pero no a “las viejas” sino a “las reverendas”.

Palas se conmueve de Aracne que al no soportar la humillación ni los golpes, “llena de valor se ató la garganta con un lazo. Palas, compadecida, sostuvo a la que colgaba y le dijo así: “¡Mantente viva aún, pero cuelga, desvergonzada, y que este mismo tipo de castigo, para que no estés libre de preocupación por el futuro, sea dictado para tu linaje y tus lejanos descendientes!” (Ovidio, *Metamorfosis*, 392).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> A esta primera edición conocida siguieron varias sevillanas (1508, 1522, 1542, 1608), y añadiendo una glosa nueva, otras impresiones hechas en Valladolid (1541) y Medina del Campo (1550) (Lapesa, *La obra literaria*, 261).

<sup>9</sup> El mundo intelectual y artístico del Renacimiento había excluido definitivamente a la mujer, así que el Siglo de Oro la encontrará encerrada en casa, dedicada a la educación de sus hijos pequeños, a la cocina y a los cuidados destinados a su marido. En 1611 Covarrubias nos dice, por ejemplo, que hilar es “ejercicio y ocupación de mujeres caseras y hacendosas” (*Tesoro*, s.v. “hilar”).

Juan de Valdés parece ser el único que se opuso a que la vieja fuera castigada. En el *Diálogo de la lengua* (1535) revalora a los refranes castellanos distinguiéndolos de las citas cultas de autor conocido, y afirma que los refranes:

no tienen conformidad con los latinos y griegos porque los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos *nacidos y criados entre viejas tras el fuego hilando sus ruecas*; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas doctas y están celebrados en libros de mucha doctrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo. (Valdés, *Diálogo*, 126-127)

De este modo, Valdés une en una las dos imágenes que había aportado Juan Ruiz, y, así, las viejas no representan lo femenino en el sentido pasivo de la recepción, de ser agentes receptivos y sólo transmisores de la tradición cultural, sino que son entendidas en otro sentido de lo femenino: lo generador. Valdés les concede la maternidad de los refranes. Las viejas representan para Valdés esa oralidad viva en continua transformación, es decir, ocupan como en los *Refranes que dizen las viejas*, el lugar, la voz de todo lo “nacido del vulgo”. Vulgo que también se atreve a competir con lo erudito.

Los contemporáneos de Valdés, y los humanistas posteriores se mantendrán divididos en dos tendencias: los que buscan los orígenes cultos<sup>10</sup> de los refranes y los que se interesan por el material popular representado por las viejas tras el fuego hilando en sus ruecas.

Hacia la mitad del siglo XVI, Pedro Vallés en el Prólogo a su *Libro de refranes compilados por el ABC*, tiene que argumentar el valor de su obra:

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, en los *Adagios y fórmulas*, Arceo Benaventano nos dice: “En estos proverbios, que no sin motivo son usados con frecuencia por las voces del pueblo, hallaba sobradamente cuanto dejaron a la posteridad: Solón, acerca de evitar el ocio; Platón, de la templanza en el comer; Tales, de disimular los prejuicios; Periandro, sobre el abandonar o sobrellevar a la mujer; Chilón, de evitar el matrimonio, y Epictecto, del sufrir y abstenerse. Aquí encuentra el padre la manera de educar a su hijo, y el hijo la manera de obedecer al padre. Aquí halla el marido el medio de dominar a su mujer, y la mujer el medio de amar con reverencia a su marido” (xxv).

Y si me volviere a replicar diciendo: que es cosa de poco tomo haber recopilado *dicho de viejas*. Engañase, pues lo mismo hizo Aristóteles el primero de todos [...]. Y si vuelve porfiando, que *los usan viejas*. No es así, porque usa dellos Homero, Platón, Demóstenes, Plutarco, Tulio, Quintiliano, Horacio, Ovidio, Terentio y grandes emperadores [...]. Si Plutarco, autor grave, refiere en sus Apotegmas el dicho de Archelao: [...] *;por qué dicen que solas las viejas usan refranes?*” (Vallés, *Libro de refranes*, 1549)

Los humanistas viven entre dos fuerzas, por un lado valoran lo popular pero, por otro, desprecian al vulgo (Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 183), este conflicto se acentúa si, además, el vulgo está capitaneado por “la vieja”. Vallés sigue concediéndoles a las viejas “los dichos”, pero cuando se refiere a los refranes, les atribuye sólo el “el uso”.

Llega la metamorfosis final, Aracne es rociada por una hierba de Hécate y al punto se convierte en araña, se desvanecen sus cabellos, nariz y orejas, “y su cabeza se redujo al mínimo y también es pequeña en la totalidad de su cuerpo; en su costado están clavados unos endebles dedos en lugar de piernas, el resto lo ocupa el vientre, del que, sin embargo, ella deja salir el hilo y como una araña trabaja las antiguas telas” (Ovidio, *Metamorfosis*, 393). A nuestra vieja tras el fuego hilando en su rueca se le despoja de su sabiduría expresada mediante refranes y se degrada su voz a la de conseja con el único sentido que tiene en los siglos XVI y XVII: vana ficción, pues ya no se endereza a sacar de ella algún buen consejo; en voz de las viejas ya no están los refranes, sino las consejas.

Sebastián de Horozco en su *Libro de los proverbios glosados* recoge tres veces: “El viejo es bueno para consejo”, “Bueno es el viejo para consejo”, “En los antiguos está la sabiduría”: “Los viejos aunque para otras cosas sean inútiles son muy necesarios y muy provechosos para la buena gobernación de la república y para dar buenos consejos como hombres a quien el tiempo hizo sabios y experimentados. Y en ellos está la sabiduría y prudencia” (*Libro*, núm. 241); y recoge la contraparte femenina en “Hablillas de viejas” (*Libro*, núm. 475):

Estas son unas palabras de que solemos usar para tener en poco y reprehender algunas cosas que oímos dando a entender que son hablillas *cuasi dicat*

fabulillas de viejas y mentiras porque los viejos, especialmente las viejas a sus hogares, con las mozas siempre cuentan cosas antiguas y siempre se alargan a contar mentiras. Así que para decir que es mentira lo que se dize dezimos hablillas de viejas.

Horozco va más allá, pues continúa su glosa trayendo la autoridad clásica:

Este es proverbio griego antiguo el cual alega Celio Calcagnino, ferrariense, en un tratado que hizo en latín, *De la ymagen del silencio* que después fue traducido en nuestro vulgar alabando el callar y reprehendiendo el hablar donde refiere de Plauto que dixo de las mugeres que después que el mundo es mundo no se vio ninguna muger muda. Y el proverbio griego dize, “Hablillas de viejas”, para denotar que las mujeres y más las viejas hablan sin tiento qualquier desatino. Y así suelen dezir comúnmente que la mejor alhaja de la muger es la lengua. Si ésta es la mejor, ved cuál serán todas las demás.

El mismo humanista en su *Teatro universal de proverbios* registra como refrán: “Creo en Dios y no en putas viejas” y da la siguiente glosa:

Debémonos de guardar / de viejas santiguaderas / que so color de ensalmar, / santiguar y saludar / son muy grandes hechiceras. // Sus patrañas y consejas / nos venden por maravillas. // Creo en Dios a pie juntillas / y no en tales putas viejas (Horozco, *Teatro*, núm. 622).<sup>11</sup>

En el siglo xvii, Mateo Alemán compara las palabras vanas y las mentiras con las *consejas de horneras*: “[...] Así te pienso concluir que todas han sido consejas de horneras, mentiras y falsos testimonios levantados” (*Guzmán de Alfarache*, I, I, 1: 135).<sup>12</sup> Incluso compara al pobre con “moneda que no corre,

<sup>11</sup> Horozco registra también el refrán “El consejo de la mujer es poco y quien no le toma es loco” y explica en la glosa: “Aunque vemos comúnmente / que el consejo de mujer / no suele ser muy prudente / a las veces de repente / acontece bueno ser. // Y de la propia mujer / aunque el consejo sea poco / caso puede suceder / en que sea menester / y quien no le toma es loco” (*Teatro*, núm. 894).

<sup>12</sup> Registrado más tarde en el *Vocabulario* de Correas: “En el horno se trata, y dello se ha-

conseja de horno, escoria de pueblo” (*Guzmán de Alfarache*, I, III, 1: 375). En el *Quijote* de 1605 dice el cura al oídor: “[...] que, a no contármelo un hombre tan verdadero como él, lo tuviera por *conseja de aquellas que las viejas cuentan al invierno al fuego*” (I, 42: 496).

Degradada la palabra de las viejas a conseja con su atributo de ficción, la encontramos entre las “fórmulas y frases” del *Vocabulario* de Gonzalo Correas, el cual no estaba interesado por los orígenes cultos de los refranes, pero es tarde para la vieja, la tradición le asignó ya un lugar que Correas registra: “Consejas de viejas” (*Vocabulario*, 884). Y entre las múltiples frases que se dicen “deshaciendo razones y dichos sin fundamentos”, registra: “Son cuentos de viejas” y “Son dichos de viejas”, bajo la entrada “Son cuentos” y junto a “Son dichos”; “Son hablillas”; “Son nuevas de acarreo”; “Son palabras” (*Vocabulario*, 1975). Registra también refranes como: “Escucha a la vieja, y riéte de la conseja” (344). “Ni moza adivina, ni vieja latina” (552), “Todas eran en la conseja, y más la vieja” (766). Sin embargo, Correas también registra refranes como: “Estáse la vieja muriendo, y está deprendiendo. Ejemplo es” (35), “Perdió la vieja los dientes, mas no las mientes” (633), “Dichos de viejas arrancan las piedras” (226). Así como, en su búsqueda por el fenómeno popular y el contexto de enunciación de los refranes, registra los quehaceres femeninos: la cocina y el hilar<sup>13</sup> y en varias glosas aclara la procedencia y/o el uso del refrán, como: “Dijo la vieja” (182), “Consejo de vieja a moza enamorada” (269), etc.<sup>14</sup>

---

blá. Que una cosa es muy pública” (313). “Viejo al sol y vieja al rincón, mozo en poyo, mujeres en horno, mozas en el arroyo, dicen y hablan de todo” (813).

<sup>13</sup> “Arreboles en Castilla, viejas a la cocina; o pocilga. Arreboles en Portugal, viejas a solejar. A gozar del sol que hará” (Correas, *Vocabulario*, 104). “En enero y hebrero, saca la vieja sus madejas al humero; en marzo, al prado; en abril, a urdir” (315). “En marzo, quema la vieja el mazo; en abril, el espadil. Espadil es: la espadilla, con que espadan el lino” (323) “Mujer, ¿qué heciste, que tus madejas en marzo no cociste?” (539) “Tanto quiso la vieja hilar, que no se pudo levantar” (766), “La vieja al jarro, hilando” (449).

<sup>14</sup> “La vieja con esto anima a la moza a ser hacendosa” (129); “Consejo de vieja a moza” (510); “Es dicho de la otra vieja” (467); “Dijo esto la vieja al espejo” (567); “Decía una vieja de noche esto con el frío” (732). También en algunos refranes: “Dicen las viejas: ‘No te vistas de pellejas’. Porque sobren para ellas” (226); “Levantán las viejas que San Pedro hizo abejas, y el diablo por contrahacelle hizo aviespas” (458).

Así, las viejas tras el fuego hilando en sus ruecas fueron castigadas como Aracne por pretender saber más que las autoridades. El Arcipreste de Hita les dio la palabra y los siglos posteriores se encargaron de desvirtuarla. Sin embargo, siguieron y siguen hilando las historias, tejiendo con el lenguaje la realidad en los refranes y pasando la tradición por generaciones. Nuestras viejas Aracnes tejerán y atraparán en el aire circular todo aquello que cruce su camino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, 2 vols., 7ª ed., ed. de José María Micó, Madrid: Cátedra, 2006.
- ARCEO BENEVENTANO, FERNANDO, *Adagios y Fábulas*, trad. de Tomás Trallero Bardají, Barcelona: s/e, 1950 [Salamanca, 1533].
- BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Laberinto, 2004.
- BOCCACCIO, JOHAN, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza: Paulo Hurus / Alemán de Constanca, 1494.
- CASTRO, AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer, 1972.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., 3ª ed., ed. de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1999.
- CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1995 [1611].
- El Caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982.
- HOROZCO, SEBASTIÁN DE, *Teatro universal de proverbios*, ed. de José Luis Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986 [1558-1580].
- , *Libro de los proverbios glosados*, 2 vols., ed. de Jack Weiner, Kassel: Reichenberger, 1994 [1570-1580].
- JUAN MANUEL, DON, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, ed. de Alfonso I. Sotelo, 23ª ed., Madrid: Cátedra, 2004 [1335].

- La Gran Conquista de Ultramar*, 3 vols., ed. de Louis Cooper, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1979.
- LAPESA, RAFAEL, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Ínsula, 1957.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, ed. de Hugo O. Bizarri, Kassel: Reichenberger, 1995.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, 5ª ed., ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “Notas al libro del Arcipreste de Hita”, en *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1941, 117-133.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, 8ª. ed., ed. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid: Cátedra, 2007.
- Refranes famosísimos y provechosos glosados*, ed. facsímil, Castilla y León: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005. [Burgos: Fadrique de Basilea, 1509].
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, 13a. ed., ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Castalia, 2002.
- RUIZ, JUAN, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1990.
- Seniloquium*, ed. de Diego García de Castro, Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- VALDÉS, JUAN DE, *Diálogo de la lengua*, 2ª ed., ed. Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra, 1984 [1535].
- VALLÉS, PEDRO, *Refranes compilados por el orden del ABC*, Zaragoza: Juana Millán, 1549.



## LÍRICA CACIONERIL



Las *canzonette* y los *strambotti* de Leonardo  
Giustinian (1386-1446) y las canciones de Carvajal  
(¿1400?-¿1460?):  
¿un encuentro poético?

Andrea Zinato  
*Università di Verona*

INTRODUCCIÓN

En un estudio presentado en el XII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en 2007, en Cáceres, intenté identificar al “commitente” del conocido *Canzoniere marciano*, VM1 con sigla de Dutton (Zinato, “El *commitente*”, 927-940).<sup>1</sup>

Como puntualiza Vicenç Beltrán (“El aprendizaje”, 83-84), VM1, junto con el *Cancionero de la Casanatense* (RC1) y el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), es uno de los tres supervivientes de los cancioneros recopilados en o para la corte aragonesa de Nápoles.

Los tres cancioneros son una muestra ejemplar de la tipología de “cancionero misceláneo” y de sus destinatarios: el rey y la corte el *Casanatense* y el *Estúñiga*, un mercader burgués veneciano el *Marciano*.

---

<sup>1</sup> El estudio es parte del Proyecto “Lírica y cancioneros. Lírica ibérica: la encrucijada de Europa” del Ministerio de Educación y Ciencia, HUM2006-11031-C03-01/ FILO. Véanse, además Cavaliere, *Il ‘Cancionero’ marciano*; Zinato, *El ‘Canzoniere marciano’* (Ms. stran. app. XXV, 268 – VM1).

En efecto, en aquella ocasión mantuve que quien encargó la recopilación del cancionero debía de ser un mercader veneciano con intereses económicos en Nápoles: la prueba más contundente es que dieciséis de los sesenta y ocho poemas del *Canzoniere marciano* van acompañados de su correspondiente traducción a la lengua veneciana de la época, puesta al lado de los textos en español.

A lo largo de su estancia en Nápoles, el mercader conoció o, de alguna manera, tuvo al alcance algunos de los poemas luego recopilados en los tres cancioneros. Éstos reflejan las modas poéticas procedentes de España y cultivadas en la corte aragonesa. Los poetas más representativos de esa moda son, entre otros, Lope de Estúñiga, Juan de Mena, Villalobos, Tapia, Santillana, Juan de Dueñas y sobre todo Carvajal.

La poesía “española” de la corte napolitana comparte a nivel microtextual algunas características con la poesía popular desarrollada en la primera mitad del xv en Venecia máxime por Leonardo Giustinian (1386-1446) con sus *canzonette*, *strambotti* y *contrasti*. Sentado esto, ésas fueron mis conclusiones de entonces:

Si a nuestro hipotético *committente* veneciano le gustaban las *canzonette giustiniane*, no podía tampoco dejar de apreciar las formas y las maneras poéticas de la corte napolitana. En efecto, en Venecia y en Nápoles a lo largo del siglo xv, pero con muy marcadas diferencias entre la primera y la segunda mitad, sobre todo en Nápoles, se impuso, *mutatis mutandis*, el gusto por formas de poesía en las que confluían el tono popular y una lengua culta y elegante, es decir una de las encrucijadas en la que se encuentran la poesía lírica y la forma cancionero. A un veneciano, medianamente culto, por supuesto que le hubieran gustado, por afinidad y proximidad con le *canzoni giustiniane*, las canciones y los dezires españoles, los *strambotti* y las *barzellette* napolitanas, con o sin anotaciones musicales. Aparte eso, las traducciones que acompañan los textos españoles se realizaron en una lengua de *koinè veneto-veneciana* por orden y encargo del *committente* y no tienen sentido aisladas de su contexto veneciano. El *Canzoniere marciano* nació en Nápoles, pero se crió en Venecia. (Zinato, “El *committente*”, 936)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Formentin (*apud* Malato, *Storia della letteratura italiana*, 207), haciendo suya la opinión

A lo largo del siglo xv, en las cortes napolitanas de Alfonso y de Fernando igual que en los ambientes cultos, humanísticos, de la *Cancelleria dogale* de la *Serenissima Repubblica di San Marco* y de gestación del petrarquismo en el norte de Italia, en la época de los dogados de Francesco Foscari (1423-1457) y de Agostino Barbarigo (1466-1501), los poetas utilizaron para componer algunos de sus poemas géneros poéticos a la vez cultos y populares, es decir, canciones, zéjeles y serranillas los españoles, *canzonette* y *strambotti* los venecianos. De momento no me detengo aquí, sobre los poetas napolitanos de la misma corte, a los cuales Maria Corti, Marco Santagata y Antonio Gargano, entre otros, han dedicado estudios todavía imprescindibles.<sup>3</sup>

Además, según Marina Zancan, estudiosa de literatura veneciana, las *canzonette* y los *strambotti* del propio Giustinian, que explotan toda temática amorosa, fomentaron, en la segunda mitad del siglo el asentamiento de este género en la Florencia de Lorenzo e inspiraron también a Benet Gareth, el Cariteo, (1450-1514) en Nápoles y a Serafino Ciminelli “l’Aquilano” (1466-1500) y a Antonio Tebaldi *Il Tebaldeo* (1463-1537) en la Mantua de los Gonzaga.<sup>4</sup>

---

de Mirko Tavoni (*Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*) mantiene que: “vi è un ambiente complessivo costituito da signori, donne, cortigiani e funzionari, entro il quale l’elaborazione poetica raffina il linguaggio di comunicazione attestato negli scambi epistolari, e presumibilmente il linguaggio della conversazione elegante; e a sua volta il consumo sociale della poesia (connaturato alla poesia cortigiana) contribuisce a raffinare la lingua d’uso scritta e parlata”.

<sup>3</sup> Maria Corti (ed.), *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e lettere*, Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1956; Antonio Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli xv-xvii*, Napoli: Liguori, 2005; y Marco Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Antenore, 1979.

<sup>4</sup> Para una visión de conjunto del contexto histórico-cultural véanse Zancan, “Venezia e il Veneto”, 821-983; y De Blasi y Vårvaro, “Napoli e l’Italia meridionale”, 289-376. Para Gareth, *Le Rime del Chariteo*, 1892; y Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo: profilo di un poeta*, 993; para Serafino Aquilano, *Le Rime di Serafino Aquilano in musica*, 1999; para Tebaldi, *Rime*, 1989-1992. Observan De Blasi-Vårvaro: “Un’ispirazione popolareasca, in una produzione formata soprattutto da strambotti e barzellette, contraddistingue Francesco Galeota, che non presenta la velleità di costruire un canzoniere amoroso unitario” (*La letteratura italiana*, II, 318) e “il massimo esponente della poesia cortigiana fu Serafino Ciminelli, detto l’Aquilano, che soggiornò a Napoli (nella prima metà degli anni 80 e nel 1492-94) prima di conseguire prestigiosi successi nelle corti centro-settentrionali. La sua produzione, di strambotti e sonetti, gravitante intorno a temi ricorrenti e seriali [...] gli garantiva un immediato apprezzamento

## CARVAJALES Y LEONARDO GIUSTINIAN

De la vida del castellano Carvajal o Carvajales sabemos sólo que fue escritor de oficios de la corte del Magnánimo, a la cual se incorporó, según Scoles (Carvajal, *Poesie*, 21-29) y Salvador Miguel (*La poesía cancioneril, El Cancionero de Estúñiga*, 55-57), después de 1443 y que continuó en ella después de la muerte de Alfonso V. Leonardo Giustinian pertenecía a una de las más destacadas familias venecianas: estudió con Guarino Guarini y desempeñó oficios públicos muy importantes para la *Serenissima Repubblica di San Marco*, según acostumbraban los jóvenes de la aristocracia veneciana.<sup>5</sup>

Por su actividad intelectual, Giustinian se incorpora entre los humanistas venecianos: aparte de sus traducciones, vulgarizaciones, oraciones fúnebres y epístolas, cabe aquí recordar que Giustinian transcribió y recopiló en un elegante códice los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca (el manuscrito *Laurenziano Redi* 118 de la *Biblioteca Laurenziana* de Florencia. Balduino, “Origini padovane e venete del Petrarchismo”, 129-144), al *magisterium* de Petrarca; sin embargo, nunca adaptó ni amoldó su poesía. Por lo que se refiere a ésta, Giustinian compuso *canzonette, sirventesi, ballate, strambotti y sonetti*

---

nell’ambiente cortigiano, ma la sua poca familiarità con la cultura classica dovette precludergli la piena sintonia con l’ambiente pontaniano [...]” (319). Por lo que se refiere al Tebaldeo, Ceserani (*Storia letteraria d’Italia*, 695) mantiene que “la sperimentazione tebaldeiana rappresentò un primo, consapevole, ambizioso tentativo di tracciare una diversa via di approccio alla lezione petrarchesca, attinta nella zona sino ad allora meno frequentata, essenzialmente mediante la sapiente e raffinata fruizione di ben caratterizzate proposte stilistiche che costituivano una delle componenti “minori” del dettato poetico del grande trecentista”.

<sup>5</sup> Véanse (en orden cronológico) D’Ancona, “Strambotti di Leonardo Giustinian” (he consultado una separata del artículo custodiada en la *Biblioteca Marciana* de Venecia, Misc. B 373); “Strambotti di Leonardo Giustinian”, 543-561; Dazzi, *Il fiore della lirica veneziana*; Pini, “Per l’edizione critica delle canzonette di L.G.” 419-543; Dazzi, “Leonardo Giustinian” (1388-1466), 173-191; “Leonardo Giustinian”, 481-500; Quaglio, “Studi su Leonardo Giustinian. I. Un nuovo codice di canzonette”, 178-215 (I parte); “Studi su Leonardo Giustinian”, 457-476 (II parte); “Leonardo Giustinian tra i poeti padovani (e non)”; Pasquini, “Letteratura popolareggiante, comica e giocosa”, 808-813. Para la biografía de Giustinian véase el *Dizionario biografico degli italiani*, 57, 249-255.

y, en su vejez, escribió *laudi* y *poemi sacri* a instancia de su hermano Lorenzo (1381-1456), primer patriarca de Venecia, luego beatificado.

El veneciano cultivó un tipo de poesía cuyas temáticas amorosas son donosas y algo irreverentes, su forma métrica sencilla, su tono y su lenguaje populares: Giustinian rechaza los aspectos más serios y doctrinales del estilnovismo-petrarquesco, bastante conocido en Venecia y en el Veneto en la primera mitad del xv y se opone a la *toscanizzazione* de la lengua poética (Formentin, “La crisi linguistica del Quattrocento”, 159-209).<sup>6</sup> Sus *canzonette* tuvieron mucho éxito, debido a su inspiración en los cantos populares, y a raíz del nombre de su autor las llamaron *giustiniane*.<sup>7</sup>

Por su parte Carvajales compone canciones de circunstancias, áulicas, algunas veces bilingües, es decir, castellano e italiano con un marcado matiz meridional, con las cuales entretiene a los cortesanos aragoneses, castellanos y napolitanos de la corte de Alfonso.<sup>8</sup> A veces utiliza temas y colores populares,

---

<sup>6</sup> Observa Pini (“Per l’edizione critica delle canzonette di L.G.”, 537): “Se il veneziano fu in quel tempo linguaggio assai ibrido-tanto che ormai sarebbe assai difficile restituirne con certezza i canoni-, è vero anche che esso va inteso non come dialetto, bensì come lingua autonoma e compiuta in tutte le sue accezioni e che, nel periodo di splendida affermazione della repubblica, si impone a fianco di quella toscana”.

<sup>7</sup> Que yo sepa todavía queda por hacer una edición crítica de las *canzonette* de Giustinian, debido también a una polémica metodológica entre los estudiosos de Giustinian que los ha contrapuesto durante años. Apuntaba, en el lejano 1960, Pini (“Per l’edizione critica delle canzonette di L.G.”, 533): “Tuttavia la probabilità contemplata all’inizio di questa indagine, che un canzoniere delle giustiniane costituito dall’autore non abbia mai visto la luce e che le canzonette si siano divulgate alla spicciolata, secondo un metodo di spontanea e quasi incontrollabile germinazione; nonché il genere delle poesie che, ripetendo nei loro valori intrinseci ed estrinseci gli stessi moduli populareschi, spesso pur con rinnovata freschezza e fluidità, creano e nel contempo distinguono il particolare stile dell’autore, sono elementi che schiudono possibilità non comuni d’interpolazione più o meno voluta e talvolta anche di buona lega, specie se limitata a semplici parole o a singoli versi”.

<sup>8</sup> Vozzo Mendia, “La scelta dell’italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa”. Véanse además las aportaciones de Compagna Perrone Capano, “L’uso del catalano a Napoli”, 1353-1370; Parisi, “Un’informatore del Cattolico: Benet Garret detto il Cariteo”, II, 1553-1562; y Pérez Priego, “El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles. El poeta Diego del Castillo”, II, 1563-1574.

pero en un marco estilístico-formal bastante culto y en el que abunda de vez en cuando el conceptismo cancioneril.

Detengámonos más en detalle en las convergencias entre las dos experiencias poéticas, la veneciana de Giustinian y la napolitana de Carvajal: su punto de encuentro ideal y virtual, digamos así, es el *Canzoniere marciano*, que nos da el compendio del cultivo de formas poéticas análogas, por su inspiración, su contenido y su origen, antes de que el petrarquismo lo cambie todo.

Las traducciones de los poemas de VM1 al “lenguazo venezian”, –así se denominaba la lengua del Estado veneciano–, encargadas por el mercader, intentan acomodarse al modelo estilístico y lingüístico más parecido a aquéllos, es decir, los *strambotti* y las *canzonette* de Giustinian y su léxico codificado y estereotipado. ¡Lástima que, por causas desconocidas, no logró traducir ningún texto de Carvajales!

El *strambotto* es un poema de origen popular y de contenido amoroso o satírico que varía según la región italiana, pero su patrón métrico más común es la estrofa de seis u ocho endecasílabos con rima cruzada o alterna, acomodado al esquema ABABAB[CC]; ABABABAB: pongo a continuación dos ejemplos (los dos muy italianizados) del propio Giustinian:

*Amor mi sforza...*

Amor mi sforza amare il tuo bel viso  
 Là dove ogni piacer chiaro si vede,  
 Con quel suave e diletto viso,  
 Con tuo dolce parlar, con tua mercede;  
 Tu puoi d'inferno trarme al Paradiso,  
 Contento mi puoi far, como tu vede,  
 Di tutto quello che'l mio core brama,  
 O fior, ch'avanzi ogni leggiadra dama.

(D'Ancona, “Strambotti di Leonardo Giustinian”, 543)

*E vengote a veder.*

E vengote a veder, perla lizadra,  
 e vengote a veder, caro tesoro;  
 non sa' tu ben che tu se' quella ladra  
 che m'ha ferito il cor, tanto che moro?

Quando io passo per la to contrada,  
 de', lassati veder, o viso adorno;  
 quel giorno che ti vedo, non potria  
 aver doglia nessuna, anima mia.

(Segre-Ossola, *Antologia della poesia italiana*.  
*Quattrocento-Cinquecento*, 454)

La *canzonetta*, también, es un poema de origen popular y de contenido más bien narrativo-amoroso, que deriva de la *canzone antica*, pero utiliza versos breves, es decir, heptasílabos u octosílabos o bien heptasílabos y octosílabos alternados. En las dos *canzonette* de Giustinian puestas a continuación, el yo poético emisor alaba, en la primera, la hermosura de su amada y cuenta, en la segunda, un momento de la historia de su amor. Como venimos sosteniendo, Giustinian introdujo en el esquema métrico tradicional el modelo de la *ballata a ripresa* y el uso de versos largos, máxime endecasílabos. A este segundo tipo de *canzonetta* se le llamó luego, como ya he dicho, *canzonetta giustiniana*, *giustiniana* o *veneziana*:<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Pongo a continuación los títulos de las *canzonette* de Giustinian (Pini, "Per l'edizione critica delle canzonette di L. G", 456-529): *O done innamorate*; *O Canzoneta mia*; *Amante a sta fredura*; *Per la mia cara e dolce amor*; *Gueriera mia consentime*; *Rosa mia per dio consenti*; *Figlia per sta contrata*; *Dona sto mio lamento*; *Regina del cor mio*; *Anzola che me fai*; *Tanto lasso tanto canterazo*; *Io vedo ben che amor e traditore*; *Poi che azo perduta*; *O dona or me perdona*; *O tu che sei corona*; *Fiore zentile da ti vegno*; *Piango meschino laspera mia fortuna*; *Aime meschino el me conven pur dire*; *Lasso mi che moro amando nocte e dia*; *O rosa mia gentile*; *O dona del mio core*; *O tu che vai spudando*; *Laltretri in gran segreto*; *O tu che sei compagna*; *Dio te dia la bona sera – compagna*; *Dio te dia la bona sera zentil*; *O dona dalto affare*; *O dona che da ogni hora*; *Per le bellezze chai*; *Ieri da sera tardi*; *Zorzi stando iersera*; *Piu non posso aime tacer*; *Or te piazza o chiara stella*; *Crudel dona despiatata*; *Dolce ladra per ti stento*; *Vedo ben chel me convene*; *Lasso mi come faro*; *Or piangi sventurato amante privo*; *Fuza lamor fusa chi el po*; *Ayme meschino aime che dezo fare*; *Done e amati che provati*; *Tacer non posso e temo meschinelo*; *Tropo Amor se me desface*; *Ochi mei lacrimosi ora piangeti*; *O zoveneta bella*; *Io vedo ben chel buon servire e vano*; *O cara perla mia*; *Or vedo ben che non potro zamai*. Las combinaciones métricas utilizadas por Giustinian varían mucho: pongo a continuación algunos ejemplos significativos de esquemas métricos aplicados a las *canzonette*: *Dolce ladra per ti stento* [a8x8/b8c8b8c8b8x8]; *Done e amati che provati* [a8b8a8b8]; *Lasso mi come faro* [a8b8a8b8a8] y de las *canzonette giustiniane*: *Ayme meschino aime che dezo fare* [AbbA/ ACcD/ DEeF]; *O cara perla mia* [xBbX/CdCddEeX]; *Piango meschino laspera mia fortuna* [A(aX)/b8c8b8c8b8c8D (dX)].

*O zoveneta bela*

O zoveneta bela,  
 piena de zentileza,  
 tu avanzi de beleza  
 ogni altra damizela.  
 Or ti piazza d'ascoltare  
 quest'amoroso canto,  
 l'amor che t'azo tanto  
 me fa quenze pasare.  
 Soto el sereno cielo  
 e per la nocte bruna  
 piango la mia fortuna,  
 o misero topinelo!  
 In amorosi guai  
 e' me vo consumando,  
 a ti mercè chiamando  
 tu che languire me fai.  
 Le tue beleze tante  
 m'a tolto via dal core  
 ogni altro antico amore,  
 solo a ti sun to amante.

(Carnasecchi, *Storia della canzone veneziana*;  
 esquema métrico: a8b8a8b8)

*O anzoleta bela*

O anzoleta bela  
 cantando e' vegno a dire  
 el mio martire  
 e l'aspro dolor.  
 Più tempo son passato  
 per sta contrata sol per lo tuo amore;  
 ai, lasso sventurato,  
 zelar convegno sto mio grande ardore!  
 Sol per lo tuo onore  
 conviene star secreto,  
 ma pur quieto  
 languisco, o zentil fiore.

Dona, quando te vedo,  
 guardar non olso el tuo zentil aspeto;  
 laso, ch'io non credo  
 senza di te mai aver alcun diletto  
 El viver m'è in dispeto  
 poi che me vedo tolto  
 el tuo bel volto,  
 e vivo in gran dolore.  
 O morte, o mia fortuna,  
 o dio d'amore, o bei tempi pasati!  
 Da picoleto in cuna  
 finito avese i zorni sventurati!  
 I bei piazeri usati  
 non posso ricoprire,  
 né pur mirare  
 el tuo seren colore.  
 [...]

(*Rimatori veneti del Quattrocento*, ed. A. Balduino, en Segre *Antologia della poesia italiana*, 448-50; métrica: *canzonetta-ballata*, cabeza (en italiano *ripresa*): xyyz (x libre) y 7 estrofas (en italiano: *stanze*): aBaB.bcc5z).

Como apunta Pasquini (*Storia della letteratura italiana*, 812-813) los textos de las *canzonette* de Giustinian son “quasi sempre improntati a una chiave mimico-teatrale [...], tutto tende al teatro o al mimo dialogato”, en tanto que en los *strambotti* “l'effusione lirica prevale sulla strategia teatrale”.

En el *Canzoniere marciano* abundan las canciones con cabeza, y el propio Carvajales cultiva este género, con frecuencia, en su forma tradicional, es decir, *cabeza-mudanza-vuelta* con dos o más estrofas.<sup>10</sup> La canción vincula, como es sabido, toda temática amorosa: a nivel léxico y conceptual, las can-

<sup>10</sup> He analizado las formas métricas del *Canzoniere marciano* en Zinato, “Forme metriche e generi poetici del *Canzoniere Marciano*”. VM1 transmite los poemas de Carvajal de ID0613 a ID0623 y de ID0625 a ID0657 [más ID0612 P 0613(texto en prosa)], según la clasificación de Dutton.

ciones de Carvajales tienen una lengua tan codificada y estereotipada como los *strambotti* y las *canzonette* de Giustinian. Tampoco faltan canciones de Carvajal acomodadas a formas elementales y lúdicas de mimo dialogado (por ejemplo *¿D'ónde soys, gentil galana?*) tal y como las del autor veneciano. Pongo a continuación un ejemplo de canción de entre los muchos existentes en VM1:

*Si non fuesse tanto avante*  
 Si non fuesse tanto avante  
 y a tornare bastasse el día,  
 yo sé quién se tornaría.  
 Que mal tras mal et mal doblar  
 es amor siempre seguir.  
 Pues, ¿quién se deve avergonnar  
 de sus yerros corregir?  
 Aunque sea más avante,  
 tornando por mejor vía,  
 sé que a tiempo tornaría.  
 Quien más sirviendo enpeora  
 es muy gran pena sufrir,  
 pues, sy jamás nunca mejora,  
 mejor le sería morir.  
 Sin pesar más adelante,  
 mientras me bastasse el día,  
 cierto io me tornaría.

(ID0646 *El "Canzoniere marciano"*, ed. de A. Zinato); métrica I: a8 b8 b8, II-III: a8 b8 a8 b8 c8 a8 c8 a8, (4, 7x2)

y una canción bilingüe:

*¿D'ónde soys, gentil galana?*  
 “¿D'ónde soys, gentil galana?”  
 Respondió manso et syn priessa:  
 “Mia matre hè de Adversa,  
 yo, miçer, napolitana”.  
 Preguntél' si era casada

o sy se quería casar:  
 “Oymè - disse - esventurata,  
 hora fosse a maritar!  
 Ma la bona voglia è vana  
 por fortuna, k'è adversa.  
 Chè mia matre hè de Adversa,  
 yo, meçer, napolitana”.

(ID0646: *El “Canzoniere marciano”*, ed. A. Zinato, págs. 267-9,  
 texto en castellano e italiano); métrica: I: a8 b8 b8 a8; II: a8  
 b8 a8 b8 c8 d8 d8 c8 (4, 8)

Esta última se acomoda, como acabamos de decir, a una forma elemental y lúdica de mimo dialogado.

No hay que olvidar que las *canzonette*, los *strambotti* y las canciones se cantaban o se acompañaban con música: su estructura métrico-formal no puede prescindir de la anotación musical, a pesar de que en el caso concreto de Giustinian la desconocemos.

Cabe aquí una puntualización más: Carvajal es poeta de corte y compone para los cortesanos, “españoles” e “italianos”, una élite a la cual le gustaba también la poesía popular. Giustinian es un aristócrata que escribe sus poemas profanos para deleitar a los venecianos o a los huéspedes de su ciudad con ocasión de fiestas o de ferias populares. Nunca quiso recopilar un cancionero autorial: sus *canzonette* circularon sobre todo por *calli e campielli* y de ellas se apoderaron músicos y cantadores profesionales u ocasionales, como apunta Laura Pini:

[esiste] la probabilità contemplata all’inizio di questa indagine, che un canzoniere delle giustiniane costituito dall’autore non abbia mai visto la luce e che le canzonette si siano divulgate alla spicciolata, secondo un metodo di spontanea e quasi incontrollabile germinazione; nonché il genere delle poesie che, ripetendo nei loro valori intrinseci ed estrinseci gli stessi moduli popolareschi, spesso pur con rinnovata freschezza e fluidità, creano e nel contempo distinguono il particolare stile dell’autore, sono elementi che schiudono possibilità non comuni d’interpolazione più o meno voluta e talvolta anche di buona lega, specie se limitata a semplici parole o a singoli versi. (Pini, “Per l’edizione critica delle canzonette di L. G.”, 419-543)

Existe una convergencia de gusto poético entre Venecia y Nápoles. Es una convergencia de tipo microtextual que comparte léxico, conceptos y temas; sin embargo, se caracteriza por su modalidad regional: Italia septentrional o, mejor dicho, la *Serenissima Repubblica* la de Giustinian, Castilla y Aragón la de los poetas de la corte napolitana, que de allí la trajeron y que, en Castilla, se refleja, sin duda, en el *Cancionero de Palacio* (SA7). Puntualiza Pérez Priego, al hablar del viaje de ida y vuelta de la poesía castellana a la corte alfonsina, que: “castellanos son los géneros, los temas y la métrica, si bien adaptados a las circunstancias napolitanas” (Pérez Priego, “El tornaviaje de la poesía castellana”, 1564). Ambas experiencias son el legado de la lírica antigua y popular y producen resultados análogos aunque independientes.

Tanto en Venecia como en Nápoles este gusto poético está viviendo su ocaso, a pesar de que se seguirá cultivando: en efecto, a esas alturas, el petrarquismo está terminando su larga gestación.

El éxito del petrarquismo se debe a su “codificación” (en el plan léxico, por lo que se refiere a Italia), formal, temático y estructural, microtextual y macrotextual al que se añadiría la variante funcional, es decir, sus consecuencias sociales y culturales, que repercutirían en toda Europa.

Leonardo Giustinian, que, como venimos sosteniendo, colaboró en esta gestación no quiso experimentar la *lectio* léxica, formal y estilística del petrarquismo, caudal sacado de los *Rerum vulgarium fragmenta* por los petrarquistas.<sup>11</sup> *Lectio* que dentro de muy poco tiempo se impondría en Venecia, en el Veneto, en las cortes italianas y en toda Europa, también gracias a los venecianos Pietro Bembo (1470-1547), con la imprescindible ayuda del impresor Aldo Manuzio (1449-1515), Bernardo Tasso (1493-1569), Bernardo Cappello (1498-1565), Domenico Venier (1517-1582) y la paduana Gaspara Stampa (1523-1554).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Véanse Ceserani, “La lirica”, 661-731; Fedi, “La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa”, 507-595; y Masi, “La lirica e i trattati d’amore”, 595-680; *Antologia della poesia italiana*, 515- 881 (anotación y bibliografía 927-970). Véanse, además, Anselmi, Elam, Forni y Monda, *Lirici europei del Cinquecento*; y Lefèvre, *Una poesia per l’impero*.

<sup>12</sup> Las *Rime d’amore* (Venezia, Pietrasanta, 1554) de Gaspara Stampa “accanto all’adesione al modello petrarchesco, segnalano una serie di rotture, a livello sia strutturale sia tematico e stilistico” (Zancan, “Venezia e il Veneto”, 934); Bernardo Cappello cuidó personalmente la *edi-*

No tenemos que olvidar que Pietro Bembo en 1503 recopiló de un modelo desconocido doce poemas de Juan Álvarez Gato, Cartagena, Diego López de Haro, Juan de Tapia y de autores anónimos, en un manuscrito custodiado en la actualidad en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (sig. S.P.II.100). El manuscrito transmite, además, algunos versos en español compuestos por el propio Bembo para Lucrecia Borja. Pio Rajna en 1925 y Giuseppe Mazzocchi en 1989 han estudiado este extraordinario documento.<sup>13</sup>

Observa Mazzocchi que (Bembo) transcribió los poemas no “per sapore di novità, quanto per consonanza con certa concettosità del petrarchismo cortigiano quattrocentesco” y que:

È naturale che al Bembo maturo una poesia come quella *cancioneril* dovesse interessare sempre meno: era troppo vicina, anche nelle forme metriche, a quella modalità poetica quattrocentesca italiana che rifiutò sempre più recisamente quanto più andava definendo il suo nuovo ideale estetico per la letteratura volgare. (Mazzocchi, “Un manoscritto milanese”, 93)

En la corte de Nápoles en la época de los reinados de Ferdinando (1485-1494), de los efímeros de sus sucesores y de Fernando el Católico (1504-1516), III como rey de Nápoles, después de la experimentación del ya mencionado Benet Garret (1450-1514), el *Cariteo*,<sup>14</sup> los napolitanos Francesco Galeota (m.1497) y Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1508) serán muy destacados intérpretes de una poesía cortesana, *miscidiata* con la española, y

---

*tio princeps* de sus *Rime* (Venezia, Guerra, 1560); los poemas de Bernardo Tasso se publicaron en 1560 con el título *Rime* (Venezia, Giolito, 1560), Domenico Venier no recopiló sus rimas que publicó P. Serassi con el título *Rime* (Bergamo, Lancellotti, 1751).

<sup>13</sup> Rajna, “I versi spagnoli di mano di Pietro Bembo”, 229-321; Mazzocchi, “Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S.P.II.100)”, 67-101.

<sup>14</sup> De Blasi-Várvaro (*Letteratura italiana*, I, 320) sostiene que: “Al Cariteo si deve la piena affermazione della dignità del volgare e del genere amoroso, da lui ritenuti sufficiente garanzia per la proiezione verso la posterità: non quindi la ricerca cortigiana del consenso immediato, agevolmente conseguito presso un pubblico ben disposto e compartecipe, ma la convinzione del conseguimento dell’immortalità poetica”.

por consiguiente de un “petrarchismo compromesso”, como apunta Antonio Gargano.<sup>15</sup>

Por su parte, Giovanni Aloisio (segunda mitad del siglo xv) y Joan Francesco Caracciolo (1435/40-1498), (véase Santagata, *La lirica aragonesa*, 1-23 y 24-87),<sup>16</sup> alejándose de la praxis de la lírica cortesana, se mantendrán más fieles a la lección de Petrarca al igual que Jacopo Sannazaro (1457-1530),<sup>17</sup> petrarquista riguroso y precursor del propio Bembo.

Es decir, que la fortuna italiana de la poesía cancioneril española, una encrucijada que se dio más por analogía de contenidos, de conceptos, de códigos y de gusto de sus “usuarios” que de estructuras formales coincidió con los reinados de Alfonso y de Fernando, al igual que su apreciación en las demás ciudades y estados italianos, entre los cuales destacan Venecia y Milán. Una muestra, tal vez la más contundente, de esta ósmosis la constituye el *Canzoniere marciano* con sus traducciones al veneciano de textos poéticos españoles. En cambio sólo en la edición de 1514 del *Cancionero general* de Castillo se recogerán poemas italianizantes y Bartolomé de Torres Naharro incorporará poemas *italico more* a la edición napolitana de 1517 de la *Propalladia*.

En la época de Carlos V, IV como rey de Nápoles y de su virrey don Pedro de Toledo (1484-1553), se impondrá el petrarquismo de los poetas napolitanos Angelo Di Costanzo (1507-1591), Bernardino Rota (1508-1575), Ferrante

<sup>15</sup> Además de los estudios y de las ediciones mencionados, véase Santagata-Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*. Por lo que se refiere a las ediciones, véanse, para Galeota, Flamini, “Francesco Galeota gentiluomo napolitano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere”, 1-90.

<sup>16</sup> Observan De Blasi-Vàrvaro (“Napoli e l'Italia meridionale”, 315-316): “[en la corte aragonesa] occuparono una posizione defilata Giovanni Aloisio e Giovanni Francesco Caracciolo, che mai condussero un'attività di poeti cortigiani e non ricoprirono incarichi ufficiali, ma furono in stretti contatti con i letterati della cerchia aragonesa. [...] Caracciolo e Aloisio furono gli autori dei soli canzonieri di età aragonesa progettati secondo una rete di connessioni interne distribuite lungo una storia amorosa”.

<sup>17</sup> Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, “Sannazaro lavorò probabilmente per alcuni anni intorno al progetto di un canzoniere petrarchesco [...], ma anche lui come Cariteo abbandonò questo progetto dopo il declino del Regno aragonesa [...]. Sia nel progetto del canzoniere, sia nel valore attribuito alle poesie volgari, Sannazaro si distingue dai poeti cortigiani” (De Blasi-Vàrvaro, *Letteratura italiana*, I, 338).

Carafa (1509-1587), Luigi Tansillo (1510-1568) y Galeazzo di Tarsia (1520-1553),<sup>18</sup> otras fuentes a las cuales beberán también los petrarquistas españoles, a pesar de la oposición, más formal que auténtica, de sus detractores.<sup>19</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANSELMI, G. M., K. ELAM, G. FORNI y D. MONDA (eds.), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano: Rizzoli, 2004.
- AQUILANO, SERAFINO, *Le Rime di Serafino Aquilano in musica*, ed. de Giuseppina La Face Bianconi y Antonio Rossi, Firenze: Olschki, 1999.
- BALDUINO, ARMANDO, “Origini padovane e venete del Petrarchismo”, en G. BELLONI, G. FRASSO, M. PASTORE STOCCHI y G. VELLI (eds.), *Francesco Petrarca: da Padova all’Europa, Atti del convegno internazionale di studii, Padova, 17-18 giugno 2004*, Roma / Padova: Antenore, 2007.
- CARNASECCHI, R., *Storia della canzone veneziana. Dal 1400 ai giorni nostri*, Venezia: Regione Veneto / Studio Onde Sonore, 2000.

---

<sup>18</sup> Cito las ediciones utilizadas en *Antologia della poesia italiana* (1999): Angelo Di Costanzo, *Poesie italiane e latine e prose*, a cura di A. Gallo, Palermo 1843; Bernardino Rota, *Poesie*, Napoli: Muzio, 1723; para Carafa, *Rime di diversi illustri signori napoletani*, a cura di L. Dolce, Venezia: Giolito, 1552; L. Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito*, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, 1926; Galeazzo di Tarsia, *Rime*, ed. di C. Bozzetti, Milano, 1980. Angelo Costanzo no recopiló sus rimas en un cancionero organizado y articulado; [las rimas de Tansillo] “non si riuniscono in un canzoniere organico e sono per metà nate da situazione cortigine d’occasione o composte per fini encomiastici: risentono perciò della funzione principalmente ‘sociomondana’ svolta dai testi poetici” (De Blasi-Vàrvaro, *Letteratura italiana*, I, 374); Bernardino Rota recopiló un cancionero organizado según el patrón *in vita et in morte* utilizado por Petrarca en los *RVF*. Han investigado en las premisas teóricas y en la praxis poética del petrarquismo napolitano Ferroni, Quondam, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, 1973.

<sup>19</sup> “Il petrarchismo napoletano, che come fenomeno letterario dura per l’intero secolo e anche oltre, non si configura come un’esperienza unitaria e compatta, ma si distribuisce sui diversi livelli della stretta regolarità classicista, della ricerca di artificiosos stilísticos innovativos e della scrittura vissuta como juego; è inoltre importante segnalare che non tutti i poeti solitamente ricondotti alla categoría del petrarchismo hanno concentrato i propri sforzi nella composición di un vero canzoniere” (De Blasi-Vàrvaro, *Letteratura italiana*, I, 373).

- CARVAJAL, *Poesie*, ed. de Emma Scoles, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- CAVALIERE, ALFREDO, *Il 'Cancionero' marciano* (Str. App. XXV), Venezia: Zanetti Editrice, 1943.
- CESERANI, REMO, "La lirica", *Storia letteraria d'Italia*, a cura di A. Balduino, t.I: "La dinamica del rinnovamento (1494-1533)", a c. di G. Da Pozzo, 661-731, Padova / Milano: Piccin Nuova Libreria / Casa Editrice dr. Francesco Vallardi, 2006.
- COMPAGNA PERRONE CAPANO, ANNA MARIA, "L'uso del catalano a Napoli", in G. D'AGOSTINO y G. BUFFARDI (eds.), *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997*, 2 vols., Napoli: Paparo Edizioni, 2000, II, 1353-1370.
- CORTI, MARIA (ed.), *Pietro Jacopo de Jennaro. Rime e lettere*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1956.
- D'ANCONA, ALESSANDRO, "Strambotti di Leonardo Giustinian", *Giornale di Filologia romanza*, 1879.
- , "Strambotti di Leonardo Giustinian", *La poesia popolare italiana*, Livorno: Loescher, 1906, 543-561.
- DAZZI, MANLIO, *Il fiore della lirica veneziana. Dal Duecento al Cinquecento*, Vicenza: Neri Pozza, 1956.
- , "Leonardo Giustinian" (1388-1466), *Umanesimo Europeo e Umanesimo Veneziano*, Firenze: Sansoni, 1963, 173-191.
- , "Leonardo Giustinian", *Letteratura italiana. I minori*, Milano: Garzanti, 1969, 481-500.
- DE BLASI, NICOLA y ALBERTO VARVARO, "Napoli e l'Italia meridionale", t. III: *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, t. I: *La Toscana, L'Italia meridionale*, Roma / Torino: Einaudi, 2007, 289-376.
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.
- FEDI, ROBERTO, "La fondazione dei modelli. Bembo, Castiglione, Della Casa", in E. MALATO, *Storia della letteratura italiana*, t. IV: *Il primo Cinquecento*, Roma: Salerno, 1996, 507-595 y 595-680.
- FERRONI, GIULIO y AMEDEO QUONDAM, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma: Bulzoni, 1973.
- FLAMINI, FRANCESCO (ed.), "Francesco Galeota gentiluomo napolitano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere", *Giornale storico della letteratura italiana*, 20, 1892, 1-90.
- FORMENTIN, VITTORIO, "La crisi linguistica del Quattrocento", in ENRICO MALATO, *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento*, Roma: Salerno, 1996, III, 159-209.

- GARGANO, ANTONIO, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli: Liguori, 2005.
- Le Rime del Chariteo*, ed. de Erasmo Pèrcopo, Napoli: Accademia delle Scienze, 1892.
- LEFÈVRE, MATTEO, *Una poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma: Vecchiarelli, 2006.
- MALATO, ENRICO (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento*, Roma: Salerno, 1996.
- MASI, GIORGIO, "La lirica e i trattati d'amore", en E. MALATO (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma: Salerno, 1996, IV, 595-680.
- MAZZOCCHI, GIUSEPPE, "Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S.P.II.100) e l'ispanismo del Bembo", en G. CARAVAGGI (ed.), *'Cancioneros spagnoli' a Milano*, Firenze: La Nuova Italia, 1989, 67-101.
- PARENTI, GIOVANNI, *Benet Garret detto il Cariteo: profilo di un poeta*, Firenze: Olschki, 1993.
- PARISI, IVAN, "Un'informatore del Cattolico: Benet Garret detto il Cariteo", en G. D'AGOSTINO y G. BUFFARDI (eds.), *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997*, 2 vols., Napoli: Paparo Edizioni, 2000, II, 1553-1562.
- PASQUINI, EMILIO, "Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento", E. MALATO (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento*, Roma: Salerno, 1996, III, 808-813.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, "El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles. El poeta Diego del Castillo", en G. D'AGOSTINO y G. BUFFARDI (eds.), *Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997*, 2 vols., Napoli: Paparo Edizioni, 2000 II, 1563-1574.
- PINI, LAURA, "Per l'edizione critica delle canzonette di L.G. (Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe antiche)", *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, s.8, 1960, IX, 419-543.
- QUAGLIO, ANTONIO ENZO, "Studi su Leonardo Giustinian. I. Un nuovo codice di canzonette", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLVIII-461, 1971, 178-215 (I parte).
- , "Studi su Leonardo Giustinian. II. Nuove testimonianze a penna di 'Canzonette'", *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, t. CXXXIV – Classe di scienze morali, lettere ed arti, 1975-1976, 457-476 (II parte).
- , "Leonardo Giustinian tra i poeti padovani (e non) in nuovi frammenti veneti del Quattrocento. I. Tre Canzonette", *Bollettino della Società Letteraria di Verona*, 1981.

- RAJNA, PIO, "I versi spagnoli di mano di Pietro Bembo e di Lucrezia Borgia serbati in un codice ambrosiano", *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid: Hernando II, 1925, 229-321.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *La poesía cancioneril, El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977.
- SANNAZARO, JACOPO, *Opere volgari*, ed. de A. Mauro, Bari: Laterza, 1961.
- SANTAGATA, MARCO, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova: Antenore, 1979.
- SANTAGATA, MARCO y STEFANO CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano: Franco Angeli, 1993.
- SEGRE, C y C. OSSOLA (dirs.), *Antologia della poesia italiana. Quattrocento-Cinquecento*, Torino: Einaudi, 1999.
- TAVONI, MIRKO, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna: Il Mulino, 1992.
- TEBALDI, ANTONIO, *Rime*, 4 vols., ed. de Tania Basile Jean Jacques Marchand, Ferrara / Modena: Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara / Edizioni Panini, 1989-1992.
- VOZZO MENDIA, LIA, "La scelta dell'italiano tra gli scrittori iberici alla corte aragonesa. I. Le liriche di Carvajal e di Romeu Llull", en P. TROVATO (ed.), *Lingue e culture dell'Italia Meridionale (1200-1600)*, Roma: Bonacci, 1993.
- ZANCAN, MARINA, "Venezia e il Veneto", en ALBERTO ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana*, t. IV: *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, t. II: *Le Marche, L'Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Torino: Einaudi, 2007, 821-983.
- ZINATO, ANDREA, *El 'Canzoniere marciano' (Ms. stran. app. XXV, 268 – VM1). Notas críticas y edición*, Noia: Toxosoutos, 2005.
- , "El *commitente del Canzoniere marciano*", en F. CAÑAS MURILLO, J. GRANDE QUEJIGO y J. ROSO DÍAZ (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, 927-940.
- , "Forme metriche e generi poetici del *Canzoniere Marciano*", en A. BALDISSERA, G. MAZZOCCHI y P. PINTACUDA (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia: Ibis, 2009.

## Magisterio, imitación y creación poética en las cortes ibéricas: Gómez Manrique, el conde de Mayorga y Diogo Marcam

Isabella Tomassetti

*Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*

La copiosa y heterogénea producción poética del siglo xv cuenta con un subgénero que se caracteriza por un recurso intertextual patente y exhibido: la cita literal de fragmentos poéticos ajenos en el marco de un texto estrófico provisto generalmente de una estructura narrativa. El *corpus* es bastante amplio y abarca desde los últimos decenios del siglo xiv a todo el siglo xv, desde los primeros experimentos de Macías hasta los maduros ejercicios de Pinar, Guevara y Quirós. Aun dentro de una evidente homogeneidad formal y estilística, el *corpus* revela una sensible variedad de soluciones compositivas y retóricas. Además, la presencia de los mismos fragmentos líricos en distintos poemas es un fenómeno más bien frecuente: a menudo los segmentos pertenecen a textos muy conocidos de la tradición ibérica, que así revelan su fama y ejemplaridad. Pero hay composiciones que, amén de compartir más de una cita poética, presentan también significativas convergencias en cuanto a la estructura temática y narrativa.

Un caso emblemático es el de los textos “Pues mi contraria fortuna” (ID 3358) de Gómez Manrique, “Quieres saber cómo va” (ID 0401) del conde de Mayorga, y “Por verdes em que cuidado” (ID 5211) del portugués Diogo Marcam. Se trata de composiciones provistas de la misma arquitectura textual, por ser textos-marco que introducen sistemáticamente fragmentos

liricos ajenos.<sup>1</sup> Sin embargo, además de los factores comunes derivados de su adscripción al mismo género, el elemento de unión más destacado resulta ser la estructura temática, ya que en los tres el autor cuenta los sentimientos generados por la separación de la amada. El relato lírico asume, pues, la configuración de una relación de viaje, donde el espacio y el tiempo están pautados de una forma evidente por unos marcadores que recurren en los tres textos. También se señalan algunos aspectos métricos comunes y en dos casos se nota la coincidencia de los fragmentos líricos citados. Pero empecemos por las semejanzas más macroscópicas.

El texto de Gómez Manrique es verosímilmente el arquetipo de esta microtradición, cuyas coordenadas histórico-geográficas intentaré esbozar en la segunda parte del estudio. Por el momento, me centraré en factores formales, estilísticos y temáticos sin entrar en la cuestión de las circunstancias reales de creación e imitación. “Pues mi contraria fortuna” ha sido transmitido por dos cancioneros, MN24 y MP3,<sup>2</sup> y se compone de 7 coplas castellanas que intercalan a su vez 7 estribillos de canción de otros autores. Las rimas del fragmento intercalado se corresponden exactamente con las de la segunda semiestrofa de la copla castellana; lo cual evidencia el esfuerzo por adaptar el nuevo texto a la estructura métrica del texto citado, preexistente por definición. La composición de Juan de Pimentel, conde de Mayorga, ha sido transmitida por un único testimonio, MH1,<sup>3</sup> y presenta una estructura idéntica, con siete coplas de ocho versos y siete fragmentos intercalados de tres o cuatro versos; hay alguna variación en cuanto al esquema métrico de las coplas y en un caso se omite la integración rímica del texto citado, pero en

---

<sup>1</sup> Se transcriben los tres textos en el apéndice.

<sup>2</sup> De aquí en adelante, para referirme a los textos mencionados, uso las siglas y la numeración establecidas por Brian Dutton en su magno repertorio (Dutton, *El Cancionero*). La ubicación del decir de Gómez Manrique en los dos cancioneros es MN-54 y MP3-62. Para la edición digital de las transcripciones de Dutton y las propias del equipo editor remito a la página web <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>, a cargo de Dorothy Severin.

<sup>3</sup> La numeración de este texto en el repertorio de Dutton es MH1-145. Para su transcripción puede acudir a Dutton, *El Cancionero*, y a la mencionada página a cargo de Dorothy Severin y su equipo.

general se observa una correspondencia estructural muy sensible entre las dos composiciones.

El texto de Diogo Marcam, el único transmitido por un cancionero impreso, el portugués *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516),<sup>4</sup> se aleja de la estructura de los otros dos, pues se compone de 14 coplas de medida variable (de 9 a 13 versos) que, en lugar de intercalar los textos ajenos, los incorporan métrica y sintácticamente. Hay que subrayar, además, que la primera y la última copla del texto no contienen citas líricas, y constituyen una suerte de prólogo y epílogo de la composición.

Desde el punto de vista temático, los textos constituyen un auténtico ciclo, ya que presentan el mismo planteamiento: en “Pues mi contraria fortuna”, composición que en el cancionero de Gómez Manrique (MP3) tiene la rúbrica *Clamores para los días de la semana*, se describe un recorrido de alejamiento de la dama en el que el poeta expresa su sufrimiento por la separación, repartiéndolo la queja a lo largo de los siete días de la semana. Las siete coplas que componen el texto-marco representan progresivamente los días de la semana, introducidos generalmente por sus propios nombres o, en algún caso, por perífrasis: “el tercero e triste día” (v. 25) por miércoles, o bien “el día sexto viniendo” (v. 67) por sábado. El recorrido se configura más bien como una confesión marcada por secuencias temporales, que como un desplazamiento físico dentro de un espacio. Predomina un léxico centrado en el paradigma semántico del dolor, pero constituye un sector significativo también el paradigma de la nostalgia, directamente relacionado con el planteamiento central del texto, el de la separación de la amada.

La composición del conde de Mayorga también resulta estructurada de la misma manera, con una fragmentación temporal marcada por los días de la semana. Aquí el nombre canónico de los días aparece en todas las estrofas, excepto en la destinada al domingo donde se usa la perífrasis “el día que guardado / ser manda nuestro Señor” (vv. 72-73). Por otra parte, el recorrido al que apunta el poeta, aunque ideal y abstracto, revela la presencia de un intento narrativo más marcado. Si atendemos a los paradigmas semánticos,

---

<sup>4</sup> La numeración del texto según el repertorio de Dutton es 16RE-284.

notamos una perfecta coincidencia entre las dos composiciones. Predomina el paradigma del dolor, pero resulta muy bien representado también el de la añoranza.

Más innovador con respecto al patrón de Gómez Manrique resulta el texto de Diogo Marcam. Además de eludir el vínculo compositivo de los siete días de la semana, reduplica el número de las coplas, acentuando la estructura narrativa y enriqueciendo el entramado de la queja amorosa. Sin embargo, aunque en el texto de Marcam no aparezcan mencionados los días por su propio nombre, sí se nota una puntual progresión temporal, definida por marcadores como “o día que fui partido” (v. 12), “no segundo día” (v. 26), “o outro dia”, (v. 39), “no quarto...” (v. 52), etc. La amplitud del texto portugués no determina sólo la multiplicación de las secuencias temporales, sino también un marcado énfasis semántico que reproduce fielmente los paradigmas detectados en los textos de Gómez Manrique y del conde de Mayorga. Junto con el campo del dolor y de la queja, pues, aparece también el vector semántico de la nostalgia, con su constelación de lexemas relacionados con el verbo “partir” y el sustantivo “partida”.

El cotejo de las palabras en rima proporciona más pruebas acerca del vínculo entre los textos. Son comunes al poema de Gómez Manrique y al del conde de Mayorga los siguientes rimantes: *cuidado, grado, pesado, morir, dezir, partir, repetir, sopiere, desvía, todavía, mía, vida, partida, dolorida*. El texto de Diogo Marcam comparte con el de Gómez Manrique los rimantes *alegría, día, olvida y nacido*, y con el del conde de Mayorga las palabras en rima *apartado, pecado, amar, pesar, parte, arte, querer, vi, partido*. La lista de los rimantes comunes a los tres textos es aún más nutrida: *cuidado, passado, desejo* (también en la forma portuguesa *desejo*), *veo* (también en la forma portuguesa *vejo*), *mí, mía, vida, partida, partir, repetir, morir*.

En el lugar de más intensificación semántica del verso, la rima, se ubican, pues, importantes y numerosas coincidencias que corroboran una vez más la hipótesis de una familiaridad directa entre los tres textos. Además, hay que destacar otra correspondencia que atañe a las inserciones líricas: el texto de Gómez Manrique, en efecto, comparte una cita con la composición del conde de Mayorga y otra con la de Diogo Marcam. Se trata de la canción de Suero

de Ribera “Mal mi grado” (ID 0402), cuyo estribillo aparece como primera cita de la composición del conde de Mayorga, y de la canción de Diego de Sandoval “O qué fuerte despedida” [0439], cuyo estribillo también figura como primera cita en la composición de Diogo Marcam. El hecho de que los dos emuladores de Gómez Manrique hayan colocado en primera posición un texto que aparecía en su modelo no es, a mi manera de ver, irrelevante, aunque no se detecten otras coincidencias en los fragmentos citados. Asimismo, la autoría de los poemas que se han identificado, apunta en la mayoría de los casos a poetas del círculo aragonés, como explicaré más adelante.

Por el momento, la reseña de las semejanzas formales y temáticas sugiere un indudable parentesco entre los tres textos; la relación de las correspondencias entre textos citados, cancioneros transmisores y ámbitos cortesanos de producción corrobora además la hipótesis de un territorio común de creación y circulación de las composiciones. Sin embargo, para confirmar esta suposición, por verosímil y sólida que pueda parecer, habría que precisar las circunstancias concretas en que los tres textos se escribieron, la relación entre los tres autores, las ocasiones de encuentro entre ellos y los posibles contextos o acontecimientos que pudieron producir tres textos tan parecidos. Para este fin, será necesario acudir al material proporcionado por las crónicas, las semblanzas y los estudios histórico-literarios del siglo xv.

Si hemos de conjeturar una circunstancia que pudo brindar un intercambio entre los tres poetas, lo primero que hay que fijar, como es obvio, es la cronología de los autores.

Gómez Manrique fue el cuarto hijo de don Pedro Manrique y de doña Leonor de Castilla. Nació con toda probabilidad en 1412 y debió vivir su infancia en la corte, ya que su madre fue dama de doña Catalina de Lancáster y luego camarera mayor de la reina doña María. Allí entró en contacto con su tío, el Marqués de Santillana, del que debió aprender el arte poético y que siempre lo animó para que siguiera en la tarea literaria (Soriano, “Mujer, historia, literatura”).

También se le conoce por sus empresas militares, la primera de las cuales fue la toma de Huéscar, en 1434. A lo largo de los decenios sucesivos, siempre estuvo involucrado en las luchas políticas, por lo general al servicio del par-

tido aragonés (Salazar y Castro, *Historia genealógica*). Y la actividad política de Gómez Manrique siempre influyó en su producción poética, tanto que resultan numerosas las composiciones de circunstancias dedicadas a personajes públicos (como el arzobispo Carrillo) e incluso las de tipo moral resultan directamente condicionadas por el contexto político (Gómez Manrique, *Cancionero*).<sup>5</sup>

En cuanto a Juan Pimentel, conde de Mayorga (Beceiro Pita, *El Condado de Benavente*; y Aniz Iriarte, Callejo de Paz, *Real Monasterio*), podemos esbozar un cuadro biográfico mucho más sintético, pues no fue tan longevo como Gómez Manrique. Era hijo de don Rodrigo Pimentel, segundo conde de Benavente, y de una hija del Almirante don Alfonso Enríquez. En 1430, Juan II le concedió a Rodrigo Pimentel el territorio de Mayorga de Campos, que hasta entonces había pertenecido al rey de Navarra. Rodrigo Pimentel lo pasó a su hijo primogénito, de manera que Juan Pimentel, viviendo su padre Rodrigo, se convirtió en el primer conde de Mayorga a partir de 1432. Sin embargo, no gozó muchos años del título de conde, pues falleció prematuramente a principios de 1437 (López de Haro, *Nobiliario genealógico*, 130-133). Cuando, en 1440, murió Rodrigo Pimentel, el hermano del fallecido Juan heredó los dos condados y todas las posesiones de la familia y tanto él como sus sucesores, aun poseyendo el condado de Mayorga, usaron exclusivamente el título de condes de Benavente, así que hemos de inferir que el único período en que estuvo en uso el título de conde de Mayorga fue el que va de 1434 a 1437. Por lo tanto, la atribución de la rúbrica que transmite el texto “Quieres saber cómo va” permite circunscribir la composición del poema a un período bastante preciso. Del conde de Mayorga se nos ha transmitido también otra composición, una canción recogida en SA7, LB2 y ME1, cuyo *incipit* reza “Quando tú a mí oyas” (ID 2254), pero pudo componer más textos de circunstancias, considerando su participación activa en los entretenimientos cortesanos. Sabemos que intervino con otros caballeros en el torneo celebrado el año 1435 en la corte de Castilla con el caballero alemán Roberto de Balse

---

<sup>5</sup> Véase especialmente la “Introducción” de Francisco Vidal González a Gómez Manrique, *Cancionero*, 11-85.

y que murió accidentalmente cuando se preparaba para otro torneo en tierras extranjeras (Vendrell Millás, ed., *El Cancionero*, 36-38).

Del portugués Marcam, en cambio, no tenemos prácticamente ninguna noticia biográfica, sino la relación de su exigua producción poética, transmitida por el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: además de “Por verdes em que cuidado”, Marcam es autor de dos *cantigas*: “Pois não pode ser pior” (ID 5461) y “De grande pena de sofrer” (ID 5462).

Es evidente que el prestigio, la fecundidad y el talento poético de Gómez Manrique sobrepasan sensiblemente la menuda talla de poetas como el conde de Mayorga y Diogo Marcam, por mucho que se hubiesen explayado en la composición de sus textos. Que el conde de Mayorga hubiese entrado en contacto con Gómez Manrique no sorprende mínimamente, pues formaban parte de la nobleza castellana y los dos estaban profundamente involucrados en la vida política y social de la época. Otra cuestión más difícil de precisar es cómo y dónde Diogo Marcam conoció a los otros dos, aunque el cuadro de las relaciones político-dinásticas entre Castilla, Aragón y Portugal proporciona datos muy útiles al propósito. Los enlaces luso-castellanos empezaron ya a finales del siglo XIV: el primer matrimonio entre un castellano y una portuguesa se dio en 1383, con la boda entre Juan I de Castilla y doña Beatriz, hija del rey de Portugal Fernão I. No se puede olvidar, además, que todo el siglo XV está marcado por importantes enlaces entre infantes y princesas de las dos coronas.

Por otra parte, el linaje de los Pimentel, que era de origen portugués, llegó a emparentarse con Juan I desde muy temprano porque Juan Alfonso Pimentel estaba casado con Joana de Meneses, tía de doña Beatriz, la princesa portuguesa mujer del rey de Castilla. Gracias a su buena relación con la corona portuguesa, los condes de Benavente siempre habían tenido contactos diplomáticos con Portugal, tanto que, dos decenios más tarde, uno de ellos propiciaría la boda entre Enrique IV y Juana de Portugal, hija del rey don Duarte y hermana de Afonso V (1455). Por otro lado, el rey don Duarte estaba casado con la infanta Leonor de Aragón desde 1423, lo cual debió producir una circulación más bien copiosa de dignatarios, damas y caballeros portugueses de una corte para otra. No debe sorprender, pues, que un caballero portugués dedicado a las letras, como había muchos en todas las cortes

ibéricas de entonces, pudiera coincidir con Gómez Manrique y Juan Pimentel en una celebración palaciega de la corte castellana.

Más complicada de determinar, sin embargo, es la cronología de este presunto evento. Una pista en esta dirección parece proporcionarla la relación de los poetas que aparecen citados en los tres textos: como se ha apuntado arriba, los tres poemas incorporan estribillos de canciones transmitidas por SA7, ME1 y LB2, cancioneros todos relacionados con la corte aragonesa. Algunas citas de Gómez Manrique remiten al canon fundacional de la poesía castellana (Macías, Juan Rodríguez del Padrón, el Marqués de Santillana), pero hay dos poetas que forman parte expresamente del bando aragonés: Suero de Ribera (Vendrell Millás, ed., *El Cancionero*, 77-79; Salvador Miguel, *La poesía cancioneril*, 185-188; Rovira, *Humanistas y poetas*, 132), que acompañó a Alfonso V a Nápoles, y Diego de Sandoval, conde de Castro, que se había exiliado con los aragoneses en 1429. Por su parte, el conde de Mayorga, además de citar a Villasandino como cabeza de la escuela castellana, también citó a Suero de Ribera y a otros caballeros aragoneses: Juan de Torres,<sup>6</sup> que en 1432 había acompañado a Alfonso el Magnánimo en la campaña de Nápoles, y hasta el infante Enrique de Aragón, hermano de Alfonso de Magnánimo. Pero en el texto de Juan Pimentel encuentra cabida también un estribillo de Juan de Silva, conde de Cifuentes (Layna Serrano, *Historia*, 93-95),<sup>7</sup> que siempre había sido partidario del condestable Álvaro de Luna.

---

<sup>6</sup> Juan de Torres había acompañado al Magnánimo en la campaña de Nápoles de 1432 y luego se había trasladado a Toledo. Su producción poética es abundante y está transmitida casi enteramente por SA7.

<sup>7</sup> Juan de Silva nació en Toledo en 1399 y entró muy temprano al servicio de Juan II, ganándose las simpatías de don Álvaro de Luna, al que permanecería fiel toda la vida. Por si el pacto de fidelidad no fuera suficiente, Juan de Silva se casó además con una prima del condestable, doña Leonor, hermana de Pedro de Acuña. Explica Layna Serrano 94, que “con motivo de esta boda, el rey Juan II concedió a don Juan de Silva la tenencia vitalicia de Cifuentes y su castillo por cesión de don Álvaro, otorgándole además el derecho a proveer los oficios de justicia; en 1428 hízole Notario Mayor del reino de Toledo, cargo que usufructuaba su padre, el Adelantado don Pedro Tenorio. Al año siguiente, con motivo de la guerra civil suscitada por el infante de Aragón don Enrique, primo del monarca y a cuyo bando sumáronse muchos nobles, don Juan de Silva y su padre fueron con don Álvaro de Luna a Extremadura; cuando

Tanto en la composición de Gómez Manrique como en la del conde de Mayorga, pues, figuran versos de integrantes de los dos bandos que en aquellos años se estaban enfrentando para conseguir la supremacía política. Sin entrar ahora en los detalles de esta circunstancia histórica, que sin embargo proporcionaré en la versión escrita, sí es preciso destacar un acontecimiento importante en el marco de las luchas civiles de esos años y es la paz de 1436. El 22 de septiembre de ese año, en efecto, se llegó a la firma de un acuerdo solemne en Toledo, en cuyas negociaciones habían destacado el arzobispo de Toledo don Juan de Luna, el maestre de Calatrava y don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente (Zurita, *Anales*, 134), padre del autor del poema que aquí estudiamos:

Estando el Rey en la cibdad de Toledo le vinieron embaxadores del Rey de Aragon é de Navarra por contratar paces é amistades perpetuas entre el Rey é los Reyes de Aragón é de Navarra, las cuales se assentaron despues de muy grande altercaciones é pasados algunos dias, en esta guisa: que Don Enrique, Príncipe de Asturias, hijo del Rey de Castilla, casase con Doña Blanca, Infanta de Navarra, é que en arras le fuesen dadas la villa de Medina del Campo y Olmedo é Roa é Aranda, y el marquesado de Villena; e que los primeros quatro años llevase la renta de todo lo susodicho el rey de Navarra, é si acaciese quel Principe no hubiese hijos con la Infanta Doña Blanca, que estas villas se tornasen á la Corona de Castilla, é que al Rey de Navarra se diesen en cada un año diez mil florines de oro de juro de heredad, situados é puestos por salvados en ciertas rentas de Castilla; é á la Reina de Navarra é al Principe Don Carlos, su hijo, se diesen en cada un año para toda su vida otros diez mil florines de oro, é que todos los Caballeros y Escuderos que salieron de Castilla con el Rey de Navarra fuesen perdonados y les fuese tornado todo lo suyo, salvo al Conde de Castro y el Maestre de Alcantara Don Juan de Sotomayor [...].

Entonces los infantes de Aragón no consiguieron la devolución de sus tierras ni el derecho a cruzar la frontera sin permiso del rey, sino sólo una com-

---

éste sitió la plaza fuerte de Trujillo, el futuro conde de Cifuentes participó personalmente en el acto de valor e ingenio mediante el cual logró don Álvaro la rendición del castillo, y también le prestaron valiosa ayuda padre e hijo en el cerco de Alburquerque y otras plazas”.

pensación económica pobre; sin embargo, la política dinástica de los infantes condujo al compromiso matrimonial entre el infante Enrique, futuro Enrique IV, y Blanca de Navarra, hija de Juan II (Porrás Arboleda). Este acuerdo implicaba por tanto una reconciliación familiar en regla, que se concretó con el matrimonio de los Infantes el 12 de marzo de 1437.

La paz entre los dos bandos, pues, podría ser verosímilmente el marco dentro del cual se produjo el episodio literario que nos ocupa. Si dirigimos nuestra atención a la composición de Diogo Marcam, finalmente, otros caballeros aragoneses figuran entre los autores de los textos citados: de nuevo Diego de Sandoval, Sancho Alfonso de Montoro, Pedro de Santa Fe (Vendrell Millás, ed., *El Cancionero*, 71-73; Rovira, *Humanistas y poetas*, 132-134; Cleofé Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*), que había acudido con Alfonso V en auxilio del infante don Enrique cuando se encontraba prisionero de Juan II de Castilla,<sup>8</sup> junto a otros como Pedro de Silva, hijo de segundas nupcias de Juan de Silva, que fue señor de Villaluenga y murió sin sucesión (Layna Serrano, *Historia*, 98-99). Sin embargo, junto con estos nobles aragoneses, también aparecen unos versos del rey de Castilla Juan II. No podemos olvidar, además, que la entonces reina de Portugal era infanta de Aragón y nada tendría de extraño que el Magnánimo y Juan II de Navarra contrataran caballeros portugueses junto a los castellanos para sus empresas militares (*Crónicas de Rui de Pina*, 521).<sup>9</sup> Es razonable pensar, pues, que por estas fechas y en estas circunstancias se produjera más de un encuentro entre nobles y dignatarios de procedencia variada.

---

<sup>8</sup> Pedro de Santa Fe participó en la primera expedición a Nápoles; una vez terminada esta fase bélica, en 1423, volvió a la península con Alfonso para liberar al infante don Enrique, que se encontraba preso en Castilla. Siempre estuvo relacionado con las cortes aragonesa y navarra.

<sup>9</sup> Además, nuevos contactos pudieron establecerse entre la corte portuguesa y la castellana por el hecho de que en 1436 el rey Duarte preparaba un ataque a Ceuta, para lo que intentó fletar barcos en los puertos castellanos del Cantábrico. Por último, por esos mismos días, también pudo llegar a la corte una embajada de Portugal anunciando el reciente nacimiento de la infanta Leonor, hija de don Duarte de Portugal y de doña Leonor de Aragón; sobrina, por tanto, de los reyes castellanos.

En 1436 el conde de Mayorga estaba todavía vivo (morirá el 14 de febrero de 1437); en cuanto a Diogo Marcam, al no disponer de datos biográficos que le conciernan, no podemos afirmar que en 1436 estuviera en Toledo ni descartar la posibilidad de que haya conocido a los otros dos sólo indirectamente, a través de algún cancionero o cuaderno que pueda haber manejado en la corte portuguesa. Esta última hipótesis, sin embargo, dejaría sin explicación la elección de poetas de ambos bandos políticos sin intentar siquiera contextualizar y actualizar las citas mediante la inclusión de algún poeta portugués (salvo la autocita que hace de una canción suya).

Por lo tanto, creo que no es aventurado hipotizar una estancia de Diogo Marcam en las cortes de Castilla y Aragón en los años treinta, ni que durante esa estancia entrara en contacto con Gómez Manrique y el conde de Mayorga. Lo que sí parece indudable es la posterioridad de la composición de Marcam, no sólo porque usa claramente a los otros dos como modelos, sino también porque presenta una innovación estructural, (la incorporación métrica y sintáctica de los estribillos en las coplas citadoras) que es más tardía con respecto a las primeras experimentaciones transmitidas por SA7.

Si consideramos el talante lúdico de estas composiciones y el ejercicio jocoso de convocar en la creación poética personajes del entorno cortesano, resulta muy significativo que autores de la corte castellana como Gómez Manrique y el conde de Mayorga no dudaran en citar poetas del bando aragonés; asimismo, no es irrelevante que un portugués cite en su texto al rey de Castilla y a unos cuantos nobles aragoneses.

No me parece descabellado, pues, hipotizar que la ocasión apropiada para la composición de los tres textos coincida con el único momento en que el bando castellano y el aragonés llegaron a un acuerdo de paz que terminó temporalmente con la guerra civil.

La sinergia entre análisis filológico, estudio literario y contextualización histórica ha revelado un útil horizonte metodológico en el examen de la relación intertextual entre las tres composiciones. Si por una parte es indiscutible la certeza de un fenómeno de imitación literaria, perceptible a varios niveles de la escritura poética, por otro lado, y debido precisamente a la evidencia del parentesco, era necesaria la profundización del marco en el que pudo producirse

el juego intertextual que se ha descrito. Aunque falte una prueba irrefutable del supuesto encuentro entre Diogo Marcam y los dos autores castellanos, y aún suponiendo que el portugués haya conocido a los otros dos sólo literariamente, no cabe duda de que los tres autores son protagonistas de un pequeño ciclo poético cuyas coordenadas temáticas, estilísticas e históricas forman un conjunto firme e incontestable, testimonio, una vez más, de la variedad y densidad del diálogo poético entre los integrantes de las cortes ibéricas.

#### APÉNDICE

##### I. GÓMEZ MANRIQUE<sup>10</sup>

Pues mi contraria fortuna,  
de mis trabajos no farta,  
así, mi bien, vos aparta  
sin esperança ninguna,  
que me dexede beuir 5  
eso que triste biuiere,  
los lunes, como supiere,  
entiendo siempre dezir:

¡O qué trabajo es partir  
quien parte de do bien quiere! 10  
Quien aqueste mal sufiere  
todo mal puede sufrir.

Así commo me despido,  
gentil señora, de ti,  
bien así fago de mí, 15

---

<sup>10</sup> Cito el texto por Gómez Manrique, *Cancionero*, 141-145. Indicaré, en correspondencia de los estribillos intercalados, el número de identificación del texto citado, según figura en el repertorio de Dutton. Para la identificación de estos pasajes (tarea que no constituye el fin de este trabajo) además de Dutton, *El Cancionero*, el lector podrá servirse también de la citada página web <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.

muy sin ventura nacido;  
 e con este gran cuydado,  
 más deseando morir  
 que de tal pena guarir,  
 los martes diré, cuytado: 20

Mal mi grado  
 me conuién de vós partir,  
 señora, sin repetir  
 lo pasado.

El tercero y triste día 25  
 d'esta maldita semana,  
 con la dolor inumana  
 que mis plazer desuía,  
 recordando tu partida  
 que tal me faze sentir, 30  
 cuando dexé de plañir  
 diré con boz dolorida:

¡O qué fuerte despedida!  
 ¡O qué trabajo es partir!  
 ¡O cuán malo es de sufrir 35  
 ver enajenar mi vida  
 en poder de quien m'oluida!"

En mi triste solitud,  
 recordando tu figura,  
 con una gran desmesura 40  
 desfaziendo mi salud,  
 los jueues, sin alegría,  
 pues así lo quiere Dios,  
 entiendo fazer a dos  
 bozes dezir toda vía: 45

“Sol de ser sans compañía  
 partir me conuén de vos;  
 si be la culpa no es mía  
 mon cuer remán dolorós”.

Cansado de sospirar y de beuir enojado, mi rostro todo lauado con el continuo llorar, ronpiendo mi vestidura con gran dolor e quebranto, los viernes, aunque no canto, cantaré con amargura:	50     55
Cativo de miña tristura ya todos prenden espanto e preguntan qué ventura es que me atormenta tanto.	60
Así, plañiendo y llorando, mis inumanos enojos las lágrimas de mis ojos por mis pechos derramando, pues mis bienes van atrás, el día sexto viniendo, diré, la muerte pidiendo, con dolor porque te vas: “Biue leda si podrás e no penes atendiendo que según peno partiendo, non esperes que jamás te veré nin me verás.	65       70
Creçiendo mis afliçiones e menguando mi esperança, suplicando recordança en el fin de mis cançiones, cantaré, con desavida congoxa, que tú me diste en la ora que partiste, los domingos por finida:	75     80

Recuérdate de mi vida,  
 pues que viste  
 mi partir e despedida  
 ser tan triste. 85

II. JUAN PIMENTEL, CONDE DE MAYORGA<sup>11</sup>

¿Quieres saber cómo va  
 al triste desaventurado  
 que de ti es apartado  
 porque libertad non ha?  
 Él está mucho penado,  
 tanto que quiere morir  
 et con todo este cuidado  
 los lunes quiere dezir: 5

“mal mi grado  
 me convén de vos partir,  
 señora, sin repenir  
 lo pasado”. 10

Non parte de mí deseo  
 desque de ti me partí,  
 segunt al partir te vi  
 por pensamiento te veo  
 esta canción deprendí,  
 bien o mal como sopiere  
 diré los martes por ti  
 al tiempo que non te viere: 15 20

<sup>11</sup> Edito el texto transmitido por MH1 (Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 2) adoptando los siguientes criterios: 1) respeto la norma moderna por lo que atañe a la unión y separación de palabras, la acentuación, la puntuación, el empleo de mayúsculas y minúsculas; 2) normalizo según el uso moderno las siguientes vacilaciones gráficas: u/v con valor vocálico; i/y con valor vocálico y semivocálico; ò / s; çe, çí / ce, ci, nb, np / mb, mp; 3) mantengo las alternancias b /v, ç / z.

“Cuyo soy sepa de mí  
que suyo seré do fuere  
a la que desto ploguiere  
ella tómelo por sí”.

Quien me trahe do soy venido 25  
es lungura la qual guía  
las personas todavía  
non segund su merescido,  
mas pues esto me desvía,  
de ti siempre yo diré 30  
los miércoles todavía  
esta canción que bien sé:

“Sepas tu, señora mía,  
que doquiera que seré  
tu gaya filosomía 35  
ante mis ojos veré”.

Mientra de ti fuer absente  
terné por pena la vida  
que voluntad enfingida  
tu gesto non lo consiente, 40  
mas después desta partida  
nunca fui sin desearte,  
esta canción dolorida  
diré los jueves aparte:

“Triste soy por la partida 45  
pues mi persona se parte  
de la qual beldad sin arte  
me vence sin ser vencida”.

Tu merced sin dubda crea  
que siempre te serviré 50  
et ál nunca hablaré  
fasta que mi muerte sea,

mas en tal fe moriré  
con poco arrepentimiento  
et los viernes rezaré  
sin ningunt infingimiento: 55

“Si parto non soy partido  
nin seré de bien amar  
mas si fuere pesar  
al tornar seré guarido”. 60

La mi terrible pasión  
non se puede carecer  
nin menos en mi querer  
con sobrada perdición  
et con esta perfección, 65  
maguer bivo atribulado,  
los sábados mallogrado  
yo diré esta canción:

“Mi bien tanto deseado  
cedo te vean mis ojos  
porque cesen mis enojos”. 70

Pues el día que guardado  
ser manda nuestro Señor,  
non me quiere dexar dolor  
nin se cura del pecado, 75  
mas tu rostro a tal color  
que de fermosura faz fea  
et diré tu servidor  
fasta ver a quien desea:

“quien me faz que te non vea  
vista le sea dolor  
et si ama por amor  
non cumpla lo que desea”. 80

III. DIOGO MARCAM<sup>12</sup>

Por verdes em que cuidado  
 estes dias despendi,  
 que vos nam vi,  
 sendo de vos apartado  
 nestas trovas o passado 5  
 escrevi,  
 assi como me sentia  
 cada dia trabalhado  
 por vos mais do que soia,  
 mas o que me mais fazia 10  
 ser triste tenho calado.

O dia que fui partido  
 indo triste em vos cuidando,  
 trabalhando  
 com tristeza meu sentido, 15  
 por partir ssem ser querido,  
 sospirando,  
 com gram pena mui crecida,  
 mui grave de rresestir,  
 comecei em voz erguida: 20  
 “¡O qué forte despedida!  
 ¡O qué pena m’es partir!  
 ¡O quám malo es de soffrir  
 ver enagenar mi vida  
 em poder de quem me olvida!” 25

Depois, no segundo dia,  
 me veio hum gram desejo  
 mui sobejo  
 de vos ver, que parecia  
 que oulhando vos veria 30  
 sem mais pejo.  
 E com isto levantei

<sup>12</sup> Cito el texto por mi edición (Tomassetti, “Tra intertestualità e interpretazione”, 83-85).

os olhos com mal que farte  
e ssem vos ver comecei:  
“Penssando que te verei, 35  
miro triste a cada parte  
com leal amor sin arte  
que te yo vi e verei”.

O outro dia passei  
cuidando de que maneira 40  
na primeira  
por vosso tanto me dei  
qu'em outra cuidar nam sei  
inda que queira.

E com esta mui comprida 45  
sojeiçam d'em vos cuidar,  
comecei: “muito sentida  
senhora, pues no olvida  
mi coraçón tu pensar,  
cierto es que deve estar 50  
en tu poder la mi vida”.

No quarto, hum sentimento  
me veio com gram despeito,  
por rrespeito 55  
de sentir meu perdimento  
em vos amar tam sem tento,  
sem proveito.

E com este mal que via  
de meu dano tam estranho,  
agravando-me dezia: 60  
“Amor que com gram porfia  
procura siempre mi danho  
m'ha fecho com grand'enganho  
más amador que solía”.

No quinto, acompanhado 65  
fui de hua mortal pena

nam pequena,  
 por me ver tam desamado  
 que a morte, mal pecado,  
 se me ordena. 70

E com tanto mal sentir,  
 saindo d'antre dous vales,  
 comecei de rrepitir:  
 “tan ásperas de soffrir  
 son mis angustias y tales 75  
 que de mis esquivos males  
 ell remedio es morir”.

O outro dia cuidar  
 em meu tempo mal despeso,  
 com gram peso 80  
 o passei, com me lembrar  
 que mostrar de vos amar  
 m'ê defeso.

E com este defender  
 muito forte d'encobrir 85  
 me conveio de dizer:  
 “É gram pena de soffrer,  
 é gram mal de consentir  
 aver sempre de fengir  
 a quem quero nam querer” 90

Vendo-me mui alongado  
 de vos e nam de vontade,  
 saudade  
 crecia, ssem ser menguado  
 meu querer mui mais dobrado, 95  
 de verdade.

E por meu mal assi sser,  
 comecei mui descontente  
 mui fora de meu poder:  
 “Aunque no vos puedo ver 100  
 siempre vos tengo presente,

quanto más de vos ausente  
tanto más crece el querer”.

Sentia mui gram pesar  
por me ver tam saudoso 105  
e cuidoso,

sem de vós bem esperar  
nem meu grande desejar  
ser proveitoso.

Mas com quanto mal me veo 110  
dezia por onde ia:

“¿Donde estás que no te veo,  
qu'es de ti, esperança mía?  
a mí, que verte deseo  
mil anhos se me faz d'um dia”. 115

Nam cria que ser podesse  
que por gram bem vos querer  
tal poder  
amor sobre mim tevesse,  
que tanto mal me fizesse 120  
assi sofrer

e tirar a Deos a fé  
por seguir vossas carreiras.  
Diss'entam, pois assi é:  
“Amor, yo nunca penssé 125  
que tan poderoso eras  
que pudiesses tener maneras  
pera trastornar la fe,  
hasta ora que lo ssé”.

Vendo já que me tornava 130  
donde de vos me partira  
e vos vira,

por vos ver tanto folgava  
que comer nam me lembrava,  
sem mentira. 135

E naquisto me perdi  
 por hua mui brava serra  
 e andando disse assi:  
 “Amor, desde no te vi  
 va mi prazer a pie terra 140  
 y el dolor y triste guerra  
 a cavallo contra mi”.

O outro dia esperança  
 de vos ver me ssoportava  
 e cuidava 145  
 na mui pouca segurança  
 que d’haver vossa mostrança  
 m’amostrava.

E sem ser de mim partida  
 esperança, começei 150  
 de dizer: “¡Ho muy querida  
 esperança, muy comprida,  
 la hora que te verei  
 me sostém, nom al en vida!”

Vindo acerca do lugar 155  
 onde estavais sospirei  
 e cuidei  
 se por meu triste chegar  
 poderieis vós folgar,  
 e dovidei 160  
 de meu mal sser socorrido  
 como eu por vos queria.

Entam disse mui sentido:  
 “Si como queira recebido  
 soy de vos, senhora mía, 165  
 causa de tanta alegría  
 no tuvo hombre nacido”.

Fim  
 Assi foram meus sentidos

polo vosso trabalhados  
 dos cuidados 170  
 passados nam despendidos,  
 nem minguados mas crecidos  
 mui dobrados  
 polo qual, sem mais desmayo,  
 vos deveis em concrusam 175  
 a meu mal dardes rrepaíro  
 ca fazerdes o contraíro  
 me fazeys gram sem rrezam.

## BIBLIOGRAFÍA

- An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (proyecto dirigido por Dorothy Severin en la Universidad de Liverpool), <<http://cancione-rovirtual.liv.ac.uk/>>.
- ANIZ IRIARTE, CÁNDIDO y RUFINO CALLEJO DE PAZ, *Real Monasterio de San Pedro Mártir de Mayorga*, Salamanca: San Esteban, 1994, 59-63.
- BECEIRO PITA, ISABEL, *El Condado de Benavente en el siglo xv*, Salamanca: Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo” (CECEL-CSIC), 1998.
- Crónica do Senhor Rey D. Duarte*, recogida en *Crónicas de Rui de Pina*, introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.
- DUTTON, BRIAN, *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, ed. de Francisco Vidal González, Madrid: Cátedra, 2003.
- LAYNA SERRANO, FRANCISCO, *Historia de la villa de Cifuentes*, Guadalajara: Institución provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1979.
- LÓPEZ DE HARO, ALONSO, *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, Madrid, 1622. *Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid: Atlas, 1953.
- PORRAS ARBOLEDAS, PEDRO, *Juan II 1406-1454. Corona de España I Reyes de Castilla y León*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1995.

- ROVIRA, JOSÉ CARLOS, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1990.
- SALAZAR Y CASTRO, LUIS, *Historia genealógica de la casa de Lara*, Madrid: Imprenta Real, 2009.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977.
- SORIANO, CATHERINE, "Mujer, historia, literatura: un ensayo sobre la condición de la mujer bajomedieval a través de la biografía castellana del siglo xv", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, II, 267-274.
- TATO, CLEOFÉ, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2002.
- TOMASSETTI, ISABELLA, "Tra intertestualità e interpretazione: i 'decires a citazioni' del *Cancioneiro geral* di Garcia de Resende", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I, 1998, 63-100.
- VENDRELL MILLÁS, FRANCISCA (ed.), *El Cancionero de Palacio*, Barcelona: CSIC, 1945.
- ZURITA, JERÓNIMO, *Anales de la Corona de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (CSIC), 1980.

## La figura del rey como referente en la lírica medieval profana gallego-portuguesa<sup>1</sup>

Laura Tato Fontaíña  
*Universidade da Coruña*

La importancia de la figura de los monarcas en la lírica medieval gallego-portuguesa se puede analizar desde varias perspectivas: como poetas, ya que algunos reyes como, por ejemplo, Don Alfonso X el Sabio o Don Dinis de Portugal forman parte de los trovadores más destacados; como mecenas, porque gracias a su protección pudieron mantenerse y desarrollarse las cortes poéticas; y como antólogos, por el extraordinario trabajo de compilación que se llevó a cabo en sus *scriptorios*. Lógicamente, los dos últimos aspectos han podido condicionar mucho la visión que sobre ellos nos ha dejado la lírica medieval gallego-portuguesa, porque su transmisión manuscrita ha sido diferente a la de otras escuelas de su entorno cultural.

De los trovadores provenzales se conservan casi un centenar de cancioneros, de la lírica italiana quedan más de cien, y son alrededor de la cincuentena los manuscritos que transmitieron la lírica francesa, mientras que de la gallego-portuguesa sólo han llegado hasta la actualidad tres códices: el *Can-*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación Coordinado *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico)*. Subproyecto UDC: *As cantigas do segundo cancionero aristocrático galego-portugues* (PGIDIT06CSC20401PR), concedido por la Dirección Xeral de Innovación Tecnolóxica de la Consellería de Industria de la Xunta de Galicia.

*cioniero da Ajuda* (A), el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) y unas cuantas hojas sueltas. Además, los tres Cancioneros parece ser que son copias de un único original.<sup>2</sup> Esta pobreza es característica de la tradición manuscrita de los reinos occidentales de la Península Ibérica que, como explica Giuseppe Tavani:

En boa parte confiada a un único manuscrito, copiado en data moi próxima ó momento en que se presume que foi elaborado o texto, e en xeral esquecido, confinado nunha biblioteca rexia ou monástica onde, se por unha parte se evitou (mais non sempre) a súa perda definitiva, por outra banda estilizouse a súa fecundidade potencial (Tavani, *A poesía lírica*, 57).

En la literatura castellana medieval abundan los testimonios únicos como el cantar del *Mío Cid* o el *Libro de Apolonio*.

El hecho de que los códices conservados procedan de un único original compilado en una corte regia, probablemente en el *scriptorio* de Alfonso X el Sabio, pudo haber influido en que sea tan escaso el número de composiciones de carácter político que contienen, y esta carencia es otra de las grandes diferencias entre la lírica provenzal y la gallego-portuguesa. Tradicionalmente esa diferencia se ha atribuido al hecho de que la escuela peninsular se desarrollaba únicamente en dos cortes: la del rey de Portugal y la del rey de Castilla, León y Galicia y que, por tanto, no tendría sentido una poesía política. A pesar de que en investigaciones recientes se ha cuestionado que la escuela sólo funcionase en la corte real, y Yara F. Vieira (*En cas dona Maior*) ha documentado la existencia de un pequeño círculo literario en la corte señorial del conde gallego Don Rodrigo Gomes de Trastámara y de su esposa doña Maior Afonso de Meneses, no queda invalidada la hipótesis tradicional porque quizá hubo una

---

<sup>2</sup> Sobre las relaciones entre los diferentes testimonios de la transmisión manuscrita existen dos posturas, la de Giuseppe Tavani (*Poesía del Duecento*) que supone la existencia de varios *codici interposti* entre un supuesto arquetipo  $\alpha$  y los apógrafos italianos conservados B y V; y la de D'Heur (*Sur la généalogie*) y Gonçalves (*La Tavola*), para quienes B y V derivan de un único antecedente común, el *Livro das Cantigas* del Conde D. Pedro de Barcelos, pero tanto una como la otra postulan una única fuente inicial.

poesía política más abundante que la que conocemos, pero, desde luego, no fue recogida en la antología que ha llegado hasta nosotros. De todas formas, tanto si se debe a que lo que conservamos fue organizado en una corte regia que pudo haber censurado las composiciones políticas que la cuestionaban, como si se debe a que los trovadores gallego-portugueses no escribieron composiciones de carácter político, lo cierto es que la figura del rey tuvo un papel absolutamente nuclear (poeta, mecenas, compilador) en la lírica trovadoresca gallego-portuguesa.

Del conjunto de 1680, cantigas que constituyen el *corpus* de la escuela, el sustantivo *rei* aparece en 114, lo que constituye algo menos del 8%. Si las clasificamos atendiendo a los tres géneros canónicos, su uso es bastante escaso en las *cantigas de amor* (10), se triplica en las *cantigas de amigo* (32) y alcanza su máximo uso en las *cantigas de escarnio e maldizer* (72). Para este estudio, vamos a prescindir de las cinco composiciones que son *prantos* o *loas* dedicadas a monarcas concretos así como de la *tenzon Rei D. Alfonso, se Deus vos pardon* [B1512], en que un rey Don Alfonso X dialoga con Vasco Gil, que se dirige a él por su título; tampoco vamos a considerar aquellas *cantigas* en que el vocablo *rei* está formando parte de una locución o frase prepositiva que indica lugar, sea éste la corte regia o las mesnadas cuando están en campaña; en estas ocasiones, la fórmula más extendida es *en cas d' el-Rei*, aunque también aparecen formas como *ant' el-Rei* o *con el-Rei*.

Lo que nos interesa es un número reducido de cantigas en que la figura del rey recibe un tratamiento absolutamente diferenciado que oscila entre su utilización como término supremo de excelencia hasta acusaciones de cierta gravedad. En el primer caso tenemos una serie de siete cantigas entre las que sobresale *Por Deus, amigas, que sera* [B742/V344], de Joan Garcia de Gillhade, en que la amiga de ojos verdes de este trovador, para expresar la extraordinaria hermosura que la adorna, afirma que non existe en el mundo rey que se pueda resistir a su belleza:

Por Deus, amigas, que sera,  
 pois [j]a o mundo non é ren  
 nen quer amig' a senhor ben?

E este mundo que é ja,  
 pois i Amor non ha poder?  
 Que presta seu bon parecer  
 nen seu bon talh' a quen o ha?

Vedes por que o dig' assi:  
 porque non ha no mundo rei  
 que viss' o talho que eu hei  
 que xe non morresse por min,  
 siquer meus olhos verdes son;  
 e meu amig' agora non  
 me viu e passou per aqui!

Mais dona que amig' houver  
 des oje-mais –crea per Deus–  
 non s' esforce nos olhos seus,  
 ca des oimais non lh' é mester,  
 ca ja meus olhos viu alguen  
 e meu bon talh', e ora ven  
 e vai-se tanto que s' ir quer.

E pois que non ha de valer  
 bon talho nen bon parecer,  
 parescamos ja como quer.<sup>3</sup>

En la misma línea, y con una enorme carga humorística, el rey de Portugal, Don Dinis, describía la magnitud de la belleza de su dama insistiendo, en la cantiga *Pois que vos Deus fez, mha senhor* [B512/V95], en que era la mujer perfecta para un rey:

---

<sup>3</sup> Reproducimos todas las cantigas de Joan Garcia de Guilhade que citamos en este trabajo por la edición realizada en el proyecto de investigación *O cancionero de Joan Garcia de Guilhade. Edición crítica* (HUM2004-04307) subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología del gobierno de España. Las cantigas de los restantes trovadores, si no se indica otra referencia, van reproducidas por la edición de Mercedes Brea, *Lírica Profana*.

Pois que vos Deus fez, mha senhor,  
 fazer do bem sempr'o melhor,  
 e vós em fez tam sabedor,  
 unha verdade vos direi,  
 se mi valha nostro senhor:  
*erades bõa pera rei.*

E pois sabedes entender  
 sempr'o melhor e escolher,  
 verdade vos quero dizer,  
 senhor, que sérvh'e servirei:  
 pois vos Deus atal foi fazer,  
*erades bõa pera rei.*

E pois vos Deus nunca fez par  
 de bom sem nem de bem falar,  
 nem fará ja, a meu cuidar,  
 mha senhor, por quanto bem ei,  
 se o Deus quizesse guisar,  
*erades bõa pera rei.*

Esta idea de que el grado más alto de hermosura corresponde a mujeres dignas de ser amadas por reyes, tiene como contrapunto, y como réplica, las composiciones de los trovadores Joan Soarez Coelho [A171/B322] y Pai Soarez de Taveiros [A33/B148] en que aseguran que, si llegaran a ser correspondidos por su *Senhor*, no cambiarían su destino y suerte ni por reyes ni por emperadores. Joan Soarez Coelho defendía con este argumento a su polémica *ama*:

Desmentido m' á qui un trovador  
 do que dixi da ama sen razon,  
 de cousas pero, e de cousas non.  
 Mais u menti, quero-mi-o eu dizer:  
 u non dixi o meo do parecer  
 que lhi mui bõo deu Nostro Senhor,

Ca, de pran, a fez parecer melhor  
 de quantas outras eno mundo son,  
 e mui mais mansa, e mais con razon  
 falar e riir, e tod' al fazer;  
 e fezo-lhe tan muito ben saber  
 que en todo ben é mui sabedor.

E por esto rogo Nostro Senhor  
 que lhe meta eno seu coraçon  
 que me faça ben, poi'-lo a ela non  
 ouso rogar; e se m' ela fazer  
 quisesse ben, non querria seer  
 rey, nen seu filho, nen emperador,

Se per i seu ben ouuess' a perder;  
 ca sen ela non poss' eu ben aver  
 eno mundo, nen de Nostro Senhor.

Próximas a éstas están aquellas cantigas en que la figura del Rey aparece como legislador o como garantía de legalidad. En el primer caso encontramos una cantiga de Joan García de Guilhade, *Par Deus, infançon, queredes perder* [B1492/V1103], en que la sátira se basa en el Ordenamiento dictado por Don Alfonso X en las Cortes de Valladolid de enero de 1258 con el fin de controlar la economía y de “reprimir o luxo” (Gama Barros, *História*, 207), disposiciones análogas a las que, en abril del mismo año, Don Afonso III decretaría para Portugal:

Par Deus, infançon, queredes perder  
 a terra, pois non temedes el-Rei,  
 ca ja britades seu degred'e sei  
 que lho faremos mui cedo saber,  
 ca vos mandaron a capa de pran  
 trager dous anos, e provar-vos-an  
 que vo-la viron tres anos trager.

E provar-vos-á das carnes quen-quer,  
 que duas carnes vos mandan comer  
 e non queredes vós d'úa cozer;  
 e no degredo non ha ja mester,  
 nen ja da capa non hei a falar,  
 ca ben tres anos a vimos andar  
 no vosso col'e de vossa molher.

E fara el-Rei corte este mes  
 e mand[ar]án-vos, infançon, chamar;  
 e vós querredes a capa levar  
 e provarán-vos, pero que vos pes,  
 da vossa capa, e do garda-cos  
 en cas d'el-Rei vos provaremos nós  
 que ha quat'anos e passa per tres.

En la primera estrofa, Guilhade presenta una lectura mal intencionada del capítulo XIV del Ordenamiento de Alfonso X, en el que se limitaba la cantidad y calidad de los tipos de prenda exterior que podían usar los nobles, estableciendo para la más lujosa, la *capa aguardera*, un mínimo de uso de dos años, al tiempo que se reservaba la *capa aguardera de escarlata* para uso exclusivo del Rey. En la torticera interpretación del poeta, el *infançon* será castigado por no cumplir las órdenes reales, ya que no sólo había usado la capa durante dos años, sino tres. En la segunda estrofa, el trovador comprueba si el *infançon* cumple el artículo XIII del mismo reglamento, en el que, para reducir el derroche en productos de alimentación, se limitaron a dos los platos de carne que se podían servir en una misma comida, y Guilhade llega a la conclusión de que, en realidad, no hubiera sido necesario que el Rey dictase la ley, porque el hidalgo de la historia nunca servía carne de ninguna clase.

En el caso de la *cantiga* comentada se estructuraba la burla sobre una legislación que está documentada, pero también contamos con un ejemplo de legislación “fantasma” o inventada. Así, el trovador Joan Soares Coelho, en la *cantiga Joan Garcia tal se foi loar* [V1024], ataca a Guilhade porque canta a “altas donas” y el Rey ha decretado, como se encarga de explicar y hacer cumplir el *meirinho*, que los trovadores sólo puedan cantar a mujeres de su misma

condición social: los nobles a altas damas y los villanos, *coteifes*, a sus propias mujeres. Si alguna vez existió reglamentación sobre esto, no ha llegado hasta nosotros, ni en Castilla ni en Portugal:

Joan Garcia tal se foi loar  
e enfenger que dava [de] sas doas  
e que trovava por donas mui boas;  
e oi end' o meirinho queixar  
e dizer que fará, se Deus quiser,  
que non trobe quen trobar non dever  
por ricas donas nen por infançoas.

E oí noutro dia en queixar  
úas coteifas e outras cochóas,  
e un meirinho lhis disse: —Varóas,  
e non vos queixedes, ca, se eu tornar,  
eu vos farei que nen un trobador  
non trobe en talho se non de qual for,  
nen ar trobe por mais altas pessóas,

Ca manda 'l-Rei, por que á en despeito,  
que troben os melhores trobadores  
polas mais altas donas e melhores,  
o ten assi por razon, con proveito;  
e o coteife que for trobador,  
trobe, mais cham' a coteifa “senhor”;  
e andaran os preitos con dereito.

E o vilão que trobar souber,  
que trob'e chame “senhor” sa molher,  
e averá cada un o seu dereito.

Dentro de las *cantigas de amigo*, lo habitual es que la figura del Rey aparezca tratada como si de una rival amorosa se tratase, porque, en la mayoría de los casos, él es la causa de la separación de los amantes. El *amigo* abandona a su enamorada y parte bien para la corte, bien para la guerra, reclamado por su

rey y señor. Como ejemplo de estos casos puede valer el refrán de la cantiga *Foy-s' o meu amigo d' aqui* [B834/V420] de Pero da Ponte, en que se acusa al rey de retener intencionadamente al amante para evitar el encuentro amoroso:

Foy-s' o meu amigo d' aqui  
na oste, por el Rey servyr,  
e nunca eu despoys dormir  
pudi, mays ben tenh' eu assy:  
*que, poys m' el tarda e non ven,*  
*el Rey o faz que mh' o deten.*

E gran coyta non perderey  
per ren, meus de o veer,  
ca non á o meu cor lezer;  
pero tanto de conort' ey  
*que, poys m' el tarda e non [ven,*  
*el Rey o faz que mh' o deten].*

E ben sse devia nembrar  
das juras que m' enton jurou,  
hu m' el mui fremosa leixou;  
mays, donas, podedes jurar  
*que, poys [m' el tarda e non ven,*  
*el Rey o faz que mh' o deten].*

Con menor frecuencia, la presencia del monarca y su corte en algún lugar próximo a la residencia de la *amiga*, va a propiciar el reencuentro de los amantes. La cantiga fragmentaria de Airas Nunez *A Santiagu'en romaria ven* [B874/V458] puede ser un buen ejemplo de esto:

A Santiagu' en romaria ven  
el-rei, madr', e praz-me de coraçon  
por duas cousas, se Deus me perdon,  
en que tenho que me faz Deus gran ben:  
*ca ve[e]rei el-rei, que nunca vi,*  
*e meu amigo, que ven con el i.*

Este papel de propiciador de encuentro entre los amantes, de celestina, es al que apela el trovador Gonçalo Eanes do Vinhal en una cantiga única, *Sey eu, donas, que deytad' é d' aqui* [V1008], en que la *amiga* suplica al rey Don Alfonso X el Sabio que sea clemente con su amigo y que le permita regresar del destierro. Lo extraordinario de la composición es que en el último verso se declara el nombre del amante, el infante don Enrique, hermano del propio rey, que fue acusado de mantener una relación incestuosa con la reina doña Jeanne de Pointheu, viuda de su padre, Don Fernando III:

Sey eu, donas, que deytad' é d' aqui  
do reyno ja meu amigu'e non ssey  
como lhy vay, mais quer' ir a el-rey,  
chorar-lh' ey muito e direy-lh' assi:  
*Por Deus, sen[h]or, que vos tan bon rey fez,*  
*perdoad' a meu amigu' esta vez.*

Porque o amo tan de coraçon  
como nunc' amou amigo molher,  
irey aly hu el-rey estiver,  
chorando do[s] olhos, direi-lhe e[n]ton:  
*Por [Deus, senhor, que vos tan bon rey fez,*  
*perdoad' a meu amigu' esta vez].*

E, pois que me non val rrogar a Deus,  
nen aficar ne[n] me queren oyr,  
hirey a [e]l-rey mercee pedir  
e direy, chora[n]do dos [o]lhos meus:  
*[Por Deus], senhor, que vos tan bon [rey fez,*  
*perdoad' a meu amigu' esta vez].*

E por Deus, que vos deu honrra e bondade,  
a don Anrris esta vez [perdoade].

En una primera lectura literal, podría entenderse en la misma línea temática de las anteriores la composición del magnate gallego Pai Gomez Charinho, *Disséronm' oi', ay, amiga, que non* [B838/V424], en que la amiga “agradece” al

Rey que haya destituido del cargo de Almirante del Mar a su enamorado, porque así podrá volver a estar con ella y no correrá todos los riesgos que padecen los hombres que, además de los peligros de la guerra, sufren también los del mar. Sin embargo, en una lectura contextualizada con los datos históricos, lo que manifiesta el trovador es una queja, a través de la *amiga*, de que el Rey, probablemente Sancho IV de Castilla, haya dejado de confiar en él destituyéndolo del alto cargo que desempeñaba:

Disseron m' oj', ai amiga, que non  
 é meu amig' almirante do mar,  
 e meu coraçon ja pode folgar  
 e dormir ja, e, por esta rason  
*o que do mar meu amigo sacou*  
*sáqueo Deus de coitas, ca jogou.*

mui ben a min, ca ja non andarei  
 triste por vento que veja fazer  
 nen por tormenta non ei de perder  
 o sono, amiga, mais, se foi el rei  
*o que do mar meu amigo sacou,*  
*sáqueo Deus de coitas, ca jogou.*

mui ben a min, ca ja cada que vir  
 algun ome de fronteira chegar,  
 non ei medo que me diga pesar,  
 mais, por que m' el fez ben sen lho pedir,  
*o que do mar meu amigo sacou*  
*sáqueo Deus de coitas, ca jogou*

*mui ben a min.*

Entre las cantigas de cantiga de amigo en que aparece el rey, quizá la más singular sea la fragmentaria *Cabelos, los meus cabelos* [B1154/V756], del juglar lisboeta Joan Zorro, porque en ella la voz poética femenina, la *amiga*, consulta con su madre qué debe hacer ante la solicitud de que entregue su cabello al rey. Si tenemos en cuenta que los cabellos, las *garcetas*, simbolizan

la sexualidad femenina y/o su virginidad, la petición real alcanza su verdadera magnitud. La respuesta materna de que acceda a la petición y se entregue a tan poderoso pretendiente no se corresponde con el papel que representa la mayor parte de las madres en la lírica gallego-portuguesa. En general, el papel que desempeña la figura materna es el de “guardiana” de la moral y las costumbres tradicionales, la de vigilante del orden establecido, pero en este caso, parece que sólo funciona la voz del sentido común y de la experiencia, ya que no es posible negarse a los deseos del soberano:

—Cabelos, los meus cabelos,  
el-rey m’ enviou por eles!  
*Madre, que lhis farey?*  
—*Filha, dade-os a el-rey.*

—Garcetas, las myas garcetas,  
el-rey m’ enviou por elas!  
*Madre, que lhis farey?*  
—*Filha, dade-os a el-rey.*

La situación, descrita por el juglar Joan Zorro, de una doncella solicitada por un príncipe al que no se puede negar, no debía de ser infrecuente, a pesar de que sólo haya llegado hasta nosotros reflejada en una cantiga; como tampoco debieron ser inusuales aquellas otras situaciones en que los trovadores, como vasallos, sintieron defraudadas sus expectativas a la hora de recibir la recompensa ganada con los servicios prestados. Su frustración se refleja en una serie de cantigas en que se ataca a personajes que disfrutaban de cargos que no atienden o que desempeñan faltando a la honradez debida; son cantigas que satirizan a validos, jueces y diversos cargos sin hacer ninguna referencia al responsable del nombramiento, que era, en última instancia, el rey. Tomemos como ejemplo la cantiga de Martin Moxa *Vós que soedes en Corte morar* [B888/V472 e 1036]:

Vós que soedes en Corte morar,  
d’ estes privadus queria saber

se lhes há privança muyt' a durar,  
 ca os non vejo dar nen desprender,  
 ante os vejo tomar e pedir;  
 e o que lhes non quer dar ou servir  
 non pode ren con el-rrey adubar.

D' estes privado[s] non sey novelar  
 se non que lhes vejo muy gram poder,  
 e grandes rendas, casas guaanhar,  
 e vejo as gentes muyto emprovecer  
 [e] con proveza da terra sayr;  
 e há el-rrey sabor de os ouvir,  
 mays eu non sey que lhe van conselhar.

Sodes de Cort' e non sabedes ren,  
 ca mester faz a tod' omen que dê,  
 pois a Corte por [lívrrar] algo ven,  
 ca, sse dar non quer, por [sen-sabor hé]:  
 pensse de dar, non sse trabalhe d' al.  
 E, se non der, non pod' adubar al,  
 ca os privados queren que lhes den.

La queja más sutil, y también la más hermosa, es la realizada por el trovador gallego Pai Gomez Charinho, señor de Rianxo, cuando compara al monarca de Castilla y León con el mar por su poder tanto productivo (*mantén a moitos*) como destructivo (mata también a muchísimos), un poder capaz de desencadenar tormentas de tal magnitud que cualquiera puede naufragar y morir en ellas. Esta cantiga, *De quantas cousas eno mundo son* [A256], fue compuesta a raíz de su cese como Almirante del Mar y, literariamente, es la versión en voz poética masculina de la cantiga de amigo *Disséronm' oi', ay, amiga, que non*, comentada más arriba:

De quantas cousas eno mundo son,  
 non veio eu ben qual pod' en semelhar  
 al rey de Castela e de León

se [non] úa qual vos direi: o mar.  
 O mar semelha muit' aqeste rei,  
 e d' aqui en deante vós direi  
 en quaes cousas, segundo razón:

O mar dá muit' e creede que non  
 se pod' o mundo sen el gobernar  
 e pode muit' e [á] tal corazón  
 que o non pode ren apoderar.  
 Des i ar [é] temudo, que non sei  
 quen o non tema; e contarvos ey  
 aínda mais, e iudgá[de]m' entón.

Eno mar cabe quant' i quer caber;  
 e mantén muitos, e outros y á  
 que x' ar quebranta e que faz morrer  
 enxerdados; e outros á que dá  
 grandes herdades e muit' outro ben.  
 E tod' esto que vos cuncto avén  
 al rey, se o souberdes coñocer.

E da mansedume vós quero dizer  
 do mar: non á cont', e nunca será  
 bravo nen sannudo, se lho fazer  
 outro non fezer; e sofrervos' á  
 tódalas cousas, mais se en desdén  
 ou per ventura algún louco ten,  
 con gran tormenta o fará morrer.

Estas mannas, segund' o meu sen,  
 que o mar á, á el rey, e por én  
 se semelhan, quen o ben entender.

Con mucha menos sutileza que Charinho se lamentaron dos trovadores portugueses, el caballero Afonso Fernandez Cubel y el aristócrata Gil Pérez Conde. El primero, en la cantiga *De como mi ora con el-Rei aveo* [B1610/V1143] cuenta cómo el rey (probablemente Don Dinis), después

de haberle arrebatado la herencia que legalmente le correspondía, también le niega la paga a la que, como vasallo, tiene derecho. De todas formas, en la *fiinda*, el trovador, que no quiere enemistarse con tan poderosos señor, declara que lo seguirá sirviendo.

De como mi ora con el-Rei aveo  
 quero-vo-l' eu, meus amigos, contar:  
 el do seu aver non me quer dar  
 nen er quer que eu viva no alheo;  
 e eu non ei erdade de meu padre,  
 e úa pouca, que foi de mia madre,  
 filhou-mi-a e fez-mi úa pobra no meo.

E n' outra parte tolheu mias naturas,  
 en que eu soia a guarecer;  
 e agora ei coitad' a viver  
 e non son poucas, par Deus, mias rancuras,  
 come quen non come, ca o non ten;  
 se lho non dá, por sa mesura, alguen,  
 ai Dem', a ti dou eu estas medidas!

Non s' enfadou e tolheu-mi o testado,  
 de que me servian por San Joan;  
 e non dan del[e] valia dun pan  
 nen mercê nen soldada, mal pecado;  
 e pois que [assi] esto ten por ben,  
 faça o seu cor [non dand' a mi ren],  
 e chorará quen mal dia foi [nado].

E ora faça el-Rei quanto poder,  
 e eu servi-l'-ei quando for mester,  
 pero são mui [pobr'e] sen soldado.

La buena voluntad de Fernández Cubel, desaparece en las cuatro cantigas en que el noble portugués Gil Perez Conde lamenta que en casa del rey (¿Alfonso X el Sabio?) no haya amor (*Non é Amor en cas de Rei*, B1525); denuncia

que se le niegue el acceso a ella (*Un porteir' á en cas del-Rei*, B1521), critica que no se le consideren los servicios prestados desde que el rey fue coronado (*Ben sabedes, senhor Rei*, B1532) o reclame directa y abiertamente el dinero, los *maravedis*, que se le deben [B1524]:

Os vossos meus maravedis, senhor,  
que eu non ôuvi, que servi melhor  
ou tan ben come outr' a que os dan,  
ei-os d' aver enquant' eu vivo for,  
ou à mia mort', ou quando mi os daran?

A vossa mia soldada, senhor Rei,  
que eu servi e serv' e servirei,  
com' outro quen quer a que a dan ben,  
ei-a d' aver enquant' a viver ei,  
ou à mia mort', ou que mi faran en?

Os vossos meus dinheiros, senhor, non  
pud' eu aver, pero servidos son.  
Come outros, que os an de servir,  
ei-os d' aver mentr' eu viver, ou pon-  
-mi-os à mia mort' ou a que os vou pedir?

Ca passou temp' e trastempados son,  
ouve an' e día e quero-m' en partir.

Un carácter menos individual y violento tiene la crítica que realiza Joan Vasquiz de Talaveira a la política externa de Afonso X el Sabio cuando expone la preocupación que le produce que el monarca abandone el gobierno en manos de su hijo Sancho y salga del reino para ir a defender sus aspiraciones al Imperio. Su contrincante poético en esta *tenzon*, Pero Amigo de Sevilla [B1550], evita manifestarse en contra de las decisiones regias:

Ay Pedr' Amigo, vós que vos tiedes  
por trobador, agora o verei

eno que vos ora preguntarei  
 e no recado que mi tornaredes.  
 Nos que avemos mui bon rei por senhor,  
 se no'-lo alhur faz(er)en emperador,  
 dizede mi-ora quant'-i entendedes.

Joan Vaasques, pois me cometedes,  
 direi-vos én quant' i entend' e sei:  
 pois nós avemos aquel melhor rei  
 que non mund' á, porque non entendedes,  
 que o seu preço e o seu valor  
 todo noss' est pois emperador for'?  
 O demo lev' o que vos i perdedes!

Ay Pedr' Amigo, eu non perderia  
 enquant' el Rei podesse mais aver  
 en bõa terra e en gran poder,  
 ca quant' el mais ouvesse, mais valria;  
 mais perde o rein' e vos perdedes i,  
 os que sen el ficaredes aqui,  
 pois que s' el for' d' Espanha sa via.

Joan Vaasques, eu ben cuidaria  
 que o reino non á por que perder  
 por el rei nosso senhor mais valer,  
 ca rei do mund' é, se se vai sa via!  
 Valer-á el mais, e nós per el i.  
 De mais quis Deus que ten seu filh' aqui,  
 que se s' el for', aqui nos leixaria!

Ay Pedr' Amigo, pois vus ja venci,  
 d' esta tençon que vosco cometi,  
 nunca ar migo filhedes perfia.

Joan Vaasques, sei que non é'ssi  
 d' esta tençon, ca errastes vos i  
 e diss' eu ben quanto dizer devia.

De los datos analizados hasta aquí, si tenemos en cuenta el sistema feudal en que se movían los trovadores y las características de la transmisión manuscrita gallego portuguesa, podemos concluir que lo sorprendente no es que los trovadores hayan compuesto pocas cantigas de carácter político, lo sorprendente es que hayan llegado hasta nosotros este ramillete de textos en que algunos trovadores, y un atrevido juglar, se revuelven contra su señor. Nunca sabremos si la presencia de estas cantigas en *B* y *V* fue un *lapsus* del compilador o si fue intencionada su inclusión en ese cancionero original (sea el arquetipo  $\alpha$ , sea el *Livro das Cantigas*) del que fueron copiados todos los demás y que procedía de un *scriptorio* real.

## BIBLIOGRAFÍA

- BREA, MERCEDES (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela: Centro de Investigación Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, 1996.
- COHEN, RIP, *500 Cantigas de Amigo. Edição Crítica de / Critical Edition*, Porto: Campo das Letras Editores, 2003.
- D'HEUR, JAEN-MARIE, "Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Angelo Colloci", *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, 1984, 23-34.
- GAMA BARROS, HENRIQUE DA, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1885.
- GONÇALVES, ELSA, "La Tavola colocciana. Autori portoghese", *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, 1976, 387-448.
- TAVANI, GIUSEPPE, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizione dell'Ateneo, 1969.
- A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986.
- VIEIRA, YARA FRATESCHI, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.

“Que cualquier mote os acierta”.  
La denigratoria etopeya femenina en la poesía  
cancioneril del siglo xv

Gabriela Nava

*Universidad Nacional Autónoma de México*

En el contexto de la misoginia medieval, ante la pregunta qué es mujer podría responderse con las palabras del mossén Pedro Torrella, “Mujer es un animal / que se dize imperfecto / procreado en el defecto / de buen calor natural” (Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 330), o con las de Luis de Lucena, quien en su *Repetición de amores* (1496) define a la mujer diciendo que es:

[...] principio de pecado, arma del diablo, expulsión del parayso [...], doctrina de perdición [...], continua tentación, mal de todos desseado, [...], desvío de castidad, universal temptación [...], por quien cuerpo y ánima resciben aposentamiento en el infierno; porque ella ciega el sentido y aparta el pensamiento de Dios [...] (Lucena, *Repetición*, 86-87).

Esta visión negativa de la naturaleza femenina se encuentra representada metafóricamente en las injurias dirigidas hacia la mujer (Madero, “Injurias y mujeres”, 581), las cuales se centran en la imagen de su cuerpo (Madero, “Injurias y mujeres”, 591) y lo convierten “en texto de lo abominable y de la lujuria” (Mirande, “Feminidad”, 89).

Para comprender la razón por la cual los insultos toman a lo corporal como tema, es necesario considerar que el cuerpo –dejando de lado su dimensión

fisiológica— es un elemento con cierto valor social. No es solamente una entidad física. En el plano simbólico, el cuerpo es un medio de expresión de mensajes no verbales, cuyos significados están preestablecidos por la sociedad (Starobinsky, “Historia natural”, 361).

Así, pues, la imagen corporal femenina constituye un constructo o signo de ciertas “prácticas históricas, culturales y sociales” (Otero-Torres, *Ventre, manos, espíritu*, 4). Dicho de otro modo, el cuerpo femenino es una metáfora de la sociedad (Moncó, “Imagen femenina”, 59), de sus prácticas, ideas y valores. En este sentido, la transformación del *corpus mulieris* en texto de lo abominable y la lujuria encierra en sí un discurso social. Esta corporalidad alterna puede configurarse desde el plano de lo serio o lo lúdico.

El analizar las características de ambas vertientes sería un trabajo arduo y extenso. Por ello, la atención de este trabajo se centra en revisar, dentro del repertorio de la poesía cancioneril del siglo xv, un conjunto de composiciones de contenido procaz y tono burlesco que retratan de manera obscena y grotesca la corporalidad femenina con el propósito de vituperar y degradar a la mujer.

“EN ESE VUESTRO ALVAÑAR / MI PIXA, QUIER GRANDE O CHICA”

Sin ahondar en la mentalidad que permea textos como la *Disciplina Clericalis*, el *Calila e Dimna* y el *Sendebär*, es posible plantear que, según la concepción misógina de la Edad Media, a la mujer se le acusa de tener todos los defectos imaginables, entre los cuales destacan el ser iracunda, presumida, mentirosa, desleal, inconstante, cruel y venal, pero su figura:

[...] representa, sobre todo, la personificación de la lujuria:<sup>1</sup> ella simboliza la carne y todos los deseos que le son propios, de ahí su identificación con *caro*

---

<sup>1</sup> En la Edad Media, la tradición misógina de la Iglesia caracteriza al cuerpo femenino como “activo, operante, abierto a los apetitos de la carne, que libera al cuerpo masculino de la responsabilidad directa en la acción pecaminosa, ubicándolo en un rol pasivo de víctima de las apertencias de la lujuria femenina” (Mirande, “Feminidad”, 89). Según la teoría de los humores, “la mujer estaba más sujeta a la lujuria que el hombre porque su naturaleza era más fría

(‘carne’) [...]. Se considera a la mujer únicamente como sexo y, por esto, se le califica con imágenes muy obscenas. (Puig, *Poesía misógina*, 19)

Es importante señalar que el retrato obsceno de la mujer constituye más que la subversión del deseo erótico hacia la dama. En términos generales, la sociedad trata de reprimir y controlar las desavenencias entre sus miembros mediante diversas reglas. Por tanto, al no poder liberarse abiertamente la agresividad física, uno de los modos de despojar a un individuo de su dignidad es dejar al descubierto los aspectos corporales que no deben ser mencionados por decoro, es decir, la dimensión escatológica y la sexual (la fecundación el alumbramiento, la digestión, etc.).<sup>2</sup> Así, pues, la utilización de las palabras obscenas es una forma de hostilidad.

Por esta razón, en el proceso de vituperar y denigrar la figura femenina resulta clave la obscenización de su imagen. Tal es el caso de los trovadores galaico-portugueses, quienes utilizaron al lenguaje obsceno como elemento zaheriente en sus *cantigas de escarnho e de mal dizer*.<sup>3</sup> Excelentes ejemplos de ello aparecen en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Basta citar un par de cantigas de Afonso Eanes do Coton, quien se complace en escarnecer a la mujer mediante un léxico inmensamente sugestivo:

Mari’ Mateu, ir-me quer’eu daquen,  
por que non poss’ un cono baratar;

---

y húmeda: la humedad causaba el deseo, y la frialdad impedía que el cuerpo digiriera la sangre que la mujer producía, haciendo necesaria su purgación mediante el coito” (Archer-Riquer, *Contra las mujeres*, 98).

<sup>2</sup> Lo obsceno se concibe como “aquello que debe ser escondido, que no se puede ver ni decir en público; el término castellano procede del latín *obscenus*, ‘siniestro, fatal’, y en esta lengua es un término de origen oscuro e incierto. Una teoría afirma que es palabra de origen teatral, que en Grecia y Roma se refería a lo que no podía ser representado ante el público, sino que debía quedar ‘*ab scaenam*’, fuera de la escena; todo lo más, se aceptaba la alusión, la metáfora o cualquier otra forma de discurso figurado; sin embargo, esto no pasa de ser una hipótesis sin probar, pero que parece concordar con el sentido que el término obsceno tiene en castellano” (Martín Criado, *Erótico y obsceno*).

<sup>3</sup> Este corpus ha sido editado magníficamente por Manuel Rodrigues Lapa en su libro *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego portuguesas*, publicado en 1965.

alguen que mi o daría nõno ten,  
 e alg[ ] [a]que o ten non mi o quer dar.  
 Mari' Mateu, Mari' Mateu,  
 tan desejosa ch'es de cono com'eu!

E foi Deus já de conos avondar  
 aquí outros, que o non an mester,  
 e ar feze-os muito desejar  
 a min e ti, pero ch'és molher.  
 Mari' Mateu, Mari' Mateu,  
 tan desejosa ch'es de cono com'eu!

(Lapa, *Cantigas d'escarnho*, núm. 41)

Marinha, en tanto folegares  
 tenho eu por desaguisado;  
 e sôo mui maravilhado  
 de ti, por non [ar]reventares:  
 ca che tapo eu [d]aquesta minha  
 boca a ta boca, Marinha;  
 e con estes narizes meus  
 tapo eu, Marinha, os teus;  
 e co'as mãos as orelhas,  
 os olhos e as sobrenelhas;  
 tapo-t'ao primeiro sono  
 da mia pissa o teu cono  
 como me non vej'a neng[ ],  
 e dos colhões ese cuu.  
 Como non rebentás, Marinha?

(Lapa, *Cantigas d'escarnho*, núm. 52)

Siguiendo esta tendencia, los poetas de cancioneros castellanos recurrieron a un léxico obsceno para escarnecer a la mujer, reduciendo su imagen corporal a una “descripción peyorativa, bien de los órganos sexuales, bien de otras partes del cuerpo con una connotación sexual” (Irastortza, “Caracterización mujer”, 199). Por ejemplo, en el *dezir* que dirige Villasandino a una dueña que no quiso aceptar los amores de un caballero, el aspecto erótico del cuerpo

femenino es sustituido por uno obsceno a lo largo de los distintos versos. Esta degradación se observa claramente en el siguiente fragmento:

Señora, fermosa e rica,  
 yo querría recalcar  
 en esse vuestro alvañar  
 mi pixa, quier grande o chica.  
 Como el asno a la borrica  
 vos querría enamorar;  
 non vos ver, mas apalpar  
 yo desseo vuestra crica.

Señora, flor de madroño,  
 yo querría sin sospecho  
 tener mi carajo arrecho  
 bien metido en vuestro coño.  
 Por ser señor de Logroño,  
 non deseo otro provecho  
 sinon foder coño estrecho  
 en estío o en otoño.

(*Cancionero de Baena*, núm. 104; ID 1244)<sup>4</sup>

En contraste con el tratamiento de “Señora, fermosa e rica” y “Señora, flor de madroño” con el cual se dirige a la dama desdeñosa, el poeta emplea un lenguaje procaz para declararle, sin sutilezas, que él quiere gozar plenamente de sus favores sexuales. Al hablar del coito no duda, en llamar por su nombre “al pan, pan y al vino, vino” (Marti, “Ausencia”, 195). La ruptura del decoro provoca que la imagen del cuerpo femenino sea esbozada a través de la mención directa de su *coño*, *culo* y *alvañar*, los cuales son descritos a la par del *carajo* y los *cojones* del caballero. De esta forma, la dueña es zaherida al exponerse “públicamente” las partes indecibles de su cuerpo.

---

<sup>4</sup> Para el presente artículo se utilizaron la edición de Brian Dutton-Joaquín y González Cuenca del *Cancionero de Baena* y la de J. González Cuenca del *Cancionero General*. Ambos cancioneros se citan por el número de ejemplo.

La degradación de la dueña se enfatiza mediante una comparación vulgar que deshumaniza y transforma el acto carnal, rebajándolo a una sexualidad animal. El pretendiente rechazado expresa descaradamente su deseo de gozarla (“enamorarla”) sin verle la cara, tal como lo hace el asno cuando copula con la borrica.

El vituperar a la mujer a través de su anatomía se encuentra también en un poema, escrito por Antón de Montoro. Del mismo modo que Villasandino, el Ropero empieza su canción a “una muger que traía grandes caderas y quando andava parecía que amblava” usando fórmulas propias de la poesía amorosa (“Gentil dama singular, / honesta en toda doctrina”), pero en los versos siguientes le da una serie de consejos irreverentes permeados de alusiones sexuales:

Gentil dama singular,  
honesta en toda doctrina,  
mesuraos en vuestro amblar,  
que “por mucho madrugar  
no amanesce más aína”.

Las nalgas baxas, terreras,  
meceldas por lindo modo,  
poco a poco y no del todo,  
al traer de las caderas.  
Y al tiempo del desgranar,  
que el hombre se desatina,  
mesuraos en vuestro amblar.

(*Cancionero General*, núm. 902; ID 6771)

Si bien no hay una mención directa a los órganos genitales, la descripción física se limita a las partes corporales con clara connotación sexual: las nalgas y las caderas. A partir de dichas imágenes, el poeta converso entabla un juego basado en la visualización de un cuerpo en movimiento que evoca al coito: “meceldas”, “amblar” y “desgranar”. De este modo, la dama se distingue burlescamente por su amblar, cuyo doble sentido (“caminar, andar” / “hacer mo-

vimiento el cuerpo al tiempo de la cópula carnal",<sup>5</sup> *Diccionario de Autoridades*) la caracteriza como mujer lasciva. El epíteto de "honesta en toda doctrina" resulta significativo, ya que puede aludir a la virtualidad de la dama o, por el contrario, sugerir que es prostituta.

Tras la grosera descripción del ano, los genitales y las partes corporales con connotación sexual, considerados "lugares de 'vergonça'" (Madero, *Manos violentas*, 47), Alfonso Álvarez de Villasandino y Antón de Montoro violentan de distinta manera el cuerpo, signo de la honra femenina.

A la par de estas composiciones es posible encontrar en el repertorio de la poesía cancioneril un tipo de retratos donde el cuerpo femenino es denigrado estéticamente mediante diversos procedimientos, convirtiéndolo en texto de lo abominable.

#### LA REESCRITURACIÓN DE LA *DESCRIPTIO PUELLAE*

En la misma tendencia de emplear al cuerpo como agente denigrativo, los poetas cancioneriles transfiguran el estereotipo literario de la belleza femenina en una imagen grotesca, la cual subvierte y recrea simultáneamente los aspectos constitutivos de su modelo. Esta reformulación lleva implícita una acción desmitificadora que traslada la belleza hacia un nuevo plano:

[...] En el fondo, eso significa desmitificar, es decir, precisamente, arrancar el objeto del plano alejado, [...] asaltar y destruir, en general, el plano alejado. En ese plano (el plano de la risa), el objeto puede ser irrespetuosamente observado desde todos los ángulos; es más, el dorso, la parte atrás del objeto (así como los elementos internos no destinados a ser expuestos) adquieren una importancia especial en dicho plano. Rompen el objeto, lo desnudan (le quitan la ornamentación jerárquica): el objeto desnudo es ridículo, también es ridícula la vestimenta "vacía", separada del cuerpo del objeto. Tiene lugar una cómica operación de desmenuzamiento. (Bajtín, *Teoría y estética*, 468-469)

<sup>5</sup> El término "amblar" aparece con una connotación sexual en diversos textos de la época, por ejemplo en la *Carajicomedia*: "Y nunca das fin jamás en amblar"; "mientras que hodían y mientras amblaban" (Roncero, "Algunos temas", 579).

Bajo el principio anterior se apoya la burlesca reescrituración de la imagen de la belleza femenina en texto de lo abominable. Uno de los recursos para llevar a cabo esta ruptura (o desconstrucción) es mostrar la segunda faceta indecible de la corporalidad: lo escatológico. Los elementos de la baja corporalidad se integran al repertorio imaginístico de la *descriptio puellae*. Entre las composiciones de la sección de *Obras de burlas* del *Cancionero General* de Hernando de Castillo se entreveran una serie de retratos, los cuales degradan la representación de la belleza femenina formulada por la tradición retórica:

[...] El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y las perífrasis eufemística. (Manero, “Cánones del retrato femenino”, 249)<sup>6</sup>

Ahora bien, en los antirretratos del *Cancionero de obras de burlas* prevalece el recurso de nombrar las partes del cuerpo en orden *a capite ad calcem*, pero los elementos descriptivos se ven transgredidos. Frente a la idealizada belleza en versos como los del Marqués de Santillana, quien habla de:

De espinas trahen los velos  
e de oro las crespinas,  
sembradas de perlas finas,  
que le arietan sus cabellos;  
e las trufas bien posadas,  
a más, de oro arracadas,

---

<sup>6</sup> Con respecto a las fórmulas retratísticas de la época véase el artículo de John Walsh, “More on Arabic vs. Western Descriptive Modes in Hispanic Literature: Brantômes ‘Spanish Formula’”, *Kentucky Romance Quarterly*, 18, 1971, 3-16.

rruvios, largos cabellos  
 segund doncellas d'estado.  
 Fuentes claras e luzientes,  
 las çejas en arco alçadas,  
 las narizes afiladas,  
 chica boca e blancos dientes,  
 ojos prietos e rientes,  
 las mexillas como rosas,  
 gargantas maravillosas,  
 altas, lindas al mi grado.

(Santillana, *Poesías completas*, 61)

Los poetas cancioneriles ensalzan un cuerpo deforme y descompuesto en sus antirretratos. Un ejemplo ilustrador es el atavío que hace un escudero de una amiga:

Ora os quiero declarar,  
 sin dubdar  
 de sus muy lindas faciones.  
 Cosa es de maravillar,  
 a mi pensar,  
 sus gentiles condiciones.  
 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,  
 de contino lagañosos  
 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)

A partir del cotejo con los versos citados del Marqués de Santillana es posible advertir la divergencia entre la belleza canonizada y la grotesca anti-belleza. La enumeración de las supuestas “lindas faciones” y las “gentiles condiciones” de la amiga evoca burlescamente una “belleza” conformada por elementos provenientes de lo bajo corporal. Se establece así un proceso de reducción antiidealizante donde la imagen de la mujer –en cuanto dechado de perfección– es trasladada sistemáticamente del plano idealizado hacia el escatológico. El resultado final es la representación de un cuerpo deforme y corrupto.

Cada uno de los rasgos grotescos funciona como un doble irrisorio del repertorio imaginístico marcado por el código establecido (sirvan nuevamente de modelo los versos de Santillana): las narices afiladas / la nariz bien remachada; los dientes blancos / los dientes movidos y podridos; los ojos prietos y rientes / los ojos cegajosos y donosos; la boca chica / los beços muy salidos. La mención de las excreciones corporales (los párpados de continuo lagañosos) y de los repelentes insectos (los piojos) acentúa la alegre desacralización de la belleza sublimada al reformularla con un carácter repugnante.

Leonard Cassuto ha señalado que a través del cuerpo grotesco “the men become caricatures of what physical men ought to be” (Cassuto, “Jack London’s Class-Based Grotesque”, 118). Desde esta perspectiva, el atavío del escudero retrata al cuerpo femenino como una risible contrafigura de la modélica belleza física, la cual es una de las virtudes fundamentales de la mujer acorde con los tratados de la época. En este sentido, cabe notar que el cuerpo grotesco puede considerarse, también, una representación ridícula de cómo el hombre debiera ser moralmente.

*TURPITUDO CORPORIS / TURPITUDO ANIMIS*

La fealdad física va más allá de la cuestión estética o de su oposición a la belleza. Debe tomarse en cuenta que desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII se consideró al cuerpo como espejo del alma y, por ende, existía una vinculación directa entre la apariencia física y el carácter moral del individuo: la belleza corporal era un signo visible del alma virtuosa (la perfección interna origina la externa), mientras que la deformidad física revela en forma análoga la corrupción moral.

Si la *turpitude corporis* es un reflejo de la *turpitude animis*, la fealdad de la mujer pone al descubierto su naturaleza imperfecta. Esta relación queda patente en las “Coplas que hizo Guevara de maldezir contra una mujer” cuando el poeta le declara mordazmente a la doncella vituperada que “No quiero de la bondad, / dezir algo, si sabría, / porque vuestra fealdad / no me lo consentiría” (vv. 57-59).

De manera similar al ejemplo del atavío escuderial, la *descriptio* gira en torno a una “estética de lo deforme”. Los grotescos atributos corporales son enumerados siguiendo el riguroso orden descendiente desde la cabeza hasta las manos:

La frente mostráis mal hecha;  
 la crincha descubijáis  
 y donzella muy contrecha,  
 creyendo que os enmoçáis.  
 El seso tenéis muy vano,  
 los ojos mal encasados,  
 y los dientes asserrados  
 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)

Pero los deformes rasgos físicos no sólo reformulan el repertorio imaginístico, poseen una segunda función: el caracterizar moralmente a la mujer. El análisis de la morfología corporal postulaba que cada parte del cuerpo se asocia a un aspecto psíquico o moral (Guiraud, *Lenguaje del cuerpo*, 13-29). Los rasgos corporales conforman un sistema de signos naturales que permiten, en conjunto, reconocer las virtudes y los defectos de los individuos.

Entre los distintos rasgos que no le permiten al poeta encubrir las “viles condiciones” de la dama se encuentran sus cabellos de color bermejo. En la Edad Media, existía la creencia de que Judas, Caín, Dalila y Saúl fueron pelirrojos, por lo cual el cabello y la barba de color bermejo simbolizaban la hipocresía, la mentira y la traición (Pastoureau, *Historia simbólica*, 229).<sup>7</sup> Así, pues, la cabellera pelirroja de la dama podría interpretarse como una alusión a la naturaleza traicionera de la mujer.

Por otra parte, en el atavío del escudero, ya mencionado, no existe una referencia explícita de las cualidades y los defectos de la amiga, pero estos últimos pueden deducirse a través de su descripción corporal:

Tiene el cuerpo corcobado  
y ochavado,  
crescido de la cintra.  
Es contrahecha del un lado,  
bien mirado,  
como linda criatura.

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

En la *Fisiognomía* del Pseudo Aristóteles se explica que “aquellos cuya parte superior de la espalda está encorvada en exceso y sus hombros inclinados hacia el pecho son malintencionados”. Asimismo, según los preceptos fisiognómicos, la cadera ancha y la nariz hundida eran señal de lascivia

---

<sup>7</sup> La mala fama de los pelirrojos dio pie a varios refranes: “Bermejo, mal carne y peor pellejo” o “Si el grande fuese valiente y el chico fuese paciente y el que es bermejo leal. Todo el mundo sería igual” (Horozco, *Teatro*).

(Pseudo Aristóteles, *Fisiognomía*, 63, 67). En suma, el grotesco aspecto físico funciona a modo de un código no verbal que caracteriza negativamente a la amiga.

Puesto que el cuerpo es una forma de la anatomía moral, la transfiguración de la corporalidad femenina en texto de lo abominable no consiste en una arbitraria génesis destructiva. Desde la perspectiva del binomio cuerpo-alma, la fealdad femenina es el reflejo de los defectos adjudicados a la mujer. En este punto, cabe notar que el cuerpo femenino puede convertirse de manera simultánea en texto de la lujuria y lo abominable. Esta dualidad cobra forma en las figuras de los marimachos y las serranas.

#### MARIMACHOS Y SERRANAS

Otro de los procedimientos para subvertir la belleza idealizada de la mujer es el asignarle atributos masculinos. La frontera de la noción binaria de hombre / mujer desaparece dando lugar a una nueva corporalidad: el marimacho. En el atavío del escudero, la amiga posee ciertos rasgos varoniles, los cuales son descritos desmesuradamente: “las espaldas, como trillos / con portillos. / Los ombros como hogaças” (vv. 136-138). Este aspecto físico viril hace pensar en la serrana de “huesos mucho grandes” y “tovillos mayores que de una añal novilla” descrita en el *Libro de buen amor* (Ruiz, 323). La caracterización de la amiga como marimacho continúa cuando el escudero alaba sus virtudes diciendo burlescamente que “no hay en Castilla res / que por pies / que la alcance por un prado” (vv. 148-150).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este elogio hace pensar en Sancho alabando las habilidades masculinas de Dulcinea: “Bien la conozco [...] y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre” (Cervantes, *Quijote*, I, 25, 312).

El espantoso aspecto de Alda de la Tablada vuelve a ser evocado por los versos que Carvajales le dedica a una grotesca serrana en el *Cancionero de Roma*:

Vestida muy corta de paño de ervage  
 la rucia cabeça traia tresquilada,  
 las piernas pelosas bien como salvage,  
 los dientes muy luengos, la frunte arrugada;  
 las tetas disformes atrás las lançava,  
 calva, cejunta e muy nariguda,  
 tuerta de un ojo, imbifia, barbuda,  
 galindos los pies que diablo semblava.

(Irastortza, “Caracterización mujer”, 198)

El retrato de la serrana está conformado por una diversidad de hiperbolizados atributos yuxtapuestos: varoniles (barbuda), deformes (“tuerta de un ojo”, “dientes muy luengos”), propios de la figura del salvaje (“piernas pelosas”) y femeninos (“las tetas disformes atrás las lançava”) que muestran a la serrana como un monstruo. La “fealdad monstruosa” ha sido asociada tradicionalmente con las costumbres licenciosas (Joly, *La bourle*, 433) en cuanto la imperfección corporal es reflejo de la deshonestidad espiritual: el “cuerpo vicioso es imagen de la naturaleza viciosa” (Cascales, *Cartas*, 15).

#### QUE CUALQUIER MOTE OS ACIERTA

Pero la subversión de la retórica del retrato no es el único recurso estilístico empleado para denigrar a la mujer. En el *Cancionero de obras de burlas* destacan un tipo de composiciones donde la habitual descripción del cuerpo femenino es sustituida por la enumeración de fórmulas epítéticas que califican, definen y describen de múltiples maneras la figura de la mujer, retratándola como una figura abominable.

Muestra de ello son las “Quatro coplas de quatro gentilesombres maldiziendo a una dama”, quienes parecen que compiten entre sí para mostrar

la imagen femenina más degradante, contraviniendo así la tradición de representar “a la amada como la más bella” (Irastortza, “Caracterización mujer”, 189).

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

Muñoz  
 ¡Degüellenla ya siquiera!  
 ¡Vaya la sierpe a las viñas!  
 ¡Espantojo de higuera!  
 ¡Monumento de madera!  
 ¡Paparesolla de niñas!

Gauberte  
 ¡Ó guarda del Vellocino!,  
 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.

Mur  
 Hechura mal pareciente,  
 espanto de enamorados,  
 propia lengua de serpiente,  
 broñida, resplandeciente,  
 los ojos alcoholados.  
 Cortada como madero,  
 estrañamente embidiosa,  
 ya de aquel triste Cervero  
 que es diablo verdadero,  
 os han dado por esposa.

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

En estas cuatro coplas, el burlesco ataque injurioso se centra en desconstruir la figura de la dama, trasladándola hacia el plano animal y de lo grotesco. Así, pues, los gentiles hombres enumeran un conjunto de epítetos denigratorios que transfiguran a la dama en una criatura extraña, cuyo aspecto entre lo fantástico y lo monstruoso refuerza irrisoriamente la idea de la mujer como

representación de lo malo: “espantojo de higuera”, “paparesolla de niñas” y “espanto de enamorados”.<sup>9</sup>

La caracterización grotesca de la dama se ve completada por los epítetos personificadores “representalle de Judas”, “çamarra del demuño” y “propia lengua de serpiente” que constituyen términos alusivos a la naturaleza maligna de la mujer y su consabida relación con el diablo, de quien bien puede ser su “compañera”: “ya de aquel triste Cervero / que es diablo verdadero, / os han dado por esposa”.

Al analizar esta serie de epítetos personificadores es importante recordar que los insultos constituyen formas metafóricas de determinados valores (Madero, *Manos violentas* 581). En este sentido, los ofensivos epítetos *a conglobatis* formulan unas antiimágenes que representan simbólicamente la malevolencia de la mujer.

Asimismo, con el propósito de ridiculizar los vicios de la mujer, los cuatro gentiles esbozan una corporalidad deforme (“tenéis diformes faciones”, “hechura mal paresciente”) y descompuesta (“ascosas las condiciones / en los beços lamparones / y las cejas albarraz”), que guarda relación con la práctica de los afeites, reprobada desde la tradición latina. Ya en los epigramas de Marcial<sup>10</sup> y en VI Sátira de Juvenal se satirizaba el uso excesivo y superfluo de los cosméticos para hermopear el rostro y disimular sus defectos.<sup>11</sup> En opinión de

<sup>9</sup> En la misma tendencia de trasladar la figura femenina hacia un segundo plano, otro mecanismo denigratorio es la cosificación. Así, pues, la imagen de la dama es desdoblada en: “caja de tamborino”, “despensa empaliada / de pellejas de conejos”.

<sup>10</sup> Véase el libro IV lxii; lib. VI, xciii; lib. VII, xiii; lib. VIII, xxxiii; lib. IX, xxxii.

<sup>11</sup> “No hay nada que no se permita una mujer, nada juzga vergonzoso, cuando se ha rodeado el cuello de gemas verdes y se ha puesto en las orejas distendidas dos grandes perlas. Nada hay más intolerable que una mujer rica. Su rostro, de aspecto repugnante y risible, algunas veces se hincha con gran cantidad de migajón o huele a pomada de Popea, y ahí se pegostean los labios del pobre marido. Al adúltero se acercan con el cutis lavado. ¿Cuándo quieren parecer hermosas en casa? Para los adúlteros se preparan los perfumes, para éstos se compra todo lo que enviáis acá, flacos indos. Finalmente despeja el rostro y se quita la primera capa; empieza a reconocerse; en seguida se trata con aquella leche por cuya razón llevaría consigo como acompañantes unas asnillas hasta el pobre hiperbóreo, si fuera desterrada. ¿Eso se cuida y trata con medicamentos que deben renovarse, y que recibe cataplasmas de harina cocida y húmeda, debe llamarse rostro o úlcera?” (Juvenal, *Sátiras*, vv. 456-473).

los teólogos y moralistas, la mujer afeitada debía ser condenada por considerarse signo de soberbia y vanidad, además de la mentira y el engaño:

[...] La mujer maquillada y lujosamente vestía privilegia, contrariamente al orden querido por Dios, la vil exterioridad de su cuerpo por encima de la preciosa interioridad de su alma, la complacencia excesiva de que hace gala por un vestido que le aprieta el cuerpo, por el color de una tela que realza su belleza y un peinado que la favorece, denuncia un interés íntegramente volcado al cuidado externo del cuerpo, que no deja espacio ni tiempo para el cuidado amoroso de la virtud. El maquillaje, sobre todo, revela una soberbia ilimitada: la mujer que se pinta de rojo las mejillas y que se cambia de color el pelo o que esconde las señales de envejecimiento bajo afeites y pelucas es una mujer que, al igual que Lucifer, discute y pretende mejorar la imagen que Dios le ha dado, llegando incluso a creerse capaz de intervenir en las leyes de la temporalidad que sólo Dios gobierna. (Casagrande, “Mujer custodiada”, 117)

Por otra parte, el epíteto “donzellón de tantas mudas” alude igualmente a la mujer vieja, figura vituperada desde la tradición galaico-portuguesa por autores como Pedr’ Amigo de Sevilha y Johan Garcia de Guilhade. En “Otra [copla] de otro trovador a una dama fea”, el autor vilipendia a una vieja llamándola “visarma del tiempo viejo” además de “primera boz de concejo / de los de barrio de rey” (*Cancionero de obras de burlas*, núm 909; ID 6776), refiriéndose a las reuniones de los judíos que eran encabezadas por los miembros más ancianos.

Asimismo, la copla retoma el tópico de la vieja lasciva que, como ha observado Lilian von der Walde, “no hay asociación más repugnante en la mentalidad medieval que la de ser vieja y prostituta; se trata [...] de fealdad tanto física como moral” (Walde, “Cuerpo Celestina”, 130). Claro ejemplo de la *turpitududo corporis* y la *turpitududo animis*. En los últimos versos, el trovador expresa maliciosamente “no digáis que no os alabó / que un fraile de la merced / os vi colgando del rabo” (vv. 8-10), creando una jocosa e irreverente imagen que alude visualmente a la sodomía.

En el mismo tono empleado por este trovador, se formulan precisamente los diversos antirretratos analizados, que denigran el cuerpo idealizado de la

mujer y lo colocan en un espejo cóncavo, donde su imagen aparece obscena o deforme. Un espejo que revela, citando las palabras de Pedro de Torrella, su condición de “ser imperfecto / procreado en el defecto”. La fealdad expuesta *sub speci risu* en los zahirientes motes y antiimágenes revitaliza la burlesca diatriba hacia la mujer.

Volviendo sobre la idea inicial del cuerpo como un discurso social es importante señalar que lo grotesco es, como ha explicado Byron Jennings, una reconstrucción del mundo mediante unas “antinormas” provistas de cierta intencionalidad (Iffland, *Quevedo*, 31). A partir de esta idea, lo que se aprecia en los rasgos obscenos, sexualizados, deformes, caricaturizados, animalizados o cosificados (todos ellos antinormas) es la reescrituración de los valores sociales que construyen la imagen de la mujer en la mentalidad medieval.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARCHER, ROBERT e ISABEL DE RIQUER (ed.), *Contra las mujeres. Poemas Medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus, 1981.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 1998.
- BOVEY, ALIXE, *Monstruos y grotescos en los manuscritos medievales*, trad. de Cristina López Menaza, Madrid: AyN Ediciones, 2006.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. y est. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor, 1993.
- CASAGRANDE, CARLA, “La mujer custodiada”, en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García, Madrid: Taurus, 1992, t. II, 1992, 93-131.
- CASCALES, FRANCISCO, *Cartas filológicas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- CASSUTO, LEONARD, “Jack London’s Class-Based Grotesque”, en MICHAEL J. MEYER (ed.), *Literature and the grotesque*, Amsterdam: Rodopi, 1995, 113-128.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia, 1991.

- Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 2002.
- DUTTON BRIAN y VICTORIANO RONCERO LÓPEZ, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid: Iberoamericana, 2004.
- GUIRAUD, PIERRE, *El lenguaje del cuerpo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- HERNANDO DEL CASTILLO, *Cancionero General*, 5 vols. ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004,
- HOROZCO, SEBASTIAN DE, *Teatro universal de proverbios*, ed. de José Luis Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- IFFLAND, JAMES, *Quevedo and the Grotesque*, London: Tamesis, 1982.
- 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.
- JOLY, MONIQUE, *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVIIe-XVIII siècles)*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.
- JUVENAL, *Sátiras*, introd., trad. y notas de Roberto Heredia Correa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- LÓPEZ GRIGERA, LUISA, "Complejidades barrocas en el retrato de la 'Sátira a una dama' de Quevedo", *La Perinola*, 9, 2005, 99-111.
- LUCENA, LUIS DE, *Repetición de amores*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1954.
- MADERO, MARTA, "Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)", en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García, Madrid: Taurus, 1992, t. II, 581-591.
- , *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, pról. de Jacques Le Goff, Madrid: Taurus, 1992.
- MANERO SOROLLA, MARÍA PILAR, "Los cánones del retrato femenino en el Cancionero. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento", *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, 247-260.
- MARTI, SACRAMENTO, "Una ausencia enriquecedora en el Cancionero de Baena: la misoginia", en J. L. SERRANO REYES y J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (eds.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'. In memoriam Manuel Alvar*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, 191-203.
- MARTÍN CRIADO, ARTURO, "Lo erótico y lo obscuro en la tradición oral", *Revista de Folklore*, 333, 2008.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1985.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL, "La representación de la sexualidad femenina en un poema arábigo-andaluz y en cuatro cantigas de escarnio gallego-portuguesas", *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 193-204.
- MIRANDE, MARÍA EDUARDA, "Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos", *Cuadernos* (Universidad de Jujuy), 19, 2001, 83-93.
- MONCÓ, BEATRIZ, "Imagen femenina y control social", *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 19, 2002, 41-62.
- OTERO-TORRES, DÁMARIS M., *Ventre, manos y espíritu: hacia la construcción del sujeto femenino en el Siglo de Oro*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000.
- PASTOUREAU, MICHEL, "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas", en *Historia simbólica de la Edad Media occidental*, trad. de Julia Bucci, Buenos Aires: Katz Editores, 2006, 219-233.
- PSEUDO-ARISTÓTELES, *Fisiognomía. Fisiólogo*, introd., trad. y notas de Teresa Martínez Manzano y Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos, 1999.
- PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, MERCÈ, *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona: Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina: comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introd. y notas de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1993.
- 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*, Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 567-580.
- RUIZ, JUAN, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988.
- SANTILLANA, MARQUÉS DE, *Poesías completas. I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, ed., introd. y notas de Manuel Durán, Madrid: Castalia, 1975.
- STAROBINSKI, JEAN, "Historia natural y literaria de las sensaciones corporales", en RAMONA NADDAFF y NADIA TAZI (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, trad. de José Casas, Madrid: Taurus, 1991, 351-405.
- VÍCTORIO, JUAN, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: Editora Nacional, 1983.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisiognomía y personalidad", *eHumanista*, 9, 2007, 129-142.
- WALSH, JOHN K., "More on Arabic vs. Western Descriptive Modes in Hispanic Literature: Brantômes 'Spanish Formula'", *Kentucky Romance Quarterly*, 18-1, 1971, 3-16.

# CABALLERÍAS



“Aquella çibdad ribera de la mar”.  
La representación de las ciudades  
en *El Caballero Zifar*

María José Rodilla

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

Las ciudades suelen describirse por su accesibilidad, sus dimensiones, su emplazamiento, sus construcciones y sus habitantes: vestimenta, oficios, costumbres, etc.; aunque en la mayoría de las *descriptions civitatis* anteriores al siglo xv, la imagen de estos asentamientos urbanos se hace “por acumulación de calificativos hiperbólicos de sentido impreciso” (Zumthor, *La medida*, 109), como grande, apuesta, viciosa, rica y buena, entre los adjetivos más reiterados que esbozan estos asentamientos urbanos; sin embargo, este ensayo pretende hacer un recorrido de la mano de Zifar y sus hijos en busca de las ciudades de la obra. No se tratará sólo de hacer una tipología o de rescatar los elementos arquitectónicos que la describen sino también de ver la ciudad como espacio de intercambios y diálogos entre los ciudadanos, como centros de poder atractivos por su seguridad y capacidad económica. Para ello, se analizarán las marcas espaciales y se tratarán de analizar las formas de vida urbana en las actividades ciudadanas: la social, en los desfiles y celebraciones de victorias; la religiosa, en las iglesias y ermitas donde se celebran los oficios; la económica, en los mercados portuarios de intercambio comercial; y la política, en las plazas donde se llevan a cabo asambleas decisivas de la guerra o la paz.

La aventura caballeresca se desenvuelve en diferentes ámbitos geográficos, más o menos aislados y lejanos de un centro, de un espacio urbano, pero,

a veces, el caballero acude a la ciudad más importante del reino, donde se desarrolla la vida de la corte con sus juegos, torneos, bailes; entra en contacto social y en ella se somete a otras pruebas para completar su faceta de cortesano: su sabiduría, su galanteo amoroso, su prudencia en las relaciones. De este tipo de ciudad es Glanbeque, donde reside el rey de Mentón, la ciudad centro, a la que se llega, de la que se parte, y en la que se cierran las aventuras de la familia. Es la ciudad del poder político, donde se celebran las cortes, una “çibdat muy noble e muy viciosa”, en la que todas las cosas del mundo pueden encontrarse, y como no es necesario impartir justicia, porque hay paz y concordia “por la grant bondat de la tierra”, entonces el rey se dedica a la caza o a rodearse de “libros buenos e de muchas buenas estorias e buenas fazañas”. Por estas condiciones favorables, acude gente de todos los señoríos para poblar el reino.

Lugar de la anagnórisis, la ciudad de Glanbeque, en el reino de Mentón, es la principal de la obra; a ella llega el caballero a descercarla y a adquirir un reino, allí se reencuentra y restablece la familia; es el lugar de la cordura, de la sabiduría, porque en ella los hijos reciben los consejos del padre; pero, sobre todo, es la ciudad del bien, por oposición al lago sulfúreo cercano, la representación geográfica del mal: en sus orillas se “veen çibdades e villas e castiellos muy fuertes combatiendo los vnos a los otros e dando fuego a los castiellos e a las çibdades” (*Caballero Zifar*, 239). Aunque apenas aparece esbozada en breves trazos, Glanbeque es la ciudad de la corte regia, propia de las novelas de caballerías, “hacia la que tiende el caballero de manera indefectible”, porque es el “espacio de reunión de los principales personajes” (Cacho Blecua, “Introducción” a *Amadís*, 162) y desde la que parte Roboán a la aventura, repitiendo el esquema paterno.

Antes y después de este centro neurálgico desde el que emana el poder, hay otros tipos de ciudades en las que se desarrollan las aventuras de Zifar y Roboán. Aunque no siempre estén profusamente descritas, como en muchas otras obras medievales, podemos adivinarlas en asentamientos y núcleos fortificados, rodeadas de murallas, con torres que sobresalen en la campiña que las circunda y que indica su calidad de plazas fuertes. De este tipo de construcción es la primera fortaleza, donde Zifar ayuda a la señora

de Galapia: una ciudad medieval amurallada, con calles estrechas y curvas que van a dar a un centro; de ella sobresale la verticalidad del castillo, y en el exterior de la muralla, se extiende el campo siempre amenazante por el que llega la guerra.

Pero ¿hay marcas de forma de vida urbana en estas fortalezas o sólo las topográficas de una plaza fuerte? Se habla de puertas “çerradas e bien guardadas, con reçelo de sus enemigos”, a cargo de un portero, en la parte baja, que las abre o cierra respondiendo al velador, situado en la parte alta, en la torre de vigilancia y en los andamios de los muros o del alcázar, cuya situación estratégica obedece a cuestiones de inseguridad, al miedo y a la necesidad de enclaustrarse.

De acuerdo con Zumthor (*La medida*, 119), estos rasgos constitutivos: cierre o aislamiento, solidez o seguridad y verticalidad o poder no permiten diferenciar la ciudad de un castillo. Sobre este tipo de fortaleza defensiva, Pirenne afirma que “no produce nada por sí misma, vive de lo que produce la tierra circundante y su única función económica es la de ser consumidora” (*Las ciudades*, 55), entonces se trataría de una población de plaza fuerte y no de una población de ciudad. Efectivamente, se insiste sobremanera en su calidad de amurallada y en su imagen de refugio protector; y fuera de ella, se llevan a cabo los alardes antes de la batalla y se desarrolla la guerra; apenas se nombran algunos espacios que sirven de referencia para apostarse, la “pontezilla o alcantariella” del camino; o un “val ayuso” para esconderse. Desde los andamios se divisan las tiendas del real del señor de la hueste, pero de la batalla no se aprecia sino el polvo que levantan los caballos para mantener el suspenso y la tensión de los habitantes resguardados en el interior de la muralla. Sin embargo, estas fortalezas del *Zifar* poseen además otras marcas espaciales que nos permiten calificarlas de ciudad, como la excesiva longitud del recinto amurallado que rodea la villa, de tal manera que los enemigos no pueden cercarla totalmente, lo cual denota grandeza y poder; una plaza, que es lugar de encuentro y una suerte de asamblea política donde acuden los caballeros a tratar cuestiones de importancia y relevantes para la seguridad de los ciudadanos; el palacio, en el que reside la señora de Galapia; la posada donde mora la familia *Zifar*; y una iglesia para la celebración de la misa antes de la

batalla. Es una ciudad en la que los ciudadanos participan de la vida política y a los que la señora les consulta en todo momento, ya sea para decisiones políticas, asuntos bélicos y de defensa del reino, o amorosos para afianzarlo. El día de la victoria, con la que se ganan otras villas y castillos cercanos, la ciudad se transforma y engalana; es el momento álgido, de mayor participación ciudadana, en el que se convive para la celebración del triunfo y de las consecuentes alianzas, pactos, tratados de paz y matrimonios entre vencedores y vencidos. El ciudadano, dice Le Goff, participa como espectador o actor en las celebraciones de la ciudad, en las fiestas de regocijo, en las procesiones y en los “triumfos ciudadanos” (*El hombre*, 29). La fiesta de la ciudadanía, en las ciudades del *Zifar*, se da sobre todo con motivo de las victorias bélicas: “E todas las plaças de la villa e las calles eran de estrados de juncos, e todos los caualleros le salieron a resçebir muy apuestamente, e las dueñas e las doncellas de la villa fazian sus alegrías e sus danças” (*Caballero Zifar*, 130). El espacio femenino e insular de la ciudad amurallada acoge a las mujeres que bailan y el espacio masculino de la guerra se sitúa puertas afuera de la ciudad: “fueron los caualleros a bofordar e a lançar e a fazer sus demandas e a correr toros e a fazer grandes alegrías. Ally fueron dados muchos paños e muchas joyas a joglares e a caualleros e a pobres” (*Caballero Zifar*, 132). Galapia sería entonces una *civitas* por el conjunto de ciudadanos que en ella residen y porque realizan actividades sociales, religiosas y políticas, unificadas en una cultura urbana, aunque las económicas estén soslayadas.

Otra ciudad de este mismo corte es la de la infanta Seringa, en el reino de Pandulfa, que también será descercada por Roboán. Ambas mujeres, Galapia y Seringa, permanecen en el recinto amurallado durante la guerra y ambas consultan las decisiones importantes a caballeros ancianos y parientes. Los esquemas son semejantes, sólo dos notas nuevas aportan la diferencia: la iglesia donde reza Seringa, mientras se desenvuelve la batalla, tiene la advocación de Santa María, que es su santa protectora y, en lugar de permanecer encerrada con sus dueñas y doncellas mientras la batalla, salen a otra iglesia cercana a la villa para esperar y recibir a los vencedores.

Del mismo tenor es otra ciudad cerca del mar, Mella, en el reino de Falac, en donde Zifar es despojado de lo poco que le queda: en la ciudad se pierde

su hijo menor, en un espacio cerrado, amurallado, al que se penetra por puertas y se camina por calles enrevesadas. Rodeada por un monte, lugar de caza donde reinan a sus anchas los animales salvajes, ambos espacios, la floresta, donde la leona lleva en sus fauces a un hijo de Zifar, y el tejido reticular de las calles, donde se pierde el otro, funcionan como espacios extraños y peligrosos que se contraponen a la seguridad de la casa donde ambos niños serán criados, una de las mejores de la ciudad, a juzgar por la posición de su dueño, "un burges de los mayores e mas ricos e mas poderosos de la villa" (*Caballero Zifar*, 140).

Aunque en el *Zifar* no se hable de una agricultura y ganadería desarrolladas, están en la obra, sin embargo, representados los tres pilares fundamentales de la sociedad: los territorios extramuros de las ciudades están poblados de *laboratores*, como el dueño de la huerta de nabos, cerca de la "villeta", o el pescador, amo de Ribaldo; de *oratores*, como el ermitaño de la montaña sobre la ribera que acoge a Zifar, y este último es un digno representante de la clase de los *bellatores*. Pero es la ciudad, en opinión de Le Goff (en Duby, *La ville médiévale*, II, 9), el lugar de producción e intercambios, donde se mezclan el artesanado y el comercio alimentados por una economía monetaria. "La ciudad, opina Roussiaud, es el lugar privilegiado de los consumos alimenticios, tanto en materia de cantidad, como en materia de variedad y calidad" ("El ciudadano", 176). Es en las ciudades en donde se encuentran los productos y donde se cocinan los alimentos: Zifar sale en Mella a buscar de comer, cuando se pierde su hijo; el ermitaño consigue un ave en la villa cercana a la ermita para cenar con el caballero; el Ribaldo hace que le adoben un pescado en otra ciudad; en la de Herin compra un faisán, y en otra halla pan y vino. Todo lo cual indica el abastecimiento de la ciudades, indispensable para el mantenimiento de la sociedad, ya que en ellas se encuentra "el mercado de los campos circundantes" (Pirenne, *Las ciudades*, 18).

Al mismo tiempo, los mercados atraen a ladrones y facinerosos y se necesita garantizar la paz y la seguridad, con lo cual, desde el siglo XII, la palabra paz designa "el derecho criminal de la ciudad". Esta paz reprime los delitos, "prodigia los castigos corporales, horca, decapitamiento, castración, amputación de miembros" (Pirenne, *Las ciudades*, 125). La paz de la ciudad es también la

ley de la ciudad, es decir, la justicia, que se lleva a cabo en las ciudades, pero en el *Zifar* el castigo se ejecuta fuera de ellas: Al Ribaldo lo juzgan los alcaldes y lo sacan de la ciudad en un asno al campo para ahorcarlo.

El aislamiento del campo es, sin embargo, refugio para Zifar, que no desea ser juzgado por los ciudadanos y prefiere pernoctar en la incomodidad de una torre que “pasar las vergüenças de la çibdat” al tener que acceder a ella a pie. Su dignidad caballeresca no le permite cruzar sus puertas sin su indispensable y distintivo animal por el que sería reconocido y no cuestionado: el caballo, “signo de la nobleza de su propietario, manifestación de su derecho prioritario y de su privilegio militar” (Zumthor, *La medida*, 173).

Un tercer tipo de ciudad lo constituyen las ciudades portuarias comerciales. Desde el siglo x, la palabra *port* se empleaba como sinónimo de *urbs* y *civitas*, con lo cual se demuestra una “estrecha conexión existente entre el renacimiento económico de la Edad Media y los comienzos de la vida urbana” (Pirenne, *Las ciudades*, 95); y el puerto como lugar de encuentros e intercambio marítimo aparece en dos ocasiones en la obra: en ambas llega Grima con una nave y un rico cargamento de “mucho oro, e mucha plata, e mucho aljófar, e muchas piedras preçiosas, e paños preçiados e muchas otras mercaderias de muchas maneras” (*Caballero Zifar*, 144).

La ciudad medieval, dice Blanquart, nace y crece por su función económica, en primer lugar por los mercaderes, y después por los oficios (*Une histoire*, 91). H. Pirenne también comparte esta idea como una aglomeración con organización política, social y económica. En la ciudad de Galan, en el reino de Orbin, y en las ciudades de Bellid y Glanbeque, en el de Menton, en las que desembarca Grima, parecen darse estas condiciones económicas. Se describen como ciudades muy buenas y muy ricas. Como la riqueza viene de la mano de la caridad con Grima, pues en ambas funda un monasterio de monjas y un hospital o posada, respectivamente, que dota con muebles, ropa, heredades, ganado, villas y castillos.

En un cuarto tipo podemos agrupar a tres ciudades maravillosas, herencia de la tradición artúrica que pertenecen al *alter orbis*: la ciudad del lago de la historia del Caballero Atrevido, ciudad luminosa, cuyos tejados de rubíes, esmeraldas y zafiros tan brillantes la alumbraban de noche, y de día se acce-

día a las ventanas por los rayos de sol; esta ciudad correspondería a la región submarina o "País bajo las olas"<sup>1</sup> de la mitología céltica, donde el tiempo se acelera tanto que hace crecer rápidamente a las personas y al ganado y una naturaleza feraz prodiga frutos constantemente, pero una prohibición violada acaba con los gozos que se disfrutaban en la ciudad sumergida; la segunda es la ciudad donde vive la Emperatriz Nobleza en las Ynsulas Dotadas, a cuyo señorío se accede por una puerta de hierro en medio de unas peñas altas, que se cierra inmediatamente, y desde la que salen a recibir a Roboán treinta reyes, vasallos de Nobleza, y en la que condes, vizcondes, procuradores de las ciudades y grandes hombres le hacen homenaje y le reciben por emperador. El palacio de Nobleza, que había sido encantado junto con todo su señorío por su madre, la Señora del Parecer, pertenece al Otro Mundo por la riqueza y abundancia que posee: la mesa donde comen es de oro con piedras preciosas y cuatro rubíes en las esquinas, tan grandes como pelotas; la vajilla es de oro fino y piedras preciosas. El emperador hace el reconocimiento de la ciudad, engalanada de fiesta para la ocasión: "estaua toda encortinada de paños de oro e de seda muy nobles, e por todas las ruas fallauan a las gentes que fazian muy grandes alegrías e de muchas guisas" (*Caballero Zifar*, 414-415). En ambas ciudades, la del Lago y la de la emperatriz Nobleza, hay dos damas diabólicas que tientan al Caballero Atrevido y a Roboán, respectivamente. Y la tercera es Monteçaelo, en el reino de Çafira, a la que entra Roboán porque pertenece a su imperio de Trigrida, y que debe su nombre a que "es la tierra de color de çielo, e todo es manera de çafires; e todos los finos çafires orientales en aquella tierra son" (*Caballero Zifar*, 447).

En medio de la villa, el emperador Roboán visita un vergel cercado de altos muros, donde había una alcoba abovedada "labrada de obra morisca de vnas piedras çafires muy finas, e en medio de la alcoba vn çafir fecho como pellota, ochavado, tan grande que dos gamellos non lo podrían levar, atan pesado es" (*Caballero Zifar*, 450); piedra que además posee dos propiedades curativas: "la vna contra inchadura, e la otra contra el fluxu de san-

---

<sup>1</sup> Este tema se encuentra profusamente ejemplificado por Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval* y, concretamente, en el capítulo "Entre los celtas", 36-67.

gre”. Esta ciudad del reino de Zafira, dice María Rosa Lida, representa “el ensueño de opulencia mágica que, de la literatura de las visiones, ha pasado a embellecer la concepción medieval del Oriente” (“La visión”, 412). A pesar de pertenecer al tipo de ciudad maravillosa, propia del trasmundo, por la abundancia de piedras preciosas, como en la obra hay bastantes paralelismos entre los hechos de Zifar y los de Roboán, Monteçaelo se asemeja también a Glanbeque, la ciudad de la corte del reino de Mentón. Como principal ciudad del reino de Trigrida, igualmente en ella la gente vivía “en pas en justicia e en alegría todos comunalmente grandes e pequeños” (*Caballero Zifar*, 449).

Por último, habría que considerar además a las ciudades reales que se nombran en la obra: Roma, que aparece en el prólogo, es la ciudad de la cristianidad, por excelencia, cuyas iglesias se visitan y a la que se acude para alcanzar indulgencias; ciudades bíblicas, como Babilonia y Nínive, y ciudades españolas, a las que llega la comitiva fúnebre del Cardenal: Logroño, Burgos, Toledo, y en cuyas puertas son recibidos con mucha honra por obispos y clérigos en procesiones, por los “omes buenos de la villa con candelas en las manos e con ramos”, por el rey don Fernando, el infante don Enrique, infanzones y caballeros, que nos hablan de la importancia del Cardenal, cuyo cuerpo fue recibido mejor que si se tratase de un emperador. Todo lo anterior nos revela que aunque no estén descritas explícitamente, en estas ciudades españolas la Iglesia tiene una intensa participación en la cultura urbana y la imagen global que se da de ellas corresponde a espacios sacralizados.

En nuestro recorrido por las ciudades del *Zifar*, no siempre se obtienen datos válidos para su representación, a veces, sólo se nombran cuando en ellas reposan o están de paso los reyes, como Requisita y Toribia. Respecto a su onomástica, en ocasiones obedece al nombre de la señora de la villa: Galapia; en otras, el narrador explica los nombres con etimologías ingenuas: Grades, se llama así porque está en lo alto y hay que acceder a ella por gradas; Paludes, “porque esta çercada de lagunas que sallen de las Aguas Mistras” (*Caballero Zifar*, 437) y los miasmas de los pantanos de aguas fétidas se creía que provocaban el paludismo; Altaclara, “porque esta en alto logar, ca paresçe de muy grand tierra” (*Caballero Zifar*, 438).

Y, otras veces, la onomástica es simbólica, el condado de Turbia, donde se aloja Roboán unos días, refleja el miedo y la inseguridad que padece el conde por haber tratado mal a sus vasallos, como le confiesa a Roboán: "ca esta mi vida non es vida, ante me es par de muerte" (*Caballero Zifar*, 392).

Como hemos visto, la representación urbana en el *Zifar* es exhaustiva. Las ciudades de la Corte Regia, que suponen la paz y la sabiduría y son centros neurálgicos que atraen a los caballeros de la obra, al igual que las ciudades maravillosas y opulentas, con tintes paradisiacos que representan el sueño de Oriente, provienen de los modelos artúricos; las ciudades bélicas amuralladas, ofensivas y defensivas, que surgen por la necesidad de seguridad y que extienden su bastión a otras villas y castillos ganados en batallas, así como las ciudades portuarias, en las que se desembarca la riqueza y se realizan obras pías, tienen claramente marcas de ciudadanía porque en ellas existen las actividades social, económica, religiosa y política; y las ciudades reales de la geografía española obedecen más bien a un espacio sacralizado en el que la importancia de las reliquias y las procesiones religiosas imperan sobre cualquier otro tipo de actividad. Todas ellas conforman un amplio espectro topográfico de la ciudad medieval y un espacio caballeresco en el que se desarrollan las aventuras de la obra, mucho más ambientadas en las ciudades que en los escenarios geográficos propios de la materia caballeresca, tales como la floresta, la ínsula, el mar o las cuevas. Además las ciudades constituyen el ámbito privilegiado al que se aspira, porque en ellas se impartee justicia, se logra la paz y se satisfacen las necesidades.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BLANQUART, PAUL, *Une histoire de la ville pour repenser la société*, Paris: Éditions La Découverte & Syros, 1997.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, "Introducción", en GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, 2 vols., 2ª ed., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991, 17-214.

- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DUBY, GEORGES, *La ville médiévale, Histoire de la France Urbaine*, Paris: Seuil, 1980.
- GUGLIELMI, NILDA, *Las ciudades medievales y sus gentes*, Buenos Aires: Conicet, 1981.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: REI, 1990.
- LE GOFF, JACQUES *et al.*, *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1990.
- LIDA, MARÍA ROSA, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, apéndice en HOWARD ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- ROUSSIAUD, JACQUES, “El ciudadano y la vida en la ciudad”, en JACQUES LE GOFF *et al.*, *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1990, 151-189.
- PIRENNE, HENRI, *Las ciudades en la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1972.
- ZUMTHOR, PAUL, *La medida del mundo*, Madrid: Cátedra, 1994.

Enfermedad y búsqueda de salud como un motivo  
para emprender la aventura caballerescas:  
*Amadís de Gaula, Palmerín de Olivia*  
y *Tristán de Leonís*

Axayácatl Campos García Rojas  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Desde antiguo, la enfermedad y la búsqueda de salud han sido una profunda y constante preocupación del ser humano. Sin duda, la posibilidad de caer enfermos hace evidente nuestra natural vulnerabilidad. El contrastante binomio *enfermedad-salud* es, entonces, un permanente recordatorio de nuestro paso por la vida y de la ineludible presencia de la muerte.

En la narrativa caballerescas hispánica, abundan personajes que por diversas razones se enferman: algunos caballeros quedan heridos tras un combate y requieren, por tanto, asistencia médica; otros personajes padecen enfermedades naturales y, en otros casos, sufren los efectos de un encantamiento que consiste en privarlos de la salud.<sup>1</sup>

Por lo tanto, esa situación inconveniente, aunque natural, constituye en las obras caballerescas una motivación para la partida del caballero e, igualmente, de todos aquellos personajes enfermos que buscan recuperar su bienestar.

En este artículo, se analizará la función y la categorización de la enfermedad y de la búsqueda de salud en tres libros de caballerías hispánicos del siglo

---

<sup>1</sup> No consideraré aquí el *amor hereos*, enfermedad del amor, también muy frecuente en la narrativa caballerescas y con una muy importante presencia en la literatura medieval, pero que ya ha recibido la atención de otros estudios.

xvi: *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Olivia* y *Tristán de Leonís*. Asimismo, se establecerá el impacto que tiene esta circunstancia en el argumento de las obras y cómo constituye un motivo literario que activa la acción narrativa. Es, pues, un motor de la aventura. El estudio de estos episodios requiere una importante revisión del motivo de la enfermedad y la salud en otras obras de la narrativa caballeresca medieval, que sin duda sirven de antecedente y punto de partida para el desarrollo y continuidad en las obras más tardías. Así, haré referencia a algunos pasajes de *El libro del cavallero Zifar* y de algunas versiones de la leyenda tristaniana.

Marta Ana Diz explica que: “Las motivaciones que animan a los héroes caballerescos a partir del reino donde viven y a emprender sus viajes compar-ten, en todos los casos, algunos rasgos comunes: todos parten de sus tierras animados por motivos no pragmáticos; no quieren otra cosa que fama; necesitan probarse; poseen altos ideales de justicia” (“El motivo de la partida”, 3). Sin embargo y tras un detallado análisis de esta materia en *El libro del Cavallero Zifar*, la autora concluye y señala precisamente la variante de esas motivaciones, que:

No animan a estos caballeros [Zifar y su hijo Robán, los protagonistas] altos ideales de justicia, sino problemas humanos y concretos. La actitud básicamente pragmática que padre e hijo tienen para enfrentarlos anticipa en la novela la existencia de una atmósfera que se aparta significativamente del mundo de las novelas de caballerías. (Diz, “El motivo de la partida”, 10)

Es decir, la enfermedad y la búsqueda de salud representan una suerte de tregua para los personajes que los obliga, en un primer momento, a detener su actividad caballeresca y a asumir el reposo necesario para su alivio; pero poco después, la misma enfermedad constituye verdaderamente un motor, un incentivo que, pese a las dificultades corporales que implica, anima al personaje a moverse y viajar para sanar. Son, definitivamente, personajes humanos que antes de poder alcanzar con formidables hazañas altas metas, deben recuperar algo eminentemente pragmático, que es su bienestar físico y de salud.

El estudio de la enfermedad y la salud debe observar ambas condiciones de manera conjunta, pues evidentemente la presencia de una conlleva la ausencia de la otra; y como mantenimiento del equilibrio entre ambas, se manifiesta la *curación* o (*remedio*). “Para Isidoro de Sevilla, curar era, ante todo, restaurar una energía vital considerada como el verdadero agente de la curación y del mantenimiento de la salud” (Pouchelle, “Medicina”, 518). A través del necesario contacto del hombre con su medio ambiente y su sociedad, surgen las enfermedades y las heridas; es entonces cuando nace y se pone en práctica la Medicina:

El control de estas interacciones entre el ser humano y el medio natural hicieron de los médicos, a lo largo de la Edad Media, especialistas de la naturaleza, *physici*, como a ellos les gustaba llamarse [...] Los médicos elaboraban sistemas clasificatorios complejos, en donde se entrecruzaban las categorías de alimentos, de remedios y las categorías simbólicas. Médicos y cocineros estuvieron, por otra parte, estrechamente vinculados [...] (Pouchelle, “Medicina”, 518).

Para los personajes de los libros de caballerías, caer enfermos constituye una circunstancia inconveniente y amenazante, desafortunada e infeliz. Para el caballero, especialmente, representa un riesgo que lo mantiene fuera de la acción caballeresca. Para otros personajes, que no son caballeros, la falta de salud es, sobre todo, una discapacidad vinculada con el infortunio. No obstante, la enfermedad también es para ellos una oportunidad de actuación y de movimiento. Cuando ya los primeros remedios han fallado, cuando los físicos y maestros no han logrado restaurar la salud y el personaje se encuentra al borde de la desesperación,<sup>2</sup> entonces surge en ellos el deseo de modificar su situación. De modo ejemplar, estos enfermos no pierden la esperanza y entonces se mueven –como pueden– más allá de su lecho y emprenden un viaje para encontrar la aventura que los conduzca a su curación definitiva. Es nuevamente el contacto con los otros, con otras personas, culturas y espacios

---

<sup>2</sup> Para el tema del suicidio, su presencia y su función en la materia caballeresca, ver Campos García Rojas, “Formas y estrategias” y “El suicidio”.

lo que traerá al personaje la posibilidad de ayuda. En este sentido, la enfermedad y la búsqueda de salud son un motor de la acción narrativa y constituyen un motivo literario (Diz, “El motivo de la partida”; y Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas*, 79-125).

Desde la antigua Grecia, las enfermedades animaron a muchos individuos a salir de su casa, de su ciudad, de su pueblo, para viajar a otros lugares donde se hallara el remedio adecuado. Conocida es la devoción y la concurrencia que tuvieron los santuarios de Asclepio (Esculapio) –el más importante, Epidaurus– a donde acudían los enfermos para remediar sus males con el agua de sus termas o para que durante el sueño, fuera revelado por el dios, su tratamiento curativo.<sup>3</sup> De modo similar, los personajes caballerescos salen en busca de salud y hacen el mejor y mayor esfuerzo para luchar contra sus enfermedades:

En la Edad Media la medicina había sido elevada al rango de la filosofía, al mismo tiempo que era considerada como un tipo de “arte mecánico”, y teniendo en cuenta que las fronteras que separaban los espacios cultos de los populares fluctuaban sin cesar, la medicina llamada culta mantenía a veces ella misma relaciones ambiguas con el empirismo y con la magia. (Pouchelle, “Medicina”, 518)

El motivo de la búsqueda de salud, puede entenderse con el siguiente patrón que se repite en los episodios caballerescos:

Enfermedad > Médicos > Fracaso > Enfermedad > Salida > Viaje (intentos de curación fallidos) > Encuentro con el Sanador > Salud.

1) El personaje cae enfermo, 2) busca ayuda en médicos locales o cercanos, 3) fracasan en brindarle curación, 4) continúa la enfermedad y/o empeora, 5) el personaje decide salir de su tierra en busca de salud, 6) emprende un viaje

---

<sup>3</sup> Para ampliar el estudio de la Medicina en la Antigüedad grecolatina y el Medioevo, ver Fernández González, “Magia y medicina”; Kerkhof, “Sobre medicina y magia”; y Montero Cartelle, “De la Antigüedad a la Edad Media”.

donde se suceden los intentos de curación fallidos y prosigue la búsqueda, 7) encuentro definitivo con quien logrará sanar al personaje, 8) curación y recuperación de la salud y belleza.

#### HERIDAS EN COMBATE

En los libros de caballerías, la motivación no caballerisca más frecuente para la partida del caballero son precisamente las heridas provocadas en combates y torneos. De hecho y en principio, si estas heridas han sido el resultado de una hazaña, entonces constituyen una significativa fuente de orgullo, pues las cicatrices que dejan son huellas y trazos permanentes de sus valerosos hechos en armas. Recuérdese, en este sentido a Garfín y Roboán, los hijos de Zifar en el *Libro del caballero Zifar*, que cuando regresan de la guerra contra el traidor conde Nasón muestran con orgullo sus heridas a su padre (*Zifar*, 251; y Campos García Rojas, “El ‘*exemplum vivido*’”, 392).

Estas heridas suelen recibir atención médica y la rápida recuperación del caballero ilustra su eficacia guerrera y su fortaleza física; como bien corresponde, después de todo, al héroe protagonista. Lucila Lobato Osorio sugiere que la capacidad de recuperación del caballero es parte significativa de la eficacia guerrera que lo caracteriza:

Esta capacidad de recuperación suele surgir del personaje gracias a su mera voluntad y esfuerzo. Cuando algún caballero protagonista la presenta implica un deseo del autor por mostrar en grado extremo el esfuerzo del caballero. Las razones por las que el caballero logra sobreponerse al peligro de muerte, son variadas y en muchos casos tienen que ver con la intensidad narrativa que el autor busca aprovechar del protagonista mediante su más marcado eje de comportamiento. (Lobato Osorio, “La caracterización del caballero”, 139)

Lobato Osorio señala estos aspectos del caballero en cuanto a su resistencia y esfuerzo durante el combate, y yo ampliaría esta cualidad incluso a su capacidad para recuperar la salud o alcanzar la pronta curación de sus heridas recibidas en combate.

Por otra parte, es frecuente que el proceso de curación de las heridas del caballero sea atendido no sólo por físicos, sino que esta tarea es asignada a jóvenes doncellas conocedoras de las artes curativas y mágicas. Así, es poderosamente ilustrativo el romance castellano que dice:

Nunca fuera caballero de damas tan bien servido  
 como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino:  
 doncellas curaban d'él y dueñas de su rocino.  
 (Díaz-Mas, *Romancero*, 255)

En este texto, queda reflejada la costumbre tradicional de que sean mujeres quienes precisamente conocen los medios indicados para restaurar la salud; característica que las vincula estrechamente con la magia y los saberes ocultos.<sup>4</sup>

Las mujeres, aliadas privilegiadas de las plantas y, como ellas, juzgadas capaces de lo mejor y de lo peor, tienen un lugar muy destacado en la terapéutica de la Edad Media. No hay nada sorprendente en ello, puesto que estas proveedoras de alimento estaban tradicionalmente encargadas del cuidado de los cuerpos en la vida cotidiana. (Pouchelle, “Medicina”, 522)

La curación de caballeros heridos por parte de maestros o doncellas constituye un tópico que caracteriza, como señala Lobato Osorio, la imagen del caballero (“La caracterización del caballero”, 139-149). Desde una perspectiva narrativa, es significativo, además de la curación misma, el lapso de tiempo

<sup>4</sup> Recuérdese a Circe en la *Odisea* que sana a Ulises de sus heridas y a la misma Iseo o Iseult, que conoce, por el aprendizaje transmitido por su madre, el poder de las hierbas y las medicinas (Oberg, *Tristán e Isolda*, 52, 55; Strassburg, *Tristán e Isolda*, 292-95; *Tristán de Leonís 1501*, 128; Duby, “Isolda”, 372). Carlos Alvar nos recuerda: “[...] Hay que pensar en el Neolítico (h. 6000 a. J. C.) y el descubrimiento de la agricultura, con las importantes consecuencias que tuvo, y entre las que destaca el papel hegemónico de la mujer como ‘creadora de vida’, pues de ella dependía el conocimiento de las actividades vinculadas con la nueva técnica que permitía el sustento” (“Mujeres y hadas”, 28). Para la materia de la mujer y la Medicina en la narrativa caballeresca, véanse Piñeyría, “La mujer y la Medicina”; Laiglesia, *La mujer en los libros de caballerías*; Haro, “La mujer en la aventura”; y Schiaffino, “La medicina”.

que ocurre mientras el caballero está convaleciente. Como se ha mencionado arriba, la capacidad de recuperación, y el tiempo que ésta dura, están directamente relacionados con la importancia del caballero en la obra. Mientras más protagónico sea éste y más virtudes posea, su recuperación será más rápida.

En el *Amadís de Gaula* (Rodríguez de Montalvo, I: 6, 12; III: 65) y el *Palmerín de Olivia*, el protagonista, en repetidas ocasiones es atendido de sus llagas, pero la rapidez de su cura también corresponde a la caracterización idealizada que se presenta de él.

Palmerín fue desarmado e curado de sus llagas y echado en un rico lecho. (*Palmerín de Olivia*, 97) Palmerín llegó e apeóse, e Leonarda lo recibió muy bien e ayudóle a desarmarse e curóle luego de las llagas que traía, e díxole que avía menester de folgar algún día por amor de la llaga de la cabeça. E ella lo metió en una cámara e fizolo echar en un rico lecho que allí tenía, e los otros caballeros se vinieron para él. (*Palmerín de Olivia*, 219)<sup>5</sup>

Por otra parte, en la leyenda de Tristán e Isolda, cuando el héroe vence y mata al enemigo Morlot, una mala herida emponzoñada lo deja imposibilitado para continuar su carrera caballeresca. Sin ser una derrota propiamente dicha, la incapacidad física que limita al héroe y el largo período de enfermedad lo conducen cerca de la desesperación:

[Tristán] estaba muy mal y doliente de la llaga que le avía hecho Morlot con la saeta de yerva, [...] y estaba en gran pena porque no podía sanar. Y estuvo assí

---

<sup>5</sup> De modo curioso, en el *Palmerín de Olivia*, el protagonista se hace pasar por mudo cuando llega a tierra de moros, pues al conocer la lengua y no querer ser descubierto como cristiano, prefiere mantenerse en silencio hasta que logra aprender la lengua extranjera. Los pobladores de aquel reino se explican aquella mudez como consecuencia de una desafortunada e injusta enfermedad que debe haber dejado en ese estado a aquel virtuoso caballero: “Algunos dezían que alguna enfermedad que avía tenido le avía tollido la lengua; y en esto se affirmavan todos [...]. E sabíase tan bien encobrir que todos pensaban que era moro. E muchas vezes el Soldán maldezía los fados porque avían quitado la fabla a tan buen caballero.” (*Palmerín de Olivia*, 168-169). El proceder de Palmerín lo ubica no sólo como un caballero que es hábil en el uso de las armas, sino como uno que también es estratega e ingenioso.

emponçoñado bien dos años en una cámara. E dixo un día que lo llevassen a las finiestras. Y el rey mandó que no lo llevase ninguno allá, por quanto era hombre desesperado y enojado de su vida por la ferida que tenía, y se podría echar de la finiestra por el gran dolor que tenía. (*Tristán de Leonís*, 124)

Tal parece que el destino de Tristán y el apoyo de la comunidad lo alejan de la idea de suicidio. Será la búsqueda de la salud lo que más tarde lo motivará a salir del reino de Cornualla y conocer a Iseo en Irlanda. Puesto que Tristán es un caballero modelo, la desesperación que lo invade es, de cierto modo, justificada por el deseo de continuar activo en la caballería. Aunque se sugiere la idea de suicidio, su moral, su integración a la sociedad y la fuerza de su destino lo alejan de ese deseo mortífero y le dan la fuerza para sufrir su mal. La enfermedad de Tristán, llega a su cuerpo a través de la herida y esta misma condición lo conduce a querer recuperar la salud. Es un motivo para salir de Cornualla, no con intenciones caballerescas que le den fama, sino que la decisión de emprender un viaje tiene la pragmática y urgente intención de recuperar la salud.

En su tierra, la condición de enfermo lo va convirtiendo poco a poco en un marginado, pues pese al amor que le tienen sus allegados, familia y amigos, no deja de parecerles una posible fuente de contagio. La misma peste de su cuerpo enfermo provoca el distanciamiento de los otros, así como su propia decisión de marginarse, de establecer distancia:<sup>6</sup>

El noble y buen Tristán sufría mucho: no podía comer ni beber y, al final, el veneno de la herida comenzó a apestar de tal modo que, por el hedor, nadie se le podía acercar. [...] Cada día contaban con su muerte, lo que entristecía

---

<sup>6</sup> Vale la pena recordar que durante la Edad Media, la enfermedad, sobre todo la peste y la lepra constituían uno de los más grandes miedos de Occidente. Zaremska señala que “Por sus estructuras económicas, sociales e ideológicas, la sociedad medieval es en suma una gran productora de marginados. Ese miedo a los individuos o a los grupos peligrosos se cristalizaba alrededor de algunas obsesiones. [...] La *enfermedad y el cuerpo*, lugar de encarnación del pecado; esto transforma automáticamente a los enfermos e impedidos en pobres, hace de los leprosos la imagen viviente del pecado [...]” (“Los marginados”, 132). Para esta materia, ver también Delumeau, *La peur en Occident*.

hondamente a hombres y mujeres. Tristán, sin embargo, tomó la determinación de embarcarse y salir a la mar, no preocupándole ya si volvía a llegar a tierra alguna vez, herido de la manera en que estaba. Pidió que lo levantaran y llevaran a un bote, en el que pretendía permanecer hasta su muerte, pues prefería morir solo en el mar que matar a toda la gente con su hedor [...] (Oberg, *Tristán e Isolda*, 53)

En esta versión de la leyenda, Tristán está desolado y prácticamente no cree que sobreviva a su enfermedad. El viaje que emprende no está planeado y entrega totalmente su destino a la Providencia; se retira a morir. El mar es, pues, ese espacio geográfico donde estará definido su destino y lo que lo conducirá, definitivamente a Irlanda y a Iseo, donde hallará curación.<sup>7</sup>

Cuando lo llevaron hacia el mar, alzaron grandes llantos. El noble hombre no pidió, según oí decir, que en su embarcación no metieran nada más que su arpa y su espada. Cumplieron su deseo y echaron la barca al mar. [...] El viento le causó serias tribulaciones [...], pues lo arrastraba de aquí para allá y el pobre enfermo tuvo que ir a la deriva hacia donde lo llevara [...] Lo apresó entonces un fuerte temporal que lo arrastró hacia Irlanda y lo echó sobre la playa frente a uno de los castillos del rey. (Oberg, *Tristán e Isolda*, 54)

En la versión de Gottfried von Strassburg, hay intentos por sanar a Tristán, aunque se haga una descripción de su terrible estado y del impacto que su mal

---

<sup>7</sup> El mar recuerda la relación existente entre el agua, la curación y las mujeres (Alvar, “Mujeres y hadas”, 23). Aunque este aspecto se comentará más adelante en este mismo trabajo, vale la pena vislumbrar aquí el concepto de la *talasoterapia*: “(Del gr. *qalassa*’, mar, y *-terapia*). F. Med. Uso terapéutico de los baños o del aire de mar” (DRAE, 2001).

La misma palabra ‘spa’ (*sanitas per aqua*) y los lugares donde hay baños termales curativos aluden a la necesidad de viajar para recuperar la salud: “A place that has a spring of mineral water that people believe makes you healthy: *The spas of Germany*. AmE. a bath or pool that sends currents of hot water around you; JACUZZI” (Longman, *Dictionary of Contemporary English*, 1995). “A mineral spring considered to have health-giving properties. A place or resort with a mineral spring. [...] From *Spa*, a small town in eastern Belgium noted for its mineral springs” (*The Oxford English Dictionary*). Ver Claude Kappler (*Monstruos, demonios y maravillas*, 198).

causa en la sociedad.<sup>8</sup> Los médicos fracasan y también el héroe se embarca en busca de salud:

Mandaron buscar médicos por los castillos y el reino, los mejores que se pudieran encontrar. ¿Y qué? Fueron convocados y ejercieron sobre él toda su sabiduría y artes curativas. [...] A él poco le ayudaba. Cuanto sabían entre todos del arte de la medicina no podrían hacerle ningún bien. El veneno estaba constituido de tal forma, que ellos no acertaban a apartarlo de la herida, hasta que se le extendió por todo el cuerpo, dotándolo de un color tan espantoso, que resultaba difícil reconocerle. Además la herida adquirió un olor tan apesotado que la vida se le hizo insoportable y su propio cuerpo le repugnaba. Su mayor pena era darse cuenta todo el tiempo y con detalle, de cómo iba convirtiéndose en una carga para los que anteriormente habían sido sus amigos. (Strassburg, *Tristán e Isolda*, 292)

Es interesante apuntar que en esta versión, a diferencia de la de Oberg, el viaje está planeado, se sabe a dónde ir y hay un deseo firme de efectivamente hallar una curación, es un viaje esperanzador. Tristán, además, no parte de Cornualla solo, sino acompañado de su hayo y maestro Gorbalán:

[...] Consideró entonces que, puesto que tenía que morir en cualquier caso, lo mismo le daba arriesgar su vida y acaso morir, que seguir padeciendo esta enfermedad mortífera. Así que tomó la determinación de viajar efectivamente hasta allá [Irlanda], para que en su destino se cumpliera la voluntad de Dios y fuera curado si ésa era la suerte que le estaba reservada. [...]

---

<sup>8</sup> El mal olor que despidе la herida de Tristán hace pensar en la importancia que los olores tenían en la Edad Media, sobre todo en cuanto a la creencia de que a través de ellos podrían contagiarse las enfermedades. Materia que se vincula con las epidemias y el castigo divino que implicaba la pérdida de salud en relación con el pecado (Berlioz, “Calamidades”). Hanna Zaremska, por su parte, estudia el mal olor y su relación con los marginados, los enfermos e incluso los judíos durante el Medioevo: “Una de las manifestaciones de la enfermedad [la lepra] en el cuerpo humano era el mal olor [...]. La impureza, cuyo síntoma evidente es la hediondez, es uno de los elementos recurrentes de la exclusión. El tabú impone el alejamiento como un remedio para evitar la contaminación y la profanación” (Zaremska, “Los marginados”, 492).

Y cuando empezó a oscurecer, dispusieron para el viaje un bote y un pequeño barco, que llenaron con provisiones y alimentos, así como con útiles para la navegación. [...] Hizo también que le trajeran su arpa. Era la única de sus posesiones que llevaba consigo. (Strassburg, *Tristán e Isolda*, 293)

Es también significativo que el héroe lleve consigo un arpa como su única posesión, pues aunque este detalle nos habla de las habilidades y prácticas cortes de caballero, también alude a otra forma de curación a través de la música. Éste parece más bien un viaje de placer y terapéutico, incluso en un ámbito espiritual.<sup>9</sup> Finalmente, la curación de Tristán ocurre gracias a los saberes y las habilidades de Iseo:

Señor [dijo Tristán al rey], la causa la causa de mi venida a vuestra corte ha sido por ver si podré hallar algún remedio para guarecer de una herida emponçoñada que en la pierna tengo, y ha gran tiempo que padezco infinitos dolores d'ella que mi ánima traspasan [...] (*Tristán de Leonís 1534*, 127).

La infanta [Iseo] tomó por la mano a Tristán y llevólo a una cámara, y católe la llaga y viola muy mala y de mala guisa. Y púsole tales unguentos y medicinas que dende en quize días fue sano. [...] E [Iseo] hízolo llevar al sol y mostrar la llaga. Y el sol entró en ella, y pareció en ella la ponçoña, y començó a bullir. Y ella dixo: 'Cavallero, agora vos devési tener por guarido'. Y púsole un tal unguento que a los quinze días fue bien sano, y la infanta lo hizo saltar muchas vezes y no rebentó la llaga. (*Tristán de Leonís 1534*, 128)

En esta ocasión, la doncella restaura la salud del héroe, quien puede, entonces, continuar su quehacer caballeresco y lo que también constituye un eslabón más en la secuencia de acontecimientos que desencadenan la relación amorosa de los jóvenes. Más adelante, sin embargo, otra mala lanzada causará la enfermedad que conducirá a Tristán a la muerte, sin que Iseo pueda siquiera intentar restituírle la salud.

---

<sup>9</sup> Vale aquí la pena recordar que cuando Amadís se retira a la Peña Pobre para hacer penitencia por el rechazo de Oriana, es sanado de su gran tristeza con música (*Amadís*, II: 51).

## ENFERMEDADES

A diferencia de los caballeros heridos en combate, otros personajes pierden la salud por razones naturales; caen enfermos y esa condición también los lleva al deseo de salir de su hogar en busca del remedio médico.

En el *Palmerín de Olivia*, el caballero Frisol, de virtud y hermosura ejemplares, un aciago día bebe del agua de una fuente y adquiere, así, un mal que, si bien no lo mata, sí lo margina y le causa terribles incomodidades, lo deforma:

E como la hovo bevido, luego començó a hinchar e paróse tan malo que si no fuera por un escudero que con él venía, no puidera de allí moverse; mas el escudero lo llevó. E quando Netrido [su padre] lo vio hovo muy gran pesar e mandó traer maestros que lo curassen; mas tanto no pudieron ellos fazer que lo sanassen del todo, que aunque se le quitó la hinchazón, quedó como leproso, de manera que a todos los de su casa aborrescía. Sus hermanos fazían gran escarnio d'él, por donde él sufría gran cuyta. E el padre solo era el que se dolía d'él. (*Palmerín de Olivia*, 101)

Los maestros, como primera instancia curativa, logran, de cierto modo, sanar a Frisol, pero la secuela de su enfermedad lo deja con un aspecto parecido al de los leprosos, condición que socialmente representa una razón más para que el personaje sea alienado.<sup>10</sup> Después de haber sido un joven –“[...] tan fermoso que parecía que le salían rayos de sol de la cara [...]. Era tan apuesto e mesurado que todos lo amavan” (*Palmerín de Olivia*, 100, 101)– ahora sufre

<sup>10</sup> La enfermedad de Frisol hace sospechar que posiblemente contrajera el ergotismo, que era muy frecuente durante el Medioevo y que muchas veces estuvo fuertemente vinculado también con la lepra. “*Ergotismo*: (Del fr. *Ergostime*). m. Med. Conjunto de síntomas producidos por la intoxicación con cornezuelo de centeno.” (*DRAE* 2001). También se conocía al ergotismo como el “mal de los ardientes” o el “fuego de San Antonio”, pues el cuidado de quienes lo padecían fue confiado a la orden hospitalaria de San Antonio (Pouchelle, “Medicina”, 518). Asimismo, el mal de Frisol también puede relacionarse, posiblemente por la hinchazón, con la *Hidropesía*: “Derrame o acumulación anormal de líquido seroso” (*DRAE*, 2001). Durante la Edad Media, quienes padecían esta enfermedad eran llamados ‘hidrópicos’ o ‘hinchados’ (Pouchelle, “Medicina”, 518).

el rechazo social y familiar, pues incluso sus hermanos que le tenían envidia hacen burlas y escarnio de su mal (Zaremska, “Los marginados”, 487-496).

El sentimiento ante la enfermedad de su hijo orilla a Netrido, padre de Frisol, a acercarse al borde de la desesperanza, pero se consuela con asumir resignadamente los designios de la Providencia. Sin embargo, es el mismo joven quien a pesar de su malestar, no pierde la esperanza:

Fijo [...] hate dado Dios tal enfermedad que yo creo que jamás d'ella has de ser sano. [...]

—Mi señor, no vos acuytéys, que grande es el poder de Dios, que si Él para algún bien me fizo, Él me puede dar la salud. (*Palmerín de Olivia*, 101)

La enfermedad es un motivo para partir y Frisol deja su tierra en busca de quién le ayude a recuperar la salud. Los médicos lo curan parcialmente y es entonces cuando el virtuoso caballero no pierde la esperanza y confía en que sanará, pues Dios seguramente le tiene reservadas tareas y acciones positivas que son la razón para seguir con vida. Frisol de modo ejemplar hace de su enfermedad una oportunidad para crecer, para aceptar su destino y para no darse por vencido en la lucha por el bienestar. En este sentido y desde la perspectiva de la búsqueda de salud, la partida del caballero por este motivo pragmático no sólo pone de manifiesto la intención didáctica del autor, sino que de cierto modo podemos hablar de un proceso de minimización –muy probablemente no intencionado– de los quehaceres caballerescos en aras de un proceso de exaltación de las características pragmáticas, personales y humanas de los personajes caballerescos. Es verdad que esta salida sin duda llevará a Frisol a encontrar aventuras que servirán de escenario al hallazgo de su curación y, por otra parte, la ayuda de Palmerín subraya los valores y las virtudes de ambos caballeros. No obstante, es muy claro que la preocupación inmediata de Frisol no es la obtención de fama u honra caballerescas, sino algo tan natural y humano como sentirse sano.

Frisol, de que supo toda la fazienda de su padre, e él començó de pensar muchas cosas. E cómo él savía del escarnio que d'él hazían sus hermanos, acordó de yrse

por el mundo como pudiese, por ver si fallaría remedio a su mal. Y estando con este pensamiento, salióse un día por la floresta e sentóse cabe un camino que por ella travessava e vido venir por él un leproso, cavallero, en un rocín, que andava por el mundo a demandar su limosna. (*Palmerín de Olivia*, 101)

El viaje en busca de salud conduce a Frisol al encuentro con un leproso (gafo) que más que ayudarlo lo coloca en una nueva condición de vulnerabilidad donde él mismo es tomado por leproso y tratado como tal. La compañía del leproso y el tiempo que pasa con él, representan para el joven caballero un nuevo proceso de prueba, pues es llevado al límite de su desdicha y maltrato, su enfermedad lo mantiene totalmente fuera de la sociedad y eso empeora su situación. El personaje transita de una condición cómoda, plena de placeres y riqueza, además de la admiración de todos por su belleza y bondad, al absoluto rechazo de la sociedad, a la miseria. La enfermedad lo convierte en un pobre (Le Goff, “Los marginados”, 132). “E no dexava de preguntar, dondequiera que llegava, si havría alguno que le diesse remedio a su mal. E como todos pensavan que él también fuesse gafo, ante se apartaban d’él que dalle el remedio” (*Palmerín de Olivia*, 101).

Finalmente y como una respuesta divina a los sufrimientos de Frisol, llega a él el deseado encuentro con quien lo puede sanar. El leproso, molesto con el joven, lo abandona en una montaña boscosa donde toca el fondo de su desconsuelo. El escenario que evidentemente recuerda un *locus terribilis*, es también propiciatorio para la aparición del suceso sobrenatural. El bosque es una geografía maravillosa donde ocurre el encuentro con la pastora Leonarda, nuevamente una mujer concedora de las artes mágicas y sanadoras:

En aquella montaña vivía un labrador muy rico que tenía muchos ganados. Y entre los otros fijos e fijas que tenía, había una fija maravillosamente sesuda e tomó por voluntad de no se casar. Pocas veces venía a la casa de su padre, mas todavía andava en la montaña con los otros sus hermanos, guardando los ganados de su padre por tener lugar de andar a caça, que d’esto había ella muy gran placer, e conocer e buscar las yervas que en aquella montaña había para medicinas. Esta pastora se llamava Leonarda. Y andando a caça, oyó las bozes de Frisol [...] (*Palmerín de Olivia*, 102)

—Amigo —dixo Leonarda—, a las mayores cuytas acorre Dios. Tened esperanza en Él, que en esta montaña seréys guarido de vuestro mal.

Y esto dezía ella porque aquella noche había soñado que fallava un hombre muy maldoliente y, estando ella en gran pensamiento cómo lo remediaría, parecíale que vía una dueña muy fermosa que le dava una yerva e dezíale: —“Fija, con esta yerva sanarás al doliente que fallaste. E mira que por él no me pierdas a mí, que mucho te amo por ser limpia”—. E aquella aquella yerva que la dueña le dava conosciála muy bien. E como vido Leonarda que su sueño era verdadero, fue muy leda e tomó a Frisol en sus braços e limpióle el rostro de las lágrimase díxole:

—Amigo, venid conmigo, que Dios vos traxo a este lugar para vuestro bien.

E llevólo lo mejor que pudo fasta el lugar donde ella se alvergava, y echólo en su cama e dióle de comer; e como esto fizo díxole que dormiesse, y ella fue a buscar la yerva que la dueña de había mostrado, e traxo quanta vio que le era menester, con otras que ella sabía que eran buenas. E sacó el çumo de todas e diógelo a beber y untóle todo el cuerpo con ellas; y eran ellas tan virtuosas que en cabo de tres días Frisol fue tan sano como lo era antes. E quando él así se vido no vos podría hombre dezir el plazer de su coraçón, e abraçava muchas vezes a Leonarda. (*Palmerín de Olivia*, 102).

Como Frisol se començó a levantar, en poco tiempo fue tornado en sus fuerças. Era tan fermoso y apuesto que todos se maravillaban d’él. (*Palmerín de Olivia*, 103)

La curación de Frisol tiene, pues, fuerte relación con varios elementos: 1) la presencia e intervención de la figura femenina concedora de hierbas naturales para restaurar la salud; 2) la confianza en la justicia y la benevolencia divinas; 3) el poder de la oración y de encomendarse a la Virgen —“[...] quedó muy cuytado y començó de dar bozes a Santa María, que le valiesse” (*Palmerín de Olivia*, 102)—; y 4) la tradición de los sueños de curación donde a través del suceso onírico es revelado el medio o la alegoría de cómo sanar a una persona (Zamudio Topete, “El arte de soñar”).

En el mismo *Palmerín de Olivia*, tenemos un ejemplo más de una enfermedad natural que obliga a un personaje a salir en busca de curación. Se trata de la doncella Zerfira, “la doncella más hermosa del señorío del Soldán de Persia [...]” (Demattè, *Palmerín de Olivia, Guía de lectura*, 58). Esta

joven padece una enfermedad que, como a Frisol, también la priva de su hermosura:

E esta enfermedad qu' esta doncella tenía se le causó de oler unas flores andando por una huerta muy buena qu' el Rey su padre tenía, e parecióronle muy hermosas e cojólas e púsolas a las narizes para oellas: e en las flores yva un gusano muy pequeño e metiósele por ellas de tal manera que jamás lo pudo sacar. E el gusano era tan emponçoñado que le crió desde allí adelante otros e salíanle cadaldía por las narizes e eran tan malos que cada vez que los echava olían tan mal que no avía persona que los oliesse que no recibiesse gran pena, de manera que la Ynfanta era tan maltrecha que quisiera ella más muerte que soffrir tan gran cuyta. E el Rey, su padre, fizo venir muchos maestros de muchas partes porque le diessen remedio a su mal, mas no ovo ay tal que lo supiesse dar. E como la Ynfanta Zerfira [...] oyó dezir de la dueña de la isla de Malfado que tanto sabía, pidió a su padre que la dexase yr allá; y él le dio licencia. (*Palmerín de Olivia*, 262)

Del mal de Zerfira se describe incluso aquello que lo provocó y cómo ocurrió la entrada en su organismo de los gusanos parásitos. De modo semejante al contagio de Frisol al beber agua de una fuente, la enfermedad de Zerfira es contraída a través de un acto eminentemente cotidiano y natural. No hay nada extraordinario en ambos modos de contagio y efectivamente parecen producto de la mala fortuna. En el caso de Zerfira, el sencillo y candoroso acto de oler unas flores resulta peligroso y coloca a la doncella en extrema enfermedad. Los síntomas son descritos estrechamente vinculados con el estado anímico de la joven. Se dice que los gusanos incluso le imposibilitan el habla y, cuando experimenta episodios de intensa emoción (lo que hoy llamaríamos *stress*) su mal se agudiza:<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Los gusanos son “símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte. [...] Esta concepción podría confirmar la interpretación de Jung, según la cual el gusano simboliza el aspecto primeramente destructor de la libido, en lugar de su aspecto fecundante. En la evolución biológica, el gusano señala la etapa previa a la disolución, a la descomposición. [...] Es regresión o fase inicial o larvaria. [...] En los sueños los gusanos se interpretan como imágenes de intrusos indeseables, que vienen a arrebatarse o a carcomer una afección muy querida o que

La Infanta Zerfira sabed que apenas podía hablar con la enfermedad que tenía. (*Palmerín de Olivia*, 274).

La Infanta ovo tanto pesar con aquellas nuevas que cayó amortescida e comçaron de salir los gusanos que le salían por las narizes, e estuvo tal la Infanta que todos pensaban que era muerta. [...] La Infanta estuvo así gran pieça, como vos dezimos, e echó muchos gusanos por las narizes tan fediondos que Palmerín, que no lo avía visto, fue muy maravillaso; e desde los ovo echado se tornó en su acuerdo. [...] E la Infanta quedó tal que no pudo hablar por esos días e lleváronla a echar en su lecho e sus doncellas curaron d'ella como solía, mas muy cuitada era. (*Palmerín de Olivia*, 275-276)

Zerfira cumple con los rasgos caracterizadores del patrón que hemos visto en los casos anteriores: primeramente ha buscado ayuda en la ciencia médica, que fracasa en el intento de devolverle la salud; entonces parte en busca de alguien más que sí pueda ayudarla. Ha escuchado de la Dueña de la Ysla de Malfado, como sabidora de las artes mágicas y curativas; así, sale de su tierra para obtener ayuda:

E como ella [la dueña de la isla de Malfado] la vido pesóle mucho de verla tan cuitada, porque no le supo dar remedio a su mal, mas díxole que supiesse que no podía ser guarida sino por mano de un gran sabidor [Muça Belín] que bevía en la corte del Rey de Romata e de Grisca, que era el mayor señor, después del Soldán de Persia, que avía entre moros. E cuando la Ynfanta oyó aquellas nuevas fue muy triste. (*Palmerín de Olivia*, 262)

Al no hallar curación en Malfado, debe continuar su viaje en busca del verdadero médico de su salud. La misma dueña de la isla la canaliza, como si de médicos especialistas se tratase, con Muça Belín, gran sabidor que muy

---

significan una situación material que se vuelve desastrosa” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 546-547). Desde esta perspectiva, los gusanos como parte de la enfermedad de Zerfira podrían relacionarse con una intención de mantener la sensualidad y belleza de la doncella en estado latente, incluso por extensión, de su misma sexualidad. Posteriormente, al recuperar la salud, Zerfira también despierta, con el renacer de su belleza, las posibilidades sensuales que habían quedado suspendidas.

probablemente sí logre sanarla. La solicitud que hace Zerfira al mago nuevamente apela a la confianza de que por alguna razón Dios no desea darle muerte y la mantiene en ese estado. El sufrimiento de una enfermedad, como en el caso de Frisol, constituye una forma de enaltecimiento virtuoso en la dama y se espera que de esa situación se alcance un bienestar último ya no solamente físico y corporal, sino espiritual. La enfermedad es un camino para el descubrimiento de una misión o para promover una actitud sufriente que le gane méritos para la salvación de su alma: “[...] Ruégovos por Dios que vos doláys de mí e, pues Dios no me quiere matar, que vos me remediéys [...]” (*Palmerín de Olivia*, 288).

En la respuesta de Muça Belín, es interesante hallar múltiples aspectos de índole no sólo mágica, sino de descripción científica. Prácticamente las instrucciones para la curación de Zerfira son regidos por una Historia Natural, que recurre a la biología, botánica y zoología. La magia está estrechamente vinculada con la ciencia y autenticada por ésta, lo que muy probablemente pone de manifiesto el lugar que para principios del siglo XVI tenían las ciencias naturales.

La curación no es sencilla y, nuevamente hay que salir en busca de los elementos que conformarán la medicina: una flor maravillosa que sirve de alimento a un ave que, cuando está contenta y canta, produce de su pico un agua milagrosa que sanará la enfermedad de Zerfira. La salud será recobrada a través de lo mismo que produjo la enfermedad: “Vuestra enfermedad se causó por una flor que olistes e por la flor avéis de ser guarida [...]” (*Palmerín de Olivia*, 288); lo que recuerda los principios de la medicina homeopática.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> El ave maravillosa que contribuye a la curación de Zerfira recuerda al Ave Fénix: “La Edad Media vio en el fénix el símbolo de la resurrección de Jesucristo [...]” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 495). Desde esta perspectiva, la sanación y curación con que está asociada el ave del *Palmerín de Olivia* cobra tintes cristianos a través de su eco existente con el Ave Fénix. Asimismo, la asociación con el ave mítica enriquece el episodio y fortalece las virtudes de los personajes que no se dan por vencidos: “Los cristianos lo consideran [al Ave Fénix] desde Orígenes, pájaro sagrado y símbolo de una irrefragable voluntad de sobrevivir, así como de la resurrección, triunfo de la vida sobre la muerte” (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 496).

Para la fortuna de Zerfira, va acompañada por Palmerín, pues la flor sólo puede ser obtenida por aquel que “en bondad passa a todos los del mundo” (*Palmerín de Olivia*, 288) y, desde luego, la aventura está reservada para él. En este episodio, la enfermedad de la doncella y la obtención de su salud, conforman una aventura cuya función también subraya las hazañas caballerescas del protagonista. Mientras Zerfira no busca fama, sino la urgencia de su bienestar, Palmerín sí puede, a través de estos acontecimientos llevar a cabo hechos heroicos y caballerescos significativos.

E quiero que sepáys que en esta tierra ovo una doncella fijadalgo, que era señora de un castillo muy bueno; e ésta no quiso casar, mas diose a depender todas las artes qu’ella pudo, e ha bien ciento cinqüenta años que murió; e en su vida cryó un árbol en una huerta qu’ella tenía, qu’es tan estremado de todos los otros que todo el año tiene flores, e éstas son de tanta virtud que vos podrán a vos dar guarida. E ansimismo en aquel árbol cría un ave, la más fermosa que en el mundo puede aver otra, e no se mantiene sino de las flores de aquel árbol, e quando ella está leda echa por la boca un agua muy oliente: si vos aquella agua pudiéssedes aver, del todo se os quitarían vuestros males e quedaríades tal como érades primero e aun muy más fermosa. (*Palmerín de Olivia*, 288)

Por las palabras del sabio, se advierte la correlación que existe entre los binomios *enfermedad-salud* y *fealdad-belleza*. Tanto Frisol como Zerfira pierden su belleza con la ausencia de salud, aunque la belleza interna de su alma no sufre cambio y sigue estando plena de virtud. Es precisamente debido a ese bienestar interno y espiritual que logran mantenerse esperanzados ante la adversidad y recuperar su belleza física exterior. De modo similar se puede ver esta misma relación con Tristán en cuanto a que la enfermedad producida por la lanzada envenenada lo vuelve desagradable a la vista y al olfato, mientras que sus valores caballerescos permanecen intactos.

El proceso de curación de Zerfira, entonces, ocurre en dos etapas: primero el acto de oler nuevamente aquellas maravillosas flores, que la alivian de la enfermedad y de los gusanos parásitos; en un segundo momento, el agua que consigue Palmerín a partir del ave milagrosa, restaura la belleza física de la doncella:

Como la Infanta fue en su tienda, descubrió su rostro, que fasta allí andava tan cubierta que no se le parecían sino los ojos, e puso las flores a las narizes e súpito le cayeron todos los gusanos que en ella traía, muertos; ella se sintió tan sana como lo era de antes, salvo que le quedavan unas señales feas de las llagas que los gusanos le avían fecho. (*Palmerín de Olivia*, 295)

Muça le mandó [a Palmerín] que le diesse [al ave] de las flores a comer que traía en la copa, porque aquéllas eran las que davan virtud all agua que avía de echar, [...] e después, que buscasse todos los plazerres que pudiesse, especialmente que le cantasse e tañesse delante porque ella [el ave] tomasse placer y solaz, e luego echaría el agua [...]. Palmerín demandó un laúd muy bueno [...] e sentóse my cerca d'ella [del ave] e començó a cantar e de tañer tan dulcemente qu'el Rey e sus fijos e la Infanta Zerfira [...] se maravillaron. (*Palmerín de Olivia*, 297)<sup>13</sup>

El agua maravillosa, además de una función curativa, posee otra de índole cosmética, pues el aroma de la flor ya había llevado a cabo propiamente la curación y la expulsión de los gusanos; mientras que el uso del agua parece secundario y con fines reconstructivos de las llagas que la enfermedad había dejado en Zerfira (Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas*, 198):

Palmerín la fizo [a Zerfira] lavar con el agua, que era de tanta virtud que la Infanta fue guarida del todo e las señales de las llagas fueron quitadas del todo e quedó su rostro más claro qu'el sol. (*Palmerín de Olivia*, 298)

Similar había sido el efecto curativo y cosmético en Frisol con aquellos ungüentos que le aplicara Leonarda.

#### ENCANTAMIENTOS DE SALUD Y ENFERMEDAD

Muy semejante a la enfermedad de Zerfira es el encantamiento que padece la doncella Tulia de Egipto en *Tristán el Joven* (1534). El motivo de los gusanos

---

<sup>13</sup> El efecto que ejercen la música y el canto de Palmerín en el ave inevitablemente recuerda a Orfeo y su poder musical sobre los animales en la mitología clásica (Lewis, *Classical Mythology*).

alojados en las vías respiratorias y digestivas reaparece y, del mismo modo, mantiene a la doncella enferma y la lleva a salir de su tierra en busca de salud. Sin embargo, en esta obra, lo que produce la enfermedad no es un acto natural como en los casos de Frisol y Zerfira, sino un encantamiento deliberado:

Sabed [...] que Tulia mi señora es una doncella gran señora de Egipto, muy extrañamente hermosa. Y la reina Briseida, que assí mesmo es hermosa, tenía mucha embidia de la hermosa de mi señora Tulia, ca no quisiera Briseida que oviera otra que con ella compitiera en ferrosura y quisiera ella la gloria de ser hermosa, la cual el vulgo dava a Tulia más que a ella. Y a esta causa, la reina Briseida, reina de Egipto, quería mucho mal a mi señora Tulia, y alguna vez cuidó mandar matar a Tulia mi señora. Y en fin determinó de no matarla, pero darle con que perdiesse la su hermosura. Y un día la reina Briseida combidó a cenar a mi señora Tulia y llevóla a un jardín muy fermoso, donde aparejada la cena, donde dio de comer a mi señora Tulia ciertos hechizos, que desde entonces echa por la boca mi señora Tulia muchas vezes gusanos grandes y fieros que le comen las entrañas, que la hacen estar flaca y amarilla y muy doliente. Y a esta causa Tulia mi señora salió de Egipto a buscar remedio para su salud. Y hemos andado toda Grecia y Germania, y toda la Romania, y nunca ha podido hallar remedio, puesto que en esta demanda ha mucho tiempo que andamos peregrinando por el mundo. Y llegada a esta vuestra corte, como Tulia mi señora es acostumbrada tratar con reyes y reinas y grandes señores. Recibirá gran sabor y recreación de vos venir a besar las manos. (*Tristán el Joven*, 601)

La enfermedad aquí es el producto de la envidia de una mujer y el deseo de privar a otra de su belleza.<sup>14</sup> Parece, incluso, tener reminiscencias que recuerdan los cuentos folclóricos donde la hermosa reina madrastra quiere eliminar a su bella hijastra, que es la princesa (Cuesta Torre, *Tristán de Leonís 1534*, 307n353; Bettelheim, “La fantasía de la madrastra”, 94-104; Gracia Alonso,

---

<sup>14</sup> Tulia padece una situación similar a la enfermedad de Zerfira, pero en su caso es todavía más evidente, de acuerdo con los simbolismos señalados por Chevalier & Gheerbrant que hay una fuerte relación entre la belleza de Tulia, en competencia con la reina Briseida, y el deseo de ésta por cancelar y estropear su sensualidad (*Diccionario de los símbolos*, 546-547).

*Las señales*, 48). Sin embargo, en este caso el encantamiento casi coloca a Tulia cerca de lo ridículo. El motivo narrativo se repite y la joven también sale de su reino en busca de curación; recorre diversos lugares y finalmente llega a la corte de Tristán el Joven, para quien está reservado restablecer la salud de Tulia.

La solución de la aventura cobra, en esta ocasión, un carácter eminentemente cortesano, pues el caballero protagonista no debe salir de su reino en busca de islas, ni flores, ni aves maravillosas que curen a Tulia, sino que en sus mismos dominios busca apoyo en los sabios y médicos conocidos. Una vez que éstos han fallado, entonces el rey busca otras soluciones. Tulia no tiene que viajar más, pues Tristán el Joven es poseedor de la espada mágica de Florisdelfa, cuyos poderes también son curativos.

El rey y la infanta [...] hablaban en Tulia y avían gran manzilla d'ella. Y dezía el rey que mandaría buscar todos los sabios de su reino para dar salud a Tulia. [...] “En verdad, dixo el rey, si yo supiesse darle remedio, de toda mi voluntad lo haría.” A esto dixo la duquesa Armenia al rey: “¿Y cómo, no sabéis, señor, que la buena vuestra espada [de Florisdelfa] tiene virtud para sanar a Tulia?” “¿E cómo es eso?”, dixo el rey. Y la duquesa dixo al rey: “No me maravillo que no lo sepáis, que cuando hezimos maravillas con al vuestra espada erádes rezién nacido y no lo pudistes saber; pero cuidé yo que vuestra ama Elisea, que lo vido, vos lo oviera dicho. Pero, pues no lo sabéis, quiero vos lo dezir”. Y entonces contó cómo avían de echar agua por encima de la empuñadura de la espada [de Florisdelfa] y recibirla en alguna vasija; y que aquella agua avía de beber Tulia, y que luego sanaría. [...] Y estando en esto entró Tulia por la sala, muy lacia y amarilla, puesto que el perfil del rostro era muy estraño, que bien dava a entender que devía ser estrañamente hermosa. (*Tristán el Joven*, 602)

La enfermedad de Tulia es de origen mágico y por lo tanto también la magia deberá restaurar su salud. El agua, un agua adicionada con magia, es nuevamente el medicamento para deshacerse de los gusanos. Tal parece que de nuevo, el mal se cura con lo mismo que produjo el mal. La espada de Florisdelfa y el agua escurrida por ella ya habían sido empleadas anteriormente con fines medicinales, pues la misma Iseo, en la primera parte de la obra, había conseguido anestesiarse los dolores del parto bebiendo de aquel agua e,

incluso, con un baño en ese líquido se le había restaurado la virginidad pedida en adulterio.<sup>15</sup> Resulta muy significativo, pues, que el agua tenga estrechos vínculos con asuntos femeninos, casi en un ámbito ginecológico, y que, además, combata enfermedades y restaure la belleza.

Como conclusión es posible afirmar que, en la narrativa caballeresca hispánica, la enfermedad y la búsqueda de salud constituyen un poderoso motivo narrativo que provoca la partida de los personajes en busca de una curación. Las damas y los caballeros enfermos no salen de su tierra deseando alcanzar honra ni fama, sino con el fin y la urgencia de lograr una meta eminentemente pragmática: tener salud.

Las heridas, las enfermedades y los encantamientos que aquejan a los personajes requieren de atención médica y esta situación, por lo tanto, aplaza el quehacer caballeresco en la obra. Los personajes hacen de su enfermedad un motivo de confianza, de fuerza, de entereza y así subrayan lo grande de sus virtudes.<sup>16</sup>

Para el caballero protagonista, el proceso de estar enfermo y sanar enfatiza su especial capacidad de recuperación, su valentía y los valores caballerescos que lo conforman como héroe; pero al mismo tiempo destaca sus debilidades

---

<sup>15</sup> “Y el puño d’ella, que es assí blanco y reluziente y hecho a ondas como veis, es de un hueso de una serpiente que en aquellas partes hay, y tiene esta virtud: que hechando agua sobre aquel puño de hueso y poniendo debaxo en qué caya y sea cojida y bebida, sana cualquier enfermedad” (*Tristán de Leonís 1534*, 261-262). “Y echada el agua [por la empuñadura de la espada] dio a beber d’ella a Elisea. Y bebida, a la ora se le quitaron los dolores y parió un hijo hermoso” (*Tristán de Leonís 1534*, 263). “En esto tenía Armenia la redoma del agua [de la espada de Florisdelfa] y dio d’ella a beber a la reina [Iseo], y luego fue sana del quebranto del cuerpo del parto” (*Tristán de Leonís 1534*, 265). “Essa noche la donzella Armenia tomó la espada y sacó harta agua de la empuñadura, y en una vasija la puso al fuego a que se escalentasse y, caliente, echó la agua en una gran fuente de plata y hizo que Iseo se metiesse de pies sobre la fuente. Y con aquella agua [...] lavaron a Iseo de la cintura para abaxo y, desque fue bien lavada, hízola meter en su lecho. Y Iseo fue luego dormida, que no acordó hasta la mañana. Y acordada, se sintió tan sana y tan entera como cuando salió de casa de su padre, de lo cual fue la más alegre muger del mundo, y quisiera ya ver a don Tristán para le contar la su buena disposición” (*Tristán de Leonís 1534*, 266).

<sup>16</sup> María Luzdivina Cuesta Torre ha señalado las similitudes entre *Tristán el Joven* y el *Palmerín de Olivia* como probables “plagios” del autor del primero al del segundo (“Adaptación”, 66 y “La teoría renacentista”, 303)

humanas que, después de todo, lo acercan a otros personajes que también caen enfermos. Así, la enfermedad iguala a los personajes: a las doncellas, a las damas y a las reinas; a los reyes, a caballeros famosos y a los que no lo son tanto... Todos, entonces, viven aventuras y todos han de demostrar su valentía, su fuerza y su confianza en que la enfermedad, aunque sea un recordatorio de la vulnerabilidad humana, también puede ser una oportunidad de aprendizaje y un camino para confirmar su fe. El enorme contraste entre estar enfermo y tener salud, en la narrativa medieval, coloca al lector y a los personajes muy cerca de la muerte y de la revisión de sus acciones, así como de su manera de vivir y de enfrentar la adversidad. Sólo así, de cara a la enfermedad y la muerte es posible revalorar la salud y la vida misma.

#### BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- BERLIOZ, JACQUES, “Calamidades”, en JACQUES LE GOFF y JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Diccionario razonado del Occidente medieval*, trad. de Ana Isabel Carrasco Machado, Madrid: Akal, 2003, 104-113.
- BETTELHEIM, BRUNO, “La fantasía de la madrastra perversa”, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furió, Barcelona: Crítica, 1988, 94-104.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Introducción”, en GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991, I, 17-214.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, “El ‘*exemplum vivido*’ en *El libro del cavallero Zifar*”, en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, 2 vols., León: Universidad de León, 2007, I, 389-394.
- , “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 WÄLDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, 387-415.
- CUESTA TORRE, MARÍA LUZDIVINA, “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías”, *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 35-70.
- , “La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías”, en JUAN MANAS CABALLERO, JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO, MARÍA LUISA GONZÁLEZ ÁLVARO y MAYELA PARAMIO VIDAL (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, 2 vols., León: Universidad de León, 1998, II, 297-304.
- CHEVALIER, JEAN & ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986 [1ª edición París: Robert Laffont et Jupiter, 1969].
- DELUMEAU, JEAN, *La peur en occident: XIVe-XVIIIe siècles une cite assiégée*, Paris: Fayard, 1978.
- DEMATTÈ, CLAUDIA, *Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511) Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- DÍAZ-MAS, PALOMA, *Romancero*, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona: Crítica, 1994.
- DIZ, MARTA ANA, “El motivo de la partida del caballero en el *Cifar*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 28-1, 1981, 3-11.
- DUBY, GEORGES, “Isolda”, en *Obras selectas de Georges Duby*, ed. de Beatriz Rojas, trad. de Stella Mastrangelo, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 370-379.
- 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. [New York: Kraus, 1971]
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ETELVINA, “Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes”, *Cuadernos del SEMYR*, 8, 2000, 73-128.
- GRACIA ALONSO, MARÍA PALOMA, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.
- HARO, MARTA, “La mujer en la aventura caballeresca. Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en RAFAEL BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, 181-218.
- KAPPLER, CLAUDE, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 2004.
- KERKHOF, MAXIM, “Sobre medicina y magia en la España medieval de los siglos XIII-XV”, *Cuadernos del SEMYR*, 8, 2000, 177-198.

- LAIGLESIA, EDUARDO DE, *La mujer en los libros de caballerías*, Madrid, 1917.
- LEWIS, CHARLES BERTRAM, *Classical Mythology and Arthurian Romance*, Genève: Slatkine, 1974. [1a ed. 1932]
- LOBATO OSORIO, LUCILA, “La caracterización del caballero en cinco relatos breves del siglo XVI: *Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe, El rey Canamor, París y Viana, Enrique Fijo de Oliva y la Poncella de Francia*”, tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- MONTERO CARTELLE, ENRIQUE, “De la Antigüedad a la Edad Media: Medicina, magia y astrología latinas”, *Cuadernos del SEMYR*, 8, 2000, 53-72.
- ÖBERG, EILHART VON, *Tristán e Isolda*, ed. de Víctor Millet, trad. de Víctor Millet y Bernd Dietz, Madrid: Siruela, 1987, 23-168.
- PIÑEYRÚA, ALEJANDRA, “La mujer y la medicina en la España medieval e inicios de la moderna”, 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 / Universidad de Buenos Aires, 1996, 137-165.
- POUCHELLE, MARIE-CHRISTINE, “Medicina”, en JACQUES LE GOFF y JEAN-CLAUDE SCHMITT (ed.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, trad. de Ana Isabel Carrasco Machado, Madrid: Akal, 2003, 517-526.
- SCHIAFFINO, RAFAEL, “La medicina en los libros de caballería andante”, *Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Medicina*, 6, 1943, 225-244.
- STRASSBURG, GOTTFRIED VON, *Tristán e Isolda*, ed. de Víctor Millet, trad. de Víctor Millet y Bernd Dietz, Madrid: Siruela, 1987, 169-464.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- ZAMUDIO TOPETE, PAOLA, “El arte de soñar: El sueño como eje temático en el *Palmerín de Olivia* de 1511”, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- ZAREMSKA, HANNA, “Los marginados”, en JACQUES LE GOFF y JEAN-CLAUDE SCHMITT (ed.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, trad. de Ana Isabel Carrasco Machado, Madrid: Akal, 2003, 487-496.

El personaje del Morholt en el *Tristrant* de Eilhart  
de Oberg, el *Tristan* de Gottfried de Estrasburgo,  
el *Tristan de prose*, el *Tristano Riccardiano*  
y el *Tristán de Leonís*

Rosalba Lendo Fuentes  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

En su *Tristan et Iseut*, Thomas de Inglaterra, haciendo alusión a la transmisión oral de la historia que relata, insiste en la diversidad de esta tradición y sobre todo en la libertad de cada nuevo narrador de la historia de Tristán e Iseo:

Seignurs, cest cunte est mult divers,  
[...]  
Ici diverse la matyre.  
Entre ceus qui solent cunter  
E del cunte Tristran parler,  
Il en cuntent diversement:  
Oi en ai de plusur gent.  
Asez sai que chescun en dit  
E ço qu'il unt mis en escrit<sup>1</sup>

(Thomas, *Tristan et Iseut*, ed. D. Lacroix y Ph. Walter, vv. 837, 842-848)

El comentario de Thomas muestra claramente la importante y muy antigua transmisión oral de la leyenda de Tristán e Iseo, que remonta a los relatos celtas,

---

<sup>1</sup> “Señores, este relato presenta múltiples versiones [...] / en este punto, la trama diverge./ Aquellos cuyo oficio es contar / o relatar el cuento de Tristán / lo hacen de distintas maneras./ Yo he escuchado contar este cuento por diferentes personas / y sé muy bien lo que cada uno dice / y lo que otros han puesto por escrito.” (Las traducciones de los textos franceses son mías).

pero también la no menos importante tradición escrita. Y efectivamente esta leyenda tuvo, no sólo en francés, sino en numerosas lenguas europeas, múltiples reescrituras que atestiguan su gran aceptación y difusión, su vitalidad y su adaptación a épocas y sociedades distintas. En francés, los textos más antiguos conservados son del siglo XII: el "lai" de *Chèvrefeuille* de Marie de France (1160-1180); las *Folies de Tristan*, de Berna (ca. 1170) y Oxford; y los fragmentos del *Tristan et Iseut* de Béroul (ca. 1180) y Thomas (1170-1173). A este siglo pertenece también la adaptación alemana de Eilhart de Oberg, el *Tristrant* (1170 y 1190).

La crítica ha clasificado estos textos en dos versiones: la común y la cortés. A la primera pertenecen el relato de Béroul, la adaptación alemana de Eilhart y la *Folie* de Berna, mientras que la segunda incluye el relato de Thomas, la *Folie* de Oxford y las adaptaciones que tienen como modelo el texto de Thomas: la alemana, de Gottfried de Estrasburgo (1200-1210), la *Saga* noruega de Robert (1226), y la inglesa, *Sir Tristrem* (1294-1330).

A partir de las versiones francesas en verso se compuso el gran ciclo en prosa, denominado *Tristan en prose*, que fue también, como las novelas en verso, ampliamente difundido en Europa y del que proceden versiones en diversas lenguas europeas, entre ellas las castellanas, el *Cuento de Tristán* y el *Tristan de Leonís* y la italiana, el *Tristano Riccardiano*. Los textos de Béroul y Thomas constituyen la base de la primera parte del *Tristan en prose*, desde el nacimiento del héroe hasta su matrimonio con Iseo de las Blancas Manos.

Un episodio fundamental de la historia de Tristán e Iseo, y de los más antiguos, pues aparece ya en las versiones en verso, es el combate del caballero contra el Morholt en una isla, combate donde se define el destino de los enamorados. Al vencer y matar al Morholt, liberando así al reino de Cornualles del tributo de jóvenes y doncellas al que estaba sometido por Irlanda, Tristán se convierte en un gran héroe. Este acto permitirá su primer encuentro con Iseo, la única que podrá curarle la herida hecha por el Morholt con una lanza envenenada. Aunque el episodio es fundamental como punto de partida de todo lo que sigue, el papel del Morholt en la novela se limita a este pasaje. En las siguientes líneas analizaremos brevemente las modificaciones que sufre este personaje, desde las versiones de Eilhart y Gottfried hasta el *Tristan en prose* y sus adaptaciones, castellana e italiana.

El episodio del combate de Tristán contra el Morholt, que no figura en los fragmentos conservados de Béroul y Thomas, está en la versión alemana de Eilhart, que es, como lo subraya Emmanuèle Baumgartner (*Tristan et Iseut*, 289), la única versión completa conservada del siglo XII y ha sido considerada por la crítica como base para conocer el contenido de las versiones fragmentarias y como el testimonio más cercano al primer relato francés, perdido, de *Tristan*. Es entonces un texto que ha servido para reconstituir el arquetipo de ese relato del que derivarían todas las versiones conservadas. Los episodios iniciales del texto alemán narran el matrimonio de los padres de Tristán, el nacimiento de éste y la muerte de su madre, su llegada a la corte de Marco y la llegada a esta misma corte del Morholt, enviado por el rey de Irlanda a reclamar un tributo al reino de Cornualles. El Morholt es presentado como un caballero de una fuerza sobrenatural, pues tenía la fuerza de cuatro hombres,<sup>2</sup> un gran guerrero muy temido y fuera de lo común que había sometido a la ley de su soberano a todos los países vecinos. Nadie en Cornualles se atreve a enfrentarlo para liberarse del tributo, tal como se lo hace saber un príncipe a Tristán, asombrado de tal actitud: “Nadie ha logrado a encontrar, entre nuestros hombres, a un caballero tan intrépido para enfrentar al Morholt”.<sup>3</sup>

El Morholt se distingue también por su crueldad y arrogancia. El tributo que exige consiste en jóvenes y doncellas, uno de cada tres: los jóvenes están destinados a servirle y las doncellas a trabajar en su burdel. De una gran soberbia, advierte al rey Marco que si no entrega el tributo irá a tomarlo él mismo.

Aparte de su gran fuerza y brutalidad, puestas de manifiesto durante el enfrentamiento contra Tristán, en el que “El Morholt combatía con un ardor aterrador, cual si fuera un rudo jabalí”,<sup>4</sup> otra característica sobrenatural que lo asemeja a las bestias es el grito que da al enterarse de que alguien se ha atrevido a enfrentarlo: “Ante esta noticia, Morholt se enfureció y dio unos gritos

<sup>2</sup> “Der hett an dem lib sin [...] vier mannes sterckin” (Eilhart von Oberg, *Tristrant*, Ms. Heidelberg, HUB Cpg 346, 8r). Las traducciones de los textos alemanes fueron hechas con el apoyo del profesor Carl Böhne.

<sup>3</sup> “So vernam ich nie kain mâr, das mir so gar laid wâr, ist hie yergen ain man, der da woll bestan den starcken Morholden” (HUB Cpg 346, 11v).

<sup>4</sup> “Morhold gar fraisziglich vacht als ain gçt wild schwin” (HUB Cpg 346, 17v).

tan estrepitosos como el sonido de trompas que acompaña la marcha de un fuerte ejército”.<sup>5</sup> Su orgullo y arrogancia serán derrotados al final del combate donde, tras recibir un golpe mortal en la cabeza, huye en una barca.

En esta versión de *Tristan*, el Morholt, presentado como un ser cruel, cuyas características, apariencia física, brutalidad y fuerza, inspiran un gran terror, parece conservar los rasgos primitivos que lo acercan a la figura del gigante, devastador y brutal, encarnación de una fuerza y un instinto primarios.

La adaptación alemana, inacabada, de Gottfried, desarrolla ampliamente el texto de Thomas. Gottfried ofrece una versión más larga que la de Eilhart de los amores de los padres de Tristán y del nacimiento de éste. El héroe no llega por sí solo a la corte de Marco, sino que es raptado por unos mercaderes que lo abandonan en Cornualles, donde es bien recibido por el rey.

Aunque mucho más desarrollado y con ciertas modificaciones, el episodio del combate de Tristán contra el Morholt presenta a este último con características muy similares a las del texto de Eilhart. Gottfried parece retomar a Eilhart cuando menciona que el Morholt “tenía la fuerza de cuatro hombres”.<sup>6</sup> Grande, poderoso y de un valor sin igual, el personaje es presentado aquí como un duque irlandés con ambiciones de conquista: “El señor Morholt era un duque irlandés y hubiera querido conquistar para él un país. Era de un valor inaudito y tenía tierras y fortuna, fuerza y audacia”.<sup>7</sup>

Estos rasgos, que vienen a completar la imagen del personaje, lo convierten en un ser más civilizado. Sin embargo, su alteridad resurge nuevamente cuando el autor lo relaciona con diablo. Como en el texto de Eilhart, aquí también se hace alusión al temor que provoca la fuerza y brutalidad del Morholt y, de manera similar, se le explica a Tristán que nadie se atreve a enfrentarlo, poniendo nuevamente de relieve la cobardía del pueblo de Cornualles: “no hemos encontrado todavía entre nosotros a nadie que no haya preferido

<sup>5</sup> HUB Cpg 346, 14v.

<sup>6</sup> “Môrolt [...] der hete vier manne kraft” (Gottfried von Strassburg, *Tristan*, ed. Karl Marold, I, vv. 6881-6883, 6905).

<sup>7</sup> “Der [Môrolt] was ein herzoge dâ / und hete ouch vil gerne eteswâ / selbe ein lant besetzen. / Wan er was wol merzezen / und hete lant und michel guot, / lip unde manlichen muot” (*Ibid.*, vv. 5939-5944).

entregar a su hijo como siervo en vez de perder la vida en un combate contra ese hijo del diablo”.<sup>8</sup> Un poco más adelante, al describir la violencia con la que el Morholt ataca a Tristán, el autor señala: “se lanzó sobre Tristán como un trueno. El funesto aliado del diablo golpeó al joven con tanta violencia que sus golpes casi lo paralizan y lo dejan inconciente”.<sup>9</sup> Con el fin de expresar el terror que este ser es capaz de provocar, el autor indica que “era tan despiadado y tan terrible que bastaba mirarlo de frente para abandonar enseguida el proyecto de arriesgar la vida enfrentándolo y se perdía totalmente el valor, como una mujer”.<sup>10</sup>

El Morholt muestra aquí la misma arrogancia que en el texto de Eilhart. Así, mientras que todos temen por la vida de Tristán, el guerrero irlandés “permanecía impasible; por fuera y por dentro, estaba totalmente tranquilo; era un guerrero probado [...] Esta aventura era a su gusto y de su entero agrado; estaba totalmente seguro de su victoria”.<sup>11</sup> Pero también notamos otro rasgo que será característico de los textos que presentan una imagen negativa del personaje, el cinismo con el que puede defender sus actos violentos y criminales. Así, sorprendido porque el pueblo de Cornualles se atreve a desafiarlo para liberarse del sometimiento de Irlanda, el Morholt reclama con descaro: “vine a este país con ideas de paz y no pensaba que las cosas salieran mal. No esperaba tal actitud de parte de estos señores. Pensaba que encontraría aquí lo que me pertenece por derecho y que regresaría en paz”.<sup>12</sup> En esta versión,

<sup>8</sup> “Wir sîn an manege sprâche komen / und enkunden doch dekeinen nie / under uns vinden, ern wolte ie / sîn kint vûr eigen gerner geben / dan er verlûr sîn selbes leben / wider disen vâlandes man” (*Ibid.*, vv. 6212-6217).

<sup>9</sup> “[...] Môrolt mit vier manne kraft, / Tristanden als ein dunre an. Der veige vâlandes man / der sluoc sô kreftecliche ûf in, / daz er im kraft unde sîn / vil nâch mit slegen hæte benomen” (*Ibid.*, vv. 6908-6913).

<sup>10</sup> “So was ouch Môrolt alse starc, / als unerbermic und als arc, / daz wider in lützel kein man, / sach er in under ougen an, / getorste wâgen den lîp / iht mêre danne ein wîp” (*Ibid.*, vv. 5977-5982).

<sup>11</sup> “Er was vil unerkomen dâ van. / Der wol gestandene man / der enleite ez niender nidere, [...] In dûhte disiu schanze / vil wol nâch sînem willen wesen: / Er trûte ir harte wol genesen” (*Ibid.*, vv. 6487-6496).

<sup>12</sup> “[...] und kam vil frideliche / her in disiu rîche, / als ich ê mâles hân getân. / Ich wânde,

el Morholt no huye tras ser herido por Tristán, pues éste le corta la cabeza al final del combate.

El *Tristan en prose*, extensa novela que constituye una reescritura de la leyenda de Tristán, incluye en su primera parte un largo relato de la prehistoria del héroe y narra luego, con modificaciones respecto a los textos en verso, los amores de los padres de Tristán, el nacimiento de éste, su infancia en la casa paterna, que tiene que abandonar debido a los intentos de asesinato de su madrastra; su llegada a la corte de Faramon y luego a la de Marco. Esta primera parte de la novela, que va hasta las primeras aventuras de Tristán en Logres (Löset, § 183), es considerada como la más cercana al texto primitivo, perdido, del *Tristan en prose*, redactado entre 1225 y 1235 y fuente de las versiones conocidas, posteriores a 1240.

El primer encuentro del Morholt y Tristán tiene lugar en la corte de Faramon. Desde su primera aparición, el texto señala el gran renombre del Morholt, su valentía y, rasgo ausente en las versiones en verso estudiadas, su belleza: “Cil Morholt si estoit a celi tens uns des plus prisiez chevaliers dou monde, et biax chevaliers a merveilles. Plens de proesce fu il”<sup>13</sup> (*Le roman de Tristan en prose*, ed. Curtis § 266, ll, 3-5). Dotado de una fuerza extraordinaria y temido por todos, como en los textos en verso, el personaje es también aquí presentado, a diferencia de estos textos, como un ser de nobles sentimientos. Así, en este primer encuentro, asombrado por la belleza de Tristán, el Morholt manifiesta sus mejores deseos al joven: “Je croi, fait li Morholz, qu’il soit de haut linaige, car il ressemble bien gentil home. Diex le face preudome, car a biauté n’a il mie failli”<sup>14</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 267).

El Morholt ha adquirido aquí los rasgos no sólo de un caballero, sino de un caballero noble y cortés. Esto se reafirma cuando llega a Cornualles y el texto señala que venía acompañado de “maint bon chevalier venu d’Yrlande; et del

---

ez sus niht solte ergân. / Ine versach mich dirre geschicht / an dise lanthêrren niht. / Ich wände varn von hinnen / mit rehte und ouch mit minnen” (*Ibid.*, vv. 6401-6408).

<sup>13</sup> Este Morholt era en aquel tiempo uno de los caballeros más preciados del mundo, y era maravillosamente bello y muy valiente.

<sup>14</sup> Creo, dice el Morholt, que es de alto linaje, pues parece gentil hombre. Que Dios lo haga hombre noble, pues la belleza no le falta.

reaume de Logres et de la cort le roi Artus en i avoit il de preuz et de hardiz”<sup>15</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 287, ll. 5-6). El personaje se ha convertido en un caballero digno de la más noble y renombrada compañía.

Como en las versiones en verso, el *Tristan en prose* insiste en el temor que provoca el Morholt, pero ya no se habla de crueldad o brutalidad, sino del valor y la destreza del caballero, quien sigue mostrando seguridad en sí mismo, pero no arrogancia. Así, ante el intento de Gaheriet de convencerlo de renunciar al enfrentamiento con Tristán, pues sería una gran pérdida si muriera alguno de los dos, el Morholt se niega terminantemente pues “il cuide vraiment venir au desus de monseignor Tristan mout legierement”<sup>16</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 297, ll. 20-21). Sin embargo, pese a esta gran seguridad, es presentado también como un ser capaz no sólo de temerle a su contrincante sino de reconocer el valor de éste y su superioridad. Así, durante la batalla “Li Morholz meïsmes, qui sanz dotance cuidoit bien estre uns des meillors chevaliers dou monde, redote tant l’espee de Tristan qu’il en devient toz esbahiz [...] li Morholz, qui bien conoist que Tristanz estoit li mieudres chevaliers que il onques veïst”<sup>17</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 301, ll. 2-5 – 302, ll. 4-5). Este es sin duda un rasgo nuevo, con respecto a las versiones en verso estudiadas, que humaniza aún más al personaje. Como en el texto de Eilhart, tras recibir un golpe mortal en la cabeza, el Morholt huye en su barca.

A pesar de los rasgos positivos que el personaje presenta en esta novela, no deja de ser el mensajero del reino de Irlanda que viene a exigir el infame tributo de jóvenes. Caballero ejemplar pero también un terrible raptor de jóvenes y doncellas, que recuerda a tantos seres, generalmente gigantes, brutales y despreciables de la novela artúrica, el Morholt se vuelve un personaje muy ambiguo.

Las versiones españolas del *Tristan en prose* se dividen en dos grandes grupos; a uno pertenece el *Cuento de Tristán de Leonís*, conservado en el ma-

<sup>15</sup> Muchos buenos caballeros venidos de Irlanda y del reino de Logres; y de la corte del rey Arturo había muchos caballeros valientes.

<sup>16</sup> Piensa verdaderamente vencer con facilidad a mi señor Tristán.

<sup>17</sup> El mismo Morholt, que se consideraba, sin duda alguna, uno de los mejores caballeros del mundo, teme tanto la espada de Tristán que está aterrorizado [...] se da cuenta de que Tristán es el mejor caballero que ha visto.

nuscrito Vaticano 6428 de finales del siglo xiv y principios del xv, y al otro las ediciones del siglo xvi del *Libro de Tristán de Leonís*. Estas versiones, distintas de las francesas conocidas, no tienen la primera parte del *Tristan en prose*, la prehistoria de Tristán. El relato inicia con el asesinato de Pernán a manos de su hermano Mares (Marco), luego se narra el nacimiento, infancia y juventud de Tristán. La primera diferencia que observamos en los textos castellanos está en la escena del primer encuentro del Morholt y Tristán en la corte de Faramon. Ni el *Cuento* ni la edición de 1501, en la que basaremos nuestro análisis, mencionan las cualidades del Morholt; sin embargo, como en el texto francés, aunque con ciertas variantes, el caballero también manifiesta sus mejores deseos al joven en su primer encuentro. Como en todas las versiones estudiadas, la fuerza y el poder del Morholt inspiran un gran temor. Pero aquí, a diferencia del *Tristan en prose*, el personaje recupera algo de la arrogancia que lo caracteriza en las versiones en verso. Así, cuando los mensajeros del Morholt tratan de convencerlo de renunciar al combate, la respuesta de éste es: “Mucho me parecéis cativa gente, e sin esfuerço, que por un nobel cavallero de catorze años dexé la batalla que, según mis fuerças le mataré o le echaré en el campo” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 22).

De la misma manera que en el *Tristan en prose*, la versión castellana muestra al Morholt temiendo lo peor en la batalla: “Así que Tristán se combatió tan mortalmente que Morholt dezía en su coraçon que si veguenza no le fuese, qu’el dejaria el tributo” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 23). La diferencia mayor entre el texto francés y las versiones castellanas está en el desenlace del combate. En estas últimas, el Morholt no huye tras recibir la herida mortal, sino que pide ayuda a Tristán para llegar a su barca y, una vez allí, lo hiere en la pierna con una “saeta emponçoñada” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 24). El joven reclama a su adversario la traición. En la edición de 1501, se subraya la bajeza del acto del Morholt, que contrasta con la nobleza y cortesía de Tristán: “Cavallero, ¿por qué habéis fecho esto, que a sido villanía? [...] Por Dios, vós avéis hecho grand traición e falsedad, mas yo no haría a vos mal, salvo cortesía e mesura, e idvos a la buena ventura” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 24). El Morholt responde simplemente y con el mayor cinismo: “Así me conviene hazer, porque con mi condición no pude otra cosa acabar” (*Tristán de Leonís*, ed.

Cuesta, 24). Esta es pues su naturaleza, la de un ser vil, ajeno a cualquier comportamiento o sentimiento noble. Como lo señala María Luzdivina Cuesta en su estudio del *Tristán* español (*Aventuras amorosas y caballerescas*, 172), el Morholt demuestra “hasta el último momento ser un mal caballero: ha defendido la injusticia, ha sido soberbio [...] ha cometido traición [...] Morholt responde reconociendo que es su modo de ser, su condición natural”.

El *Tristano Riccardiano* conservado, incompleto, en el manuscrito 2543 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, de finales del siglo XIII, presenta muchas similitudes con las versiones castellanas, fundamentalmente en la primera parte del relato, hasta el regreso del héroe a Cornualles después de su matrimonio con Iseo de las Blancas Manos, por lo que los estudiosos han considerado que las dos versiones descienden, independientemente, de una versión del *Tristan en prose* diferente de las conservadas.

En los episodios correspondientes al Morholt observamos en efecto que la versión italiana, aunque presenta un relato muy parecido al de la edición castellana de 1501, no siempre coincide con ella en la caracterización del personaje. Así, por ejemplo, el *Tristano Riccardiano* concuerda con el texto francés en la descripción del Morholt como el mejor caballero del mundo. Cuando los mensajeros de éste llegan ante el rey Marco a exigir el tributo, el *Tristan en prose* señala “a toi nos envoie li Morholz, li mieudres chevaliers dou monde”<sup>18</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 293, ll. 4-5), y lo mismo dice la versión italiana: “A ttee ci manda l’Amoroldo d’Irlanda, lo migliore cavaliere del mondo” (*Tristano Riccardiano*, ed. Heijkant, 80), pero no la española: “Señor, Morolt de Irlanda os enbía dezir” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 21). En un pasaje del texto francés, ausente en los textos españoles, Gouvernal, temiendo por el combate de Tristán, le dice: “ce me desconforte mout que li Morholz est de si tres grant proesce que je ne sai son per, ne ci, ne aillors. Il est forz chevaliers et durs”<sup>19</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 291, ll. 3-5), y en la versión italiana leemos: “Come, vu’ tu conbattere, Tristano, col’ Amoroldo d’Irlanda? Non

<sup>18</sup> A tí nos envía el Morholt, el mejor caballero del mundo.

<sup>19</sup> Mucho me inquieta que el Morholt sea de tan gran valor que no tiene igual ni aquí ni en ninguna parte. Es un caballero fuerte y duro.

sai tue ch'egli ee lo migliore cavaliere del mondo [...]?” (*Tristano Riccardiano*, ed. Heijkant, 81).

También coinciden literalmente el texto francés y la versión italiana en el comentario del Morholt, que no figura en la edición española, a los mensajeros, cuando le indican que es un joven que acaba de ser armado caballero quien lo enfrentará; en el *Tristan en prose* leemos: “Certes, ce dit le Morholz, je cuit qu’il se repentira de ceste enprise. Il fu hui chevalier novel, et demen li covient essaier mort novele!”<sup>20</sup> (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 295, II, 8-9), y en la versión italiana: “S’egli ee fatto oggi cavaliere novello e domane sarae morto lo cavaliere novello” (*Tristano Riccardiano*, ed. Heijkant, 84). Aquí notamos algo de arrogancia en la actitud del personaje, pero nunca semejante a la del texto español y las versiones en verso. Así, por ejemplo, en el *Tristano Riccardiano*, cuando Gaheriet trata de convencerlo de renunciar al combate, el Morholt responde simplemente que no lo hará de ninguna manera: “E allora disse l’Amoroldo che la battaglia non rimarebe in nesuna maniera” (*Tristano Riccardiano*, ed. Heijkant, 85), mientras que, como ya lo señalamos, en el *Tristan en prose* agrega que no lo hará pues está seguro de vencer fácilmente a su enemigo: “il cuide vraiment venir au desus de monseignor Tristan mout legierement” (*Tristan en prose*, ed. Curtis, § 297, ll. 20-21), y en el *Tristán de Leonís*, mostrándose aún más soberbio, asegura que lo matará: “Mucho me parecéis cativa gente, e sin esfuerço, que por un nobel cavallero de catorze años dexé la batalla que, según mis fuerças le mataré o le echaré en el campo” (*Tristán de Leonís*, ed. Cuesta, 22).

Si bien es cierto que el *Tristano* no menciona todas las cualidades que le dan al Morholt en la imagen positiva del *Tristan en prose*, también es verdad que no coincide del todo con la caracterización más negativa del personaje en los textos castellanos; sin embargo, estas dos versiones concuerdan en un punto fundamental: la traición del Morholt al final del combate. Y es principalmente este pasaje el que ensombrece verdaderamente la imagen del personaje en las versiones castellana e italiana.

---

<sup>20</sup> Ciertamente, dice el Morholt, creo que se arrepentirá de esta empresa. Hoy fue caballero novel y mañana conocerá una muerte nueva.

Al término de este breve análisis, parece claro que el largo proceso de reescritura que fue poco a poco transformado al personaje de Morholt hasta convertirlo en el caballero ejemplar que presenta el *Tristan en prose*, no logró borrar completamente sus rasgos primitivos, que lo acercan a la figura mítica del terrible gigante y de los que todavía aparecen vestigios en las versiones en verso. Sin embargo, si la alteridad no desaparece en el fondo, superficialmente se logró la imagen de un caballero cortés, fundamentalmente en los textos franceses, que muestran una clara voluntad de alejarse del modelo mítico del gigante monstruoso, mientras que las versiones castellana e italiana muestran un estado intermedio en esta evolución del personaje. Sería difícil, dada la complejidad de la transmisión textual de los *Tristanes* en verso y en prosa, plantear de manera definitiva un proceso de evolución en el personaje que va del guerrero irlandés, que conserva todavía muchos de los atributos del gigante, al caballero ejemplar del *Tristan en prose*. Por otra parte, después de los estudios de Danielle Buschinger, la prudencia se impone al considerar el texto alemán como testimonio cercano de la novela primitiva, pues las divergencias que existen entre esta versión y el texto francés no deben ser forzosamente consideradas como vestigios del texto primitivo, ya que también podrían ser una reescritura de éste, idea que fue aplicada también a la versión de Gottfried.

Sin embargo, esta evolución positiva del personaje parece tener sentido por varias razones. Algunos textos franceses posteriores a la versión más antigua del *Tristan en prose*, representada en la primera parte de la novela, retoman y desarrollan la biografía del Morholt. Estos textos, *Guiron le Courtois* y la *Suite du Merlin*, siguen fielmente la imagen del Morholt como caballero ejemplar, presentada en el *Tristan en prose*. En *Guiron le Courtois*, el personaje llega incluso a ser considerado como uno de los caballeros más apreciados por el rey Arturo y tiene el gran privilegio del que sólo los mejores gozan: ocupar un asiento en la Mesa Redonda. Por otra parte, considerando esta evolución hacia una imagen cada vez más positiva del personaje, las versiones española e italiana se encontrarían, como lo hemos dicho, en un estado intermedio entre la imagen negativa de las versiones en verso y la positiva del *Tristan en prose*, y esto podría explicarse si consideramos la teoría de María Luzdivina Cuesta,

que plantea la posibilidad de que el modelo de los textos castellanos e italiano sea un *Tristan* francés anómalo anterior o posterior a las versiones francesas conservadas, inclinándose por la primera hipótesis. Se trataría entonces de una versión muy similar a las conocidas actualmente aunque con rasgos un poco más arcaicos.

Así pues, *Guiron le Courtois* muestra claramente el camino recorrido por el personaje, a través de las diversas reescrituras, que lo transformaron del ser brutal y cruel en el honorable compañero de la Mesa Redonda. Las distintas reescrituras del combate del Morholt con Tristán y luego las aportaciones de las otras novelas artúricas que, con nuevos episodios, completaron su biografía, son un claro ejemplo de esta idea muy presente en las novelas artúricas del regreso constante a la misma materia, a los mismos personajes, para una nueva interpretación; interpretación que no deja de plantear ciertos problemas en el caso de personajes como Merlín o el Morholt, que fueron evolucionando de manera positiva, pero no pudieron deshacerse de una larga tradición, de una oscura herencia que los marcó para siempre.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAUMGARTNER, EMMANUÈLE, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- CUESTA, MARÍA LUZDIVINA, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León: Universidad de León, 1994.
- EILHART VON OBERG, *Tristrant*, Ms. Heidelberg, Universitätsbibliothek, H UB Cpg 346.
- GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristan*, 2 vols., ed. de Karl Marold, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2004.
- LÖSETH, EILHERT, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamèdes et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse criticaue d'après les manuscrits de Paris*, Paris: Champion, 1891. [Nueva York, 1970, Genève: Slatkine, 1974]
- Le roman de Tristan en prose*, ed. de Renée L. Curtis, Nueva York: Brewer, 1985.

- Tristán de Leonís, Valladolid, Juan de Burgos, 1501*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Tristano Riccardiano*, ed. de Marie-José Heijkant, Parma: Pratiche Editrice, 1991.
- THOMAS, *Tristan et Iseut*, ed. de D. Lacroix y Ph. Walter, Paris: Librairie Générale Française, 1989.



## A onomástica tristaniana. O caso *Brunor le Noir*

Simona Ailenii<sup>1</sup>

*Universidade do Porto / Universitatea “Alexandru Ioan Cuza”*

A partir dos finais do século XIII, a tradição manuscrita arturiana aproxima, dos pontos de vista cultural e linguístico, dois espaços românicos: o espaço francês e o espaço galego-português. Os mais antigos testemunhos manuscritos da tradição arturiana peninsular ibérica –*Livro de José de Arimateia* (séc. XIII), *Livro de Merlin* (séc. XIV), *Livro de Tristan* (séc. XIV)– remontam aos séculos XIII e XIV. Centrando a nossa atenção no fragmento galego-português do *Livro de Tristan* (Serrano y Sanz, “Fragmento de una versión”, 307, n. 3; Pensado, *Fragmento de un “Livro de Tristan”*, 7-8; Gradín e Souto Cabo, *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, 117) datado da segunda metade do século XIV e na parte do *Tristan en prose*, edição de Curtis, que contém os episódios dos Destrois de Sorelois, onde se enquadra o fragmento galego-português, o presente estudo pretende abranger uma série de características relacionadas com a onomástica da personagem *Brunor le Noir* (*Chevalier a la Cote Mautailleie*, *Chevalier a l’Escu Vermeil*) sob duas perspectivas. Em primeiro lugar, inquiriu-se a relação texto-imagem, visando a reflexão sobre a variação cromática destas alcunhas ao nível iconográfico em alguns manuscritos arturianos produzidos

---

<sup>1</sup> Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BD / 36453 / 2007). Universidade do Porto / Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” Iasi, Roménia. Agradeço ao Professor José Carlos Miranda, à Professora Ana Sofia Laranjinha, à Isabel Correia e ao Álvaro as preciosas sugestões e observações.

entre os séculos XIII-XV. Em segundo lugar, estudaram-se os processos de tradução da onomástica tristaniana do francês para o galego-português.

A hipótese avançada nos estudos de Brakelmann, Löseth, Sommer, Vinaver e Curtis sobre uma tradição autónoma do romance biográfico em verso protagonizada por Brunor le Noir confirmou-se com a descoberta do fragmento do romance em verso editado por Meyer e Gaston.

Paris em 1897, *Vallet a la Cote Mal Tailliee* e cuja datação permanece incerta (Meyer e Gaston, “Fragment du *Vallet a la cote mal tailliee*”, 276-280; Löseth, *Le Roman en prose de Tristan*; Vinaver, *The Works of Sir Thomas Malory*; Curtis, “A Romance within a Romance”, 17-35). As questões relativas à integração, alteração e adaptação do romance em verso na tradição manuscrita tristaniana, assim como as divergências dentro da tradição manuscrita francesa e da obra de Sir Thomas Malory encontram-se debatidas nos estudos de Renée Curtis e Vinaver.

O estudo da onomástica arturiana foi uma grande ambição, não concluída, de Alma Blount nos anos trinta do século XIX (*apud* West, *An Index of Proper Names*, IX). Ulteriormente, os estudiosos Ackerman, Flutre, West e Carlos Alvar<sup>2</sup> dedicaram-se com muito rigor ao mesmo tema.

O fragmento parcial em verso publicado por Paul Meyer e Gaston Paris fornece dados sobre um dos epítetos do herói (*Chevalier a la Cote Mal Tailliee*), dados esses que serão desenvolvidos na tradição manuscrita da versão breve e da versão longa<sup>3</sup> do romance *Tristan en prose* e em vários outros romances medievais.<sup>4</sup> É importante assinalar que na versão editada por Renée L. Curtis do *Roman de Tristan en prose* (3 vols.), tendo como base o manuscrito

<sup>2</sup> Ver Ackerman, *An Index of the Arthurien Names*; Flutre, *Table des noms propres*; West, *An Index of Proper Names*; West, *An Index of Proper Names*; Alvar, *El rey Arturo*.

<sup>3</sup> Ver Löseth, *Le Roman en prose de Tristan*; Vinaver, *Etudes sur le Tristan en Prose*; Curtis, “The Problems of the authorship of the Prose Tristan”, 314-338; Baumgartner, *Le “Tristan en Prose”*; Laranjinha, *Artur, Tristão e o Graal*.

<sup>4</sup> A personagem do Cavaleiro da Saia Mal Talhada surge em vários textos medievais em verso e em prosa como *Le Bel Inconnu*, *A Segunda Continuação de Perceval*, “Fragment du *Vallet a la Cote Mal Tailliee*”, *Les Merveilles de Rigomer*, *Guiron le Courtois*, *Le Roman de Tristan en prose*, *La Morte Darthur* de Sir Thomas Malory, *Il Romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*.

Carpentras, Bibliothèque Municipale, 404, datado do século XIII, existe uma única ocorrência do nome *Brun le Noir*, sendo referida, posteriormente e de forma recorrente, a personagem pelo epíteto *Chevalier a la Cote Mautaillee* ou *cil a la Cote Mautaillee*. Também, na redacção encontrada no manuscrito 757 BN Paris, datado do início do século XIV, editado sob a responsabilidade de Philippe Ménard (5 vols.), a personagem é referida como *Brunor le Noir* ou *Chevalier a la Cote Mautaillee*, enquanto na versão editada pelo mesmo estudioso, que teve como base o manuscrito da Biblioteca Nacional de Viena, 2542 (Ménard 9 vols.), datado de 1300, ocorrem tanto o nome *Brunor le Noir*, como os epítetos *Chevalier a la Cote Mal Tailliee* e *Chevalier a l'Escu Vermeil*. A única ocorrência do nome *Brun le Noir* na versão tristaniana do manuscrito 404 Carpentras, BN, pode ser explicada como marca de um esquecimento motivado da parte do redactor com a intenção de o cavaleiro deixar de ser nomeado pelo seu nome, para passar a ser designado apenas pelo epíteto *Chevalier a la Cote Mautaillee*. Atente-se à situação seguinte: chegado à corte arturiana, o jovem herói é inquirido pelo Rei Artur quanto ao seu nome; todavia, o Rei esquece-o imediatamente e, após a partida de Brunor le Noir para cumprimento da missão do escudo ao serviço da Donzela Maldicente, manda perguntar novamente o nome do cavaleiro, que se escusa a responder e declara aceitar o epíteto criado por Keu.<sup>5</sup>

Chamamos a atenção, em primeiro lugar, para o aspecto cromático da onomástica arturiana. Ao longo do romance arturiano, o vestuário cavaleiresco reflecte-se com alguma constância na onomástica, quanto à forma e à cor. Um caso particular é a onomástica referente à personagem *Brunor le Noir*. Contudo, consideramos importante sublinhar que o aspecto cromático nem sempre é um traço estável na onomástica arturiana, porque se constatarem variações a este nível nos vestuários do mesmo cavaleiro ou nas suas armaduras descritas no texto e representadas na iconografia arturiana.

---

<sup>5</sup> “*Li rois demande au vallet coment il a non. ‘Sire, fait il, l’en m’apele Brun le Noir...’*” (Curtis, II, 639) e, duas páginas mais tarde, vemos o Rei mandar perguntar o nome do cavaleiro que já se tinha posto a caminho para a aventura dos *destroiz de Sorelois*: “*Sire, li rois vos salue, et vos mande qu’il veust savoir vostre non;...*” (Curtis, II, 650).

A alcunha *Chevalier a la Cote Mautailleie* foi-lhe atribuída por Keu, à sua chegada à corte, por este *de totes robes il n'avoit que sa chemise et sa cote, qui estoit de un vert samit ouree a or. Mes ele estoit si detailliee et detranchiee que a poines en i avoit il la moitié de tele come ele avoit esté premierement* (Curtis, t. II, 637). O misterioso cavaleiro prometera usar aquela *cote*, até vingar a morte do seu pai, a quem ela pertencera.

Como se pode verificar ao longo do texto tristaniano editado por Curtis, Brunor le Noir é uma personagem incompleta. Renée L. Curtis (“A Romance within a Romance”, 17-35) refere-se à passagem em que surge esta personagem cuja *cote mautailleie* é rapidamente esquecida à medida que as suas aventuras são contadas; este corajoso cavaleiro será, também ele, substituído por Lancelot nas suas aventuras, optando o redactor por o deixar ferido no Sorelois, sem concluir o seu trajecto.

O manuscrito medieval é elaborado em dois planos, o textual e o iconográfico. Sabe-se que a parte textual era a tarefa do redactor/copista, enquanto a parte iconográfica, incumbência do artista, era elaborada quer no início quer após a conclusão da parte textual.

Numa série de manuscritos arturianos<sup>6</sup> produzidos entre o século XIII e o século XV (contendo *Tristan de Léonois*, a *Queste del Saint Graal* e a *Compilation de Rusticien de Pise*), o texto relaciona-se de uma forma particular com a iconografia. Deste ponto de vista, o manuscrito fr. 97 da BNF, do *Tristan de Léonois*, datado do século XV, ilustra os momentos centrais da vida do *Chevalier a la Cote Mautailleie*. A elaboração artística revela uma esmerada preocupação perante o vestuário cavalleiresco, também reflectida na onomástica (*cote mautailleie*). Nota-se o facto de o cavaleiro ser representado com armadura nas cenas guerreiras (fr. 97, fólhos 80v, 84, 117, 460), também nas imagens ilustrando a separação entre o *Chevalier a la Cote Mautailleie* e Mordret após o combate no *Chastel Orguelleus* (fr. 97, fólho 105) ou o seu encontro com *son amie* (fr. 97, fólho 295v). Noutras iluminuras que ilustram

---

<sup>6</sup> O *corpus* das iluminuras analisadas está acessível no site MANDRAGORE da Bibliothèque Nationale de Paris: <http://mandragore.bnf.fr> e GALLICA: <http://gallica.bnf.fr>. Em anexo, apresenta-se a lista das iluminuras dos manuscritos tristanianos analisados.

a chegada à corte do rei Artur (fr. 97, fólio 77), o cavaleiro e a Donzela Maledicente no caminho para Sorelois (fr. 97, fólio 79v), o cavaleiro e *le vieux chevalier* pedindo-lhe para não combater com o seu filho (fr. 97, fólio 106) e o combate no *Chastel Orgueilleus* (fr. 97, fólio 84), é representado envergando a sua *cote*.

Chama-se a atenção para o elemento iconográfico floral com qual o artista enobrece o cavaleiro tanto nas cenas de interior (fr. 97, fólhos 79v e 106), como nas de exterior em que o cavaleiro é destacado dos seus companheiros Tristan e Palamedes por uma coroa floral (fr. 97, fólhos 460 e 105).

Nos manuscritos fr. 99 e fr. 100 da BNF, *Tristan de Léonois*, encontra-se uma composição iconográfica notável. Chama-se a atenção para a iluminura do manuscrito fr. 99, fólio 134, ilustrando a donzela maledicente com o escudo verde e o Chevalier a la Cote Mautaillee, frente ao Rei Artur. Trata-se da aventura das três passagens de Sorelois para a qual a donzela pedira escolta. Perante este pedido, de todos os cavaleiros da corte arturiana, só o jovem herói se responsabiliza, mas sem sucesso. Examinando a iconografia dos dois manuscritos mencionados, verifica-se haver coerência interna: é constante a representação do elemento central do vestuário cavalheiresco, o escudo verde, que aparece sempre na mão do Chevalier a la Cote Mautaillee nas suas aventuras para Sorelois (fr. 99, fólhos 134, 141, 174, 176, 193; fr. 100, fólhos 126, 128, 130, 131). Mas esta coerência contradiz a onomástica *Chevalier a l'Escu Vermeil* ocorrente nos textos tristanianos. Refere-se a descrição do vestuário do *Chevalier a l'escu Vermeil* do manuscrito francês 1463, datado do séc. XIII, analisado por Gírbea,<sup>7</sup> que explica a onomástica em discussão.

O manuscrito tristaniano fr. 750 da BNF, datado do século XIII, destaca-se pela elaboração complexa das capitais historiadoras. Contudo, repara-se que o trabalho iconográfico não deixa de ser, num conjunto de casos, uma expressão da fantasia dos artistas. Um exemplo de coerência, desta vez, entre texto

---

<sup>7</sup> “Chez Rusticien, dans la version éditée d’après le plus ancien manuscrit de la tradition, le Français 1463 de la B.N.F., produit à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle très probablement à Gênes, Brunor, nommé aussi le Chevalier Vermeil, porte un lion d’argent, rampant, sur un écu de gueules, d’où d’ailleurs l’appellation de Chevalier Vermeil.” (Gírbea, “Flatteries héraldiques”, 366-367).

e imagem, é dado pela representação do *Chevalier a l'Escu Vermeil* com o seu escudo vermelho no fólio 140v.

Na iluminura do fólio 93 do manuscrito fr. 102 da BNF, o jovem herói é simbolicamente representado num traje com um surpreendente acessório de cor preta, sendo esta a única ocorrência de uma peça de vestuário dessa cor nas iluminuras examinadas. Poder-se-á considerar esta iluminura como uma ilustração da onomástica *Brunor le Noir*?

A conclusão desta análise iconográfica revela, por um lado, uma série de incongruências entre a parte textual e a parte iconográfica, consequência da desatenção do artista para com o texto ou, mesmo, para com as indicações do redactor e, por outro lado, uma coerência interna, como demonstra a iconografia dos manuscritos fr. 99 e fr. 100 (trata-se do escudo verde que aparece na mão do *Chevalier a la Cote Maltailliee*).

Verifica-se que, na tradição manuscrita arturiana, a iluminura representando a personagem *Brunor le Noir* apresenta um trabalho artístico geralmente realizado de forma independentemente das descrições fornecidas pelo texto escrito.

A tradução para galego-português do romance arturiano foi realizada a partir dos meados do século XIII (Castro, “Sobre a introdução na Península Ibérica”, 81-98). Como testemunhos deste processo de tradução, temos os três fragmentos peninsulares mais antigos, já mencionados –*Livro de José de Arimateia*, *Livro de Merlin* e *Livro de Tristan*–, datados dos finais do século XIII e do século XIV. A nossa atenção centra-se na tradução da onomástica do francês para galego-português ocorrente no pequeno fragmento do *Livro de Tristan*<sup>8</sup> que contém os episódios da notícia sobre Tristan que Glincaïn traz a Iseut, do *Cavaleiro da Saia Mal Talhada* e da *Donzela Maldicente*.<sup>9</sup>

Atente-se na onomástica *Chevalier a la Cote Mautaillee* e na solução de tradução para o galego-português, ou seja, *Cavaleiro da Saia Mal Talhada*. A solução de tradução encontrada pelo redactor deve representar um equivalen-

---

<sup>8</sup> Outros estudos sobre o fragmento galego-português do *Livro de Tristan* pode-se ver Soria-no Robles, “La edición del fragmento”, 667-675; Castro, “O fragmento galego”, 135-149; Grá-din e Souto Cabo, *Livro de Tristan e Livro de Merlin*; Michon, “Le Tristan en prose”, 259-268.

<sup>9</sup> Estes episódios correspondem aos parágrafos 92-93 da análise de Löseth, *Le Roman en prose de Tristan*.

te que satisfaça o seu conteúdo semântico, na língua a traduzir. Partindo da hipótese de que o tradutor peninsular dispunha na sua língua dos dois termos para designar a *cote* francesa, ou seja, os vocábulos *cota* e *saia*, verifica-se que o redactor oferece como solução para o termo francês *cote*, o vocábulo *saia* e não *cota* cujas semânticas e etimologias, no contexto da Idade Média, serão seguidamente examinadas.

Oscar Bloch e Walter V. Wartburg (*Dictionnaire Étymologique*) registam a definição seguinte para o vocábulo *cotte*: “Au moyen âge, sorte de tunique, habillement de chevalier ou de guerrier” do frâncico \**kotta* (“ancien haut allemand *chozza*”), com o significado “manteau de laine grossière”. O *Dictionnaire Historique de la Langue Française*<sup>10</sup> acrescenta a dupla semântica do termo *cotte* designando tanto o vestido feminino como o vestido masculino. Godefroy<sup>11</sup> regista também *cote* mas no sintagma *cote hardie* e o termo *cotele* com os mesmos significados já referidos.

No espaço peninsular, os instrumentos lexicográficos oferecem-nos as seguintes explicações: Houaiss (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) regista o termo *cota* datando-o erradamente do século XVI, o termo sendo já registado como veremos na historiografia medieval. Apresenta-se o significado de “revestimento geral até à altura dos joelhos, usado sobre a parte superior da armadura de um cavaleiro” do frâncico \**kotta* pelo francês *cotte*.

O *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias regista várias etimologias quanto ao vocábulo *cota*: “Quieren alguns de aya dicho cota del

<sup>10</sup> “Au Moyen Âge, le mot désigne une sorte de tunique portée par les hommes et par les femmes et particulièrement un vêtement du chevalier du guerrier: le mot dans ce contexte a donné les expressions *cottes d'armes* “casaque qui se mettait sur la cuirasse”, *cotte de maille* “armure défensive en mailles, anneaux de fer” (Rey, *Dictionnaire historique*).

<sup>11</sup> *cote* no sintagma *cote hardie* com a variante gráfica *cotte* com o significado: “vêtement long et ample, jupe, houppelande”; *cotel* com a variante *cutel* com os significados “cotte de maille”, “sorte d'étoffe”; *cotele* com as variantes *cotele*, *quotele*, *coutele*, *costele* com os significados «habillement de femme, petite cote ou robe», “habillement d'homme, sorte de veste, en particulier petit manteau qui ne passait pas les côtes, et que les chevaliers portaient en tout temps sur leur armures”. Verifica-se a dupla semântica do termo *cotele*, no dicionário de Godefroy e nos outros já mencionados, designando tanto o vestido feminino, como um vestido masculino. (Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*).

verbo griego ι=θ,Τ, *irascor* (trad. n.: ‘bravura’), porque el que viste la cota, como se ve armado, toma ánimo, brío y asadía, para acometer con ira el enemigo. También podría ser hebreo, del verbo \\*MERGEFORMAT, *catat*, que vale herir y golpear, porque el enemigo hiere y golea en ella daño del que la trae vestida.” Corominas<sup>12</sup> registra o termo pela via do alto e baixo alemão com a possibilidade de existir em gótico.

Quanto ao termo *saia*, equivalente no texto galego-português do francês *cote*, registam-se as seguintes explicações lexicográficas: Houaiss (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) data-o do século XIII com o significado principal de “peça de vestuário feminino” e com o significado antigo “peça de vestuário masculino que pendia da cintura até ao joelho”, do latim *sagum*, *i.* Corominas<sup>13</sup> registra o termo *saya* do latim *\*sagia*, derivado do latim *sagum* com o significado “especie de manto, casaco militar”; podendo tratar-se de um empréstimo do grego plural ΦΥ(.: Υ. O estudioso espanhol indica também um derivado latim *\*sagea* que indicasse primitivamente o tecido do que era feito *sagum*.

Em *Romanisches etymologisches wörterbuch*, Meyer-Lübke registra os seguintes derivados românicos do latim *sagum* “kurzer Mantel” (trad. n.: “manto curto”): log. *sau* “Decke aus grobem Wollstoff” (trad. n.: “cobertura de lã ordinária”); minh. *sau* “Bluse” (trad. n.: “blusa”); fr. *saie* “Mantel aus grobem Stoff” (trad. n.: “manto de material bruto”) (>amail. *saia*, it. *saio*, sp. *saya*, pg. *saia* “Frauenunterrock” (trad. n.: “saia interior”)); pg. *saio* “Reitrock” (trad. n.: “saia, saio de equitação”); galiz. *saa* “Art Wollstoff” (trad. n.: “material de lã”).

<sup>12</sup> segundo “Gamillscheg, R.G. I, p. 206; Kluge, *s.v.* Es palabra peculiar al alto y bajo alemán, dentro de las lenguas germánicas (el ingl. *coat* procede del francés), la cual descarta la posibilidad de que existiría en gótico; por la demás la falta de diptogación prueba ya que no es palabra autóctona en castellano. También pudo tomarse de oitanico antiguo y catalán *cota*.” (Corominas, *Diccionario crítico etimológico*).

<sup>13</sup> “puede tratarse de un préstamo de ΦΥ(.: Υ, plural del griego tardío ΦΥ(.: =<, derivado del griego ΦΥ(=H, del mismo significado y origen que la voz latina; o acaso un derivado latín *\*sagea* que indicase primitivamente la tela de que se hacía el *sagum*; aunque se suele creer que *sagum* y ΦΥ(=H son voces de origen céltico, las formas del céltico insular (irl. ant. *sái*, galés u bréton *sae*) vienen del latín y suponen la misma base *\*sagia* que las lenguas romances.” (Corominas, *Diccionario crítico etimológico*).

Da etimologia e da semântica dos termos em análise, nota-se que, na solução de tradução no texto galego-português para o termo francês *cote*, se reflecte uma especialização semântica do termo *saia* e *cota* no espaço ibérico. Ou seja, parece-nos provável que o termo *saia* designe, especificamente, um elemento de vestuário, tanto feminino como masculino, mas de tecido, enquanto o termo *cota* designa a protecção de metal, construindo sintagmas muito específicos como *cota de armas*, *cota de malhas*.

Se tivermos em conta as várias referências à matéria arturiana na produção lírica peninsular, como, por exemplo, os *lais da Bretanha* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, é provável que o texto tristaniano tenha sido traduzido para galego-português no século XIII, na corte de D. Afonso III, Conde de Bolonha. Nesse caso, o fragmento do *Livro de Tristan* representaria uma cópia do século XIV em que a ocorrência do termo *saia* se poderia analisar à luz das outras ocorrências registadas nas *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*<sup>14</sup>.

Um exemplo de ocorrência do termo *saia* designando um elemento de vestuário feminino interior encontra-se na cantiga *Pois non ei de Dona Elvira / seu amor e ei sa ira*<sup>15</sup> de Martin Soárez, considerada por José Carlos Miranda

<sup>14</sup> Cantiga 22 *De grado queria ora saber* (CBN. 492; CV. 75), 40; cantiga 284 *Pois non ei de Dona Elviraseu amor e ei sa ira* (CA. 62; CBN. 173=CB. 148), 429; cantiga 300 *Joan Fernandes, que mal vos talharon* (CBN. 1370, CV. 978), 447; Outras cantigas relacionadas com a temática: cantiga 51 *A min dan preç' e non é desguisado* (CBN. 1616; CV. 1149), 87; cantiga 297 *Joan Fernández, un mour' est' aqui* (CBN. 1367; CV. 975), 444; cantiga 408 *Joan Fernández quer [i] guerreiar* (CBN. 1543 = CB. 416), 600; cantiga 409 *Joan Fernández, aqui é chegado* (CBN. 1544 = CB. 317), 601 (*Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*). Refere-se também à cantiga atribuída a Martin Soárez (115, 7bis.) No mundo non me sei parella / mentre me for como me vay, / ca ja moiro por vós e, ay! / mia sennor branca e vermella, / queredes que vos retraya / quando vos eu vi en saya? / Mao dia me levantei / que vos enton non vi fea! // E, mia sennor, des aquel[la] / me foi a mi mui mal di' ay! / E vos, filla de don Paay / Moniz, e ben vos semella / d' aver eu por vós guarvaya? / pois eu, mia sennor, d'alfaya / nunca de vós ouve nen ei / valia d' a correa. (*Lírica profana galega-portuguesa*, 730-731).

<sup>15</sup> Cantiga 284 (CA. 62; CBN. 173=CB. 148) *Pois non ei de Dona Elvira / seu amor e ei sa ira, / esto farei, sen mentira, / pois me vou de Santa-Vaia: / morarei cabo da Maia, / en Doiro, antr'o Porto e Gaia. // Se crevess' eu Martin Sira, / nunca m' eu dali partira / d'u m' el disse que a vira: / en Sanhoane e en saia. / Morarei cabo da Maia, / en Doiro, antr'o Porto e Gaia. (Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses, 429).*

(“Os Trovadores”, 197-200) pelas características da linguagem “da vassalagem amorosa” um *cantar de amor* em que se aponta no sentido do rapto e citamos: “[..] Rui Gomes de Briteiros, [...], terá raptado Elvira Anes da Maia, [...] Pela letra do texto podemos ainda inferir que tal acção terá contado com a cumplicidade de Martim Sira, [...], cuja intimidade com Maias e Sousões parece atestada pela capacidade que tinha de contemplar Dona Elvira *en saia*.”

Na cantiga *De grado queria ora saber*<sup>16</sup> de Afonso X, estamos perante um contexto satírico em que o termo *saia* designa a peça de vestuário masculino, questionando a masculinidade da personagem. Na cantiga *Joan Fernandes, que mal vos talharon*<sup>17</sup> de Martin Soárez, exemplifica-se um contexto satírico da *saia mal talhada* designando uma peça do vestuário masculino que, provavelmente, não teria sido desconhecida do tradutor peninsular do *Livro de Tristan*.

No glossário do estudo sobre a guerra em Portugal na época medieval, João Gouveia Monteiro (*A Guerra em Portugal*, 537) regista o termo *cota* no sintagma *cota de malhas* remetendo para o vocábulo sinónimo *loriga*. O autor refere também à *Crónica de D. Fernando* em que Fernão Lopes relata que durante o reinado deste rei se mudou o equipamento militar dos “homens de armas”: “As armas mandou el-rrei mudar e esta guisa: do cambais mandou que fizessem jaque; e da loriga, cota; e da capelina, barvuda com camalhom; e os que eram bem armados haviam de teer barvuda com seu camalho e estofa

<sup>16</sup> De grado queria ora saber / destes que tragen saias encordadas, / en que s'apertan mui poucas vegadas: / se o fazen polos ventres mostrar, / por que se devan deles a pagar / sas senhores, que non t'e pagadas. (*Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, cantiga 22, CBN. 492; CV. 75, 40).

<sup>17</sup> Joan Fernandes, que mal vos talharon / essa saia que tragedes aqui, / que nunca eu peor talhada vi; / e sequer muito vo-lo escotaron, / a lhi talharon cabo do giron; / muit'i é corta, si Deus me perdon, / por que lhi cabo do giron talharon. // E por que vos lhi talharon atanto / só o giron, vo-la talharon mal, / Joan Fernandes; ar direi-vos al: / pois que dela non tragedes o manto, / saia tan curta non conven a vós, / ca muitas vezes ficades en cós, / e faz-vos peor talhado já quanto. // Non vos vestides de saia, guisado, / pois que a corta queredes trager, / ante fazedes i vosso prazer, / ca na corte sodes vós mal talhado, / e a longa estar-vos-ia ben, / ca mui corta, senhor, non conven / e vós, que sodes cortês e casado. (*Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, cantiga 300, CBN. 1370; CV. 978, 447).

e cota e jaque e coxotes e canelleiras franceses e luvas e estoque e daga e grave” (Lopes, *Crónica*, 305).

João Gouveia Monteiro menciona também que a diferença entre *loriga* e *cota* reside no comprimento da peça: a primeira “prolongava-se aproximadamente até aos joelhos (pelo menos)” e a segunda “ficava pela zona do ventre” (*A Guerra em Portugal*, 537 e 544).

Relativamente ao vocábulo *loriga*,<sup>18</sup> é notável referir as ocorrências nos textos líricos mais antigos. Trata-se da cantiga *Domingas Eanes ouve sa baralha* atribuída ao Rei D. Afonso de Castela e de Leão (*O colbe colheu-[a] per [a malha l da loriga, que era desvencida*) e da cantiga *Sedia-xi Don Belpelho en [a sa maison* atribuída a D. Afonso López de Baian (*nen porta loriga nen porta lorigon l nen geolheiras, quaes de ferro son*). *Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, cantiga 25 (CNB.495; CV.78), 46 e cantiga 57 (CNB. 1470; CV. 1080), 97.

O termo *loriga* encontra-se também registado na *Demanda* (*A Demanda do Santo Graal*, 16) portuguesa, texto do século xv que reproduz um manuscrito do séc. XIII (*Aveo que entrou Galaaz armado de loriga e de brafoneiras*) de onde resulta claramente que os dois termos coexistiram naquela época (*cota* e *loriga*) e que o redactor do século xv optou pelo termo *loriga*. Por não se ter conservado numa redacção íntegra francesa (Ver Bogdanow, *La Version Post-Vulgate*; Miranda, *A Demanda do Santo Graal*), a *Queste* do Pseudo-Boron, e encontrando na *Demanda* portuguesa o seu único testemunho íntegro, não se pode verificar qual o termo francês que o vocábulo *loriga* traduz neste contexto.

Assinala-se que, no espaço francês, como refere Pastoureau (*La vie quotidienne en France*, 96), o termo *cotte* designa claramente um elemento vestuário de tecido: “A la fin du règne de Philippe Auguste, le bliaud tend à être remplacé para la cotte, robe de laine plus courte, plus ajustée et dotée de manches longues et étroites”. Esta explicação parece ser conforme a representação iconográfica do manuscrito francês 97 (fólios 77, 79v, 106) e estar de acordo com a descrição fornecida pelo redactor francês do traje do novo chegado à corte arturiana (*de totes robes il n’avoit que sa chemise et sa cote, qui estoit*

<sup>18</sup> Agradeço ao Professor Manuel Ferreiro Fernández as indicações quanto a este assunto.

*de un vert samit ovree a or. Mes ele estoit si detailliee et detranchiee que a poines en i avoit il la moitié de tele come ele avoit esté premierement*, Curtis, t. II, 637).

Para concluir, verifica-se que o termo francês *cotte* reflecte uma especificação semântica denotando uma peça de vestuário em tecido, enquanto o termo português *cota* designa um elemento de vestuário em metal e o termo *saia* uma peça de vestuário de tecido. Contudo, nota-se que o termo francês origina sintagmas específicos indicando elementos do vestuário militar em metal: *cotte de maillee* ou *cotte d'armes*, tal como os equivalentes portugueses, *cota de malha* e *cota de armas*. A solução encontrada pelo tradutor peninsular na onomástica *Cavaleiro da Saia Maltalhada (Chevalier a la Cote Mautaillee)* revela rigor e conhecimento da especificidade da terminologia militar dentro do espaço linguístico peninsular ibérico e da língua do texto original.

#### BIBLIOGRAFIA

- A Demanda do Santo Graal*, ed. de Irene Freire Nunes, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ACKERMAN, ROBERT W., *An Index of the Arthurien Names in Middle English*, Stanford-London: Stanford University Publications, 1952.
- ALVAR, CARLOS, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991.
- BAUMGARTNER, EMMANUÈLE, *Le "Tristan en Prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève: Droz, 1975.
- BISHOP, M. C., *Lorica Segmentata. A Handbook of Articulated Roman Plate Armour*, Braemar, Kirkgarw, Chirnside, Duns, Berwickshire: The Armatura Press, 2002.
- BLOCH, OSCAR E WALTHER WARTBURG, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*, 6<sup>o</sup> ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- BOUTELL, CHARLES M. A., *Arms and armours in Antiquity and the Middle Ages. Also a Descriptive notice of modern weapons*, London / New York: Casel / Petter and Galpin, 1869.
- BREA, MERCEDES (COORD.), *Lírica profana galega-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta da Galicia, 1996.

- Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ed. crít. de M. Rodrigues Lapa, Coimbra: Galaxia, 1965.
- CASTRO, IVO, "O fragmento galego", *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galixia, 1998, 135-149.
- COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, colab. de José A. Pascual, Madrid: Gredos, 1980.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: S. A. Horta, I. E., 1943.
- CURTIS, RENÉE L., "A Romance within a Romance: the place of the *Roman du Vallet a la Cote Maltailliee* in the *Prose Tristan*", *Studies in Medieval French Language presented to Brian Woledge in Honour of his 80th Birthday*, ed. de Sally Burch North, Genève: Droz, 1988, 17-35.
- , "The Problems of the authorship of the *Prose Tristan*", *Romania*, LXXIX, 1958, 314-338.
- FLUTRE, M. L.-F., *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés*, Poitiers: Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962.
- GIRBEA, CATALINA, "Flatteries héraldiques, propagande politique et armoiries symboliques dans quelques romans arthuriens", en M. AURELL, L. HABLOT, D. TURRELL, C. MANIGAND, J. GRÉVY y C. GIRBEA (eds.), *Signes et couleurs des identités politiques du Moyen Âge à nos jours*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, 366-367.
- GODEFROY, FRÉDÉRIC, *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 10 voll., Genève / Paris: Slatkine, 1982 (reimpr. de ed. 1891/1902).
- GRÁDIN, PILAR e J. A. SOUTO CABO (coords.), *Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas e glossario*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001.
- HOUAISS, ANTÔNIO e MAURO DE SALLES VILLAR, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 3 vols., Lisboa: Temas e Debates, 2003.
- La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, troisième partie du Roman du Graal*, ed. de Fanni Bogdanow, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1991.
- LARANJINHA, ANA SOFIA, *Artur, Tristão e o Graal. A Escrita Romanesca no Ciclo do Pseudo-Boron*, tesis, Porto: Universidade do Porto, 2005.
- Le Roman de Tristan en prose*, ed. de Renée L. Curtis, Munich: Max Hueber, Munich, 1963 (t. I); Leiden: Brill, 1976 (t. II); Cambridge: D.S. Brewer, 1985 (t. III).
- Le Roman de Tristan en prose* (version du ms. fr. 757 de la Bibliothèque Nationale de France), 5 vols., dir. de Philippe Ménard, t. I (1997), ed. de Joël Blanchard e

- Michel Quéreuil; vol. II (1998) ed. de Noëlle Laborderie e Thierry Delcourt; t. III (2000) ed. de Jean-Paul Ponceau; t. IV (2004) ed. de Monique Léonard & Francine Mora; t. V (2007) ed. Christine Ferlampin-Acher, Paris: Champion, 1997-2007.
- Le Roman de Tristan en prose*, dir. de Philippe Ménard, t. I (1987) ed. de Ph. Ménard; t. II (1990) ed. de Marie-Luce Chênerie e Thierry Delcourt; t. III (1996) ed. de Gilles Roussineau; t. IV (1991) ed. de Jean-Claude Faucon; t. V (1992) ed. de Denis Lalande e Thierry Delcourt; t. VI (1993) ed. de Emmanuèle Baumgartner e Michèle Szkilnik; vol. VII (1994) ed. de Danielle Queruel e Monique Santuci; t. VIII (1995) ed. de Bernard Guinot e Jean Subrenat; t. IX (1997) ed. de Laurence Harf-Lancner, Genève: Droz, 1987-1997.
- LOPES, FERNÃO, *Crónica de D. Fernando*, ed. crít., introd. e índices de Giuliano Macchi, 2ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Cada da Moeda, 2004.
- MEYER, PAUL e GASTON PARIS, “Fragment du *Vallet a la cote mal tailliee*”, *Romania*, 26, 1897, 276-280.
- MEYER-LÜBKE, WILHELM, *Romanisches etymologisches wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1935.
- MICHON, P., “Le Tristan en prose galaico-portuguais”, *Romania*, 112, 1991, 259-268.
- MIRANDA, JOSÉ CARLOS, “Os Trovadores e a Região do Porto. I - En Doiro, entr’o Porto e Gaia”, *O Tripeiro*, 1995, 197-200.
- , *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata*, Porto: Granito, 1998.
- MONTEIRO, JOÃO GOUVEIA, *A Guerra em Portugal nos finais da Idade Média*, Lisboa: Notícias, 1998.
- PASTOUREAU, M., *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde (XIIe - XIIIe siècles)*, Paris: Hachette, 1976.
- REY, ALAIN (ed.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Robert, 1992.
- SORIANO ROBLES, L., “La edición del fragmento de la copia gallega del Livro de Tristan”, CARMEN PARRRILLA et al. (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, 49:2, 1998, 667-675.
- VINAVER, E., *Etudes sur le Tristan en Prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique*, Paris: Champion, 1925.
- WEST, G. D., *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*, Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- , *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances, 1150-1300*, Toronto: University of Toronto Press, 1969.

## APÉNDICE

Lista das iluminuras dos manuscritos da BNF *Tristan de Léonois, Queste del Saint Graal, Compilation de Rusticien de Pise:*

*Século XIII*

Français 750 *Tristan de Léonois* (Italie de Sud), 1278

Iluminuras: fólho 104v

*Século XV*

Français 97 *Tristan de Léonois*, BNF Richelieu Manuscrits, Paris

Iluminuras: fólhos 77, 79v, 80v, 84, 105, 106, 117, 295v, 460

Français 99 *Tristan de Léonois*, Ahun, 1463

Iluminuras: fólhos 134, 141, 174, 176, 193, 653, 663

Français 100 *Tristan de Léonois*, Richelieu Manuscrits, Paris

Iluminuras: fólhos 126, 128, 130, 131

Français 112(3) *Queste del Saint Graal*, France du Centre, 1470

Iluminuras: fólhos 49v, 56v, 58v

Outros manuscritos iluminados consultados:

*Século XIII*

Français 750 *Tristan de Léonois* (Italie de Sud), 1278

Iluminuras: fólhos 21v, 42, 64, 119

Français 760 *Tristan de Léonois*, Gênes

Iluminuras: fólhos 46

*Século XV*

Français 101 *Tristan de Léonois*, Richelieu Manuscrits, Paris

Iluminuras: fólhos 20v, 27

Français 102 *Tristan de Léonois*, Richelieu Manuscrits, France, 1470

Iluminuras: fólhos 93v, 94v, 99, 128, 131v, 142

Français 340 *Compilation de Rusticien de Pise, Compilation*, France

Iluminuras: fólhos 2v, 38, 153



“La mi gran hermosura que suele ser la vista  
del basilisco”. Doncellas presas de su belleza  
en los libros de caballerías hispánicas:  
princesas herederas

Elami Ortiz-Hernán Pupareli

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos*

Frente a la caracterización cortés de la dama que suele esperar paciente en la torre la vuelta de su enamorado o aquella que sale en defensa de su amado y toma los hábitos de caballero insertándose en el ámbito público, podemos encontrar en los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, personajes femeninos que cargan con su hermosura como un lastre del que, en ocasiones, quisieran desprenderse. La definición de este tipo de damas tiene distintos matices. La protagonista de estos relatos resulta ser siempre una infanta o princesa, viéndose obligados los autores a inventar nuevos reinos donde poder hallar a unas criaturas que, además se distinguen por una belleza extrema. Ésta es sin duda la cualidad que más destacan los narradores hasta el punto de convertir a la dama en un ser divino y etéreo. En otras ocasiones la prosopografía de la protagonista será más minuciosa, de manera que el narrador lleva a cabo todo un ejercicio retórico y enlazará una descripción del cuerpo femenino, desde la cabeza a los pies, que responde a la imagen de la mujer idealizada en la Edad Media y que años después se mantendrá viva en la poesía de Garcilaso y Góngora (Sales Dasí, *La aventura*, 45).

El primer modelo es político ya que son princesas y reinas solas que heredarán un señorío, por lo que tienen un importante papel social que desempeñar. Por ello son víctimas de los codiciosos varones, generalmente familiares,

que las temen y envidian. Algunas de estas damas las hallamos ya desde el *Amadís de Gaula* con la caracterización de la niña Briolanja desheredada por la traición de su tío Abiseos:

Dezidme, señora, si vos plugiere: ¿por qué la figura que en la carreta vi havía la cabeça partida?

—Señor cavallero, aquella figura de piedra que vistes se hizo en remem-brança de su padre de esta hermosa niña, el cual yaze metido en el monumen-to que es en la carreta, que fue rey coronado y estando en su real silla en una fiesta, llegó allí un hermano suyo, y diziéndole que le no parecería a él menos aquella corona en su cabeça seyendo entreambos de un abolorio, y sacando una espada, que debaxo de su manto traía, herióle por cima de la corona, y hendióle la cabeça como lo allí vistes figurado; y como de ante tuviesse aque-lla traición pensada, traía consigo muchos caballeros, de manera que muerto el rey, y dél no quedando otro hijo ni hija, sino esta niña, presto cobró el reino el cual en su poder tiene. (Garci Rodríguez de Montalvo, 467-468)

La presentación de Briolanja y el hecho de que salve al héroe al soltar unos leones, dan pie para que *a posteriori* sea Amadís el que restituya a Briolanja en su reino. Similar planteamiento se da con la Reina de Dacia cuyo yerno, el duque de Suecia, mata a su marido para quedarse con lo que legítimamente le corresponde a la dama<sup>1</sup> (Garci Rodríguez de Montalvo, 1584).

Pero sin duda es Oriana la doncella desheredada<sup>2</sup> que más importancia adquiere en el *Amadís*, ya que sus relaciones están jerarquizadas conforme a un conjunto de criterios de orden personal, afectivo y social que la caracte-rizan y definen según el papel que desempeña en la familia (Ortiz-Hernán, *Caracterización*, 117). El gran conflicto de intereses entre Lisuarte y Oriana es la entrega de ésta al emperador de Roma, el Patín. Lisuarte actúa guiado por

<sup>1</sup> En la tercera parte del *Florisel de Niquea* aparecen dos niñas huérfanas, Lardenia y Galardia, herederas de dos ínsulas pequeñas respectivamente. *Florisel de Niquea* (tercera parte) ed. de Ja-vier Martín Lalanda, 37. En *Amadís de Grecia* el mismo motivo lo hallo en la caracterización de Libraxa y Axiana, ésta última incluso escribe una carta a una dama para que la ayude. Véase Fe-liciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Bueno Serrano y Carmen Las Puertas, 455 y 488.

<sup>2</sup> Véase sobre este tema Lobato, “El auxilio a Oriana desheredada”, 121-138.

la posibilidad inminente de que crezca su reino; con el casamiento de Oriana y el Patín, el rey de Gran Bretaña ampliará sus territorios, su riqueza, y sobre todo su poder. Lisuarte ejerce una doble presión sobre su hija: la familiar y la sociopolítica; presión enmascarada tras la promesa de honra para la hija y provecho para el reino (Montalvo, 696); es un rey cuyos intereses políticos y sociales entran siempre en conflicto con los deseos íntimos y personales de Oriana. Imponiendo su voluntad, el rey siempre verá primero por su reino, a pesar de que siente por su hija un verdadero y genuino afecto. Esta preferencia de lo político sobre lo familiar se manifiesta muy claramente en el episodio de Arcaláus y el manto y la corona (Ortiz-Hernán, "Oriana," 299).

El segundo modelo es familiar. Se trata de las damas que son encerradas y deben esperar para ser liberadas por su caballero a través de la superación de una ordalía. Es el caso de Francelina en *Primaleón*. La doncella está encerrada desde los tres años por las malas artes de una maga que la encanta en la isla de Carderia. El rescate de Francelina forma parte del ritual iniciático de Polendos para descubrir su verdadera identidad; ya que debe reencontrarse con su padre Palmerín, casarse con Francelina y rescatar a su futuro suegro de la prisión del Gran Turco (Marín Pina, "Introducción", XIII).

[...] Entró en la isla y fue derechamente a la torre donde estaba Francelina y andúvola toda a la redonda buscando por dónde entrar, que el muro que cercava la torre y la huerta era muy alto. Y a este tiempo que él allí llegó era tarde y, mirando dentro, vido a Francelina en mitad de la huerta, sentada cabe unos caños de agua muy deleitosos de ver.

—¡Ay, señor caballero, sois el mejor caballero que ay en el mundo según a parecido en lo que avéis fecho! Y antes que yo de aquí me levante vos quiero demandar un don. Ruégovos que lo otorguéis y sacándome de aquí podéis fazer de mí a vuestra voluntad. No havéis de fazer cosa contra mi voluntad fasta el día de nuestras bodas y estas no puedo yo fazer con vos hasta que le deis en mi poder al Rey de Tesalia, mi padre, qu'está preso en poder del Gran Turco, y entonces seréis vos señor de mí y del reino de Tesalia, que me viene de derecho. (Francisco Vázquez, 65-67)

El amor *ex visu* que se da entre los protagonistas es lo que termina de matizar el episodio como uno de los más significativos modelos de doncella cautiva de su belleza dentro de un *locus amoenus*.

En los libros del género hay episodios que exageran la peligrosidad de los atributos corporales de las doncellas protagonistas. En varios de los relatos de Feliciano de Silva se usa el mismo motivo: la protagonista se ve condicionada por su extraordinaria hermosura hasta el punto de que sus padres la recluyen en un lugar protegido (Sales Dasí, “Ver y mirar” 12-13). Son doncellas que sufren un obligado destierro para evitar que su belleza cause estragos en todos aquellos que la contemplan; la perfección física ha pasado a ser un atributo encomiable a convertirse en un arma cuya contemplación causa graves consecuencias; y es que el destino se muestra implacable con ellas, son seres que poseen una naturaleza casi sobrenatural según se refleja en el siguiente fragmento de *Amadís de Grecia*:

La reina de Árgenes escribió a su hermano una carta enviándole aconsejar que pusiese a Niquea en parte donde hasta que se casase de nadie que varón fuese pudiese ser vista, porque su hermosura sería tanta que tenía penado que ninguno la podría ver que no muriese o enloqueciese, y que según la honra que ella por sus artes hallaba que había de ser esta doncella puesto su linaje, que creía que el dios Júpiter había de bajar del cielo a casar con ella, pues no hallaban que hombre mortal la pudiese merecer. El Soldán, su padre, como vio la carta de su hermana puso a su hija en una torre con amas que la criasen, con pena de muerte a cualquiera que la viesse. (Feliciano de Silva, 295)

Niquea es consciente de su sublime y temida belleza, ya que su hermosura sigue siendo el estímulo necesario para encender el amor. La fórmula inaugurada con Oriana en *Amadís* (“la más hermosa doncella que nunca vio”) “se ve en los obras de Silva superada por un grado superlativo de divinización de la dama” (Sales Dasí, “Ver y mirar”, 12-13). Sin embargo esto no impide a Niquea al igual que Francelina en *Primalción*, enamorarse y escribe una carta al héroe al respecto:

Niquea, princesa de Tebas, a quien los dioses de aventajada hermosura sobre todas las doncellas de mi tiempo quisieron dotar, a ti, salud, el esforçado y más

que todos valiente Cavallero de la Ardiente Espada. Sabrás que yo jamás de caballero ni hombre que varón sea hasta oy he sido dexada ver, porque de los grandes sabios la mi vista ha sido a todos vedada por de no menos condición la mi gran hermosura que suele ser la vista del basilisco a todos aquellos que d'él son mirados, así que yo metida y encerrada con mis doncellas, la fama de la tu gran hermosura, proeza y altos hechos así conquistó el mi corazón, qu'él vedado amor por mí a todos a tí otorgado fuesse, con aquellas cargas que a las doncellas por la onestidad son otorgadas por parte del matrimonio. Y pues la fortuna te otorgó ser amado por la que nadie servir merece, consiente el bien que por los dioses guardado te está, en que luego que esta mi carta veas, vengas a ver lo que nadie no puede ver sino por su mal. (Feliciano de Silva, 294)

La dama cautiva tiene en común con Francelina su enamoramiento de oídas, que después se transforma en amor a primera vista al ver pintados los grandes hechos en armas de Amadís en un pergamino.

La belleza de Niquea la convierte en una dama cautiva, pues aquella tiene los mismos efectos que la mirada del basilisco. De este monstruo de origen medieval se sabe que tiene cuatro grandes patas, plumas amarillas, grandes alas espinosas, cola y cabeza de serpiente.<sup>3</sup> Se le describe como una serpiente de unos veinte metros y tiene muy mal humor. Su potente veneno hace marchitar a todas las plantas y su penetrante mirada puede matar a cualquier hombre. El primer basilisco nació de un huevo deforme que fue empollado por un sapo durante nueve años, por ello el basilisco tiene en sí todas las características de un gallo, de una serpiente y de un sapo. Algunos relatos mitológicos señalan que el basilisco es un animal que sólo trae desgracias. Ésta última caracterización lo emparenta con Niquea; de ahí la singularidad del destino de ésta, una condición negativa que la relaciona con otras criaturas de Silva.

---

<sup>3</sup> En el curso de la historia, el basilisco se modifica hacia la fealdad y el horror; para Plinio el Viejo era una serpiente que en la cabeza tenía una mancha clara en forma de corona; Chaucer habla del *basilicock* y uno de los grabados que ilustran la *Historia natural de las serpientes y dragones* de Aldrovandi le atribuye escamas, no plumas, y la posesión de ocho patas. Lo que no cambia es la virtud mortífera de su mirada. Véase Borges, *Manual de zoología fantástica*, 34-35.

Otro ejemplo de este segundo tipo se da en *Félix Magno*, donde hallamos que la belleza sin par de Leonorinda “mata y resucita” al héroe:<sup>4</sup>

E miró contra la princesa Leonorinda e viola tan hermosa que le pareció que aquella vista, que antes le avía muerto, aquella mesma le avía tronado a resucitar e dixo:

—¡O hermosura sin par, dame de tus grandes fuerças, pues que las mías me has quitado, e así será cumplido mi deseo, que es de vencer a este rey. Y si esto hazes, yo avré ganado en perder lo menos por lo más. Porque las mis fuerças, que senzillas eran, con esto serán dobladas. (*Félix Magno*, II, 190)

Como último caso de este modelo he encontrado un caso en el que se mezclan dos géneros: el caballeresco y el bucólico. Archisidea, en la cuarta parte de *Florisel de Niquea*, se retira al bucólico Valle de Lumberque ya que su belleza es tan sublime que:

Como llegó a edad de doce años, fue de tanta fuerça su hermosura que muchos y los más de los que la vían súbitamente morían de sus amores inflamados, y otros se partían della como con vascas de ravia, que morían a dos y a tres días, teniendo los ojos envelesados, destilando muchas lágrimas, sin que ninguna muestra de sentido por palabras ni señas hiziessen. En tales circunstancias, este ser excepcional tuvo que apartarse donde hombre humano no la viesse. Y luego se puso antifaz delante su rostro que jamás hasta agora de ninguno ha sido vista. (Feliciano de Silva, 12-13r)

La dimensión casi maravillosa de este personaje, cuya excelencia superlativa se resume en su mismo nombre, compuesto del prefijo de intensidad “archi” y el latino “dea,” nos sumerge en un universo totalmente idealizado donde el aspecto externo es enemigo de la mirada. Por ello la princesa opta por marchar con un numeroso séquito de bellas muchachas a fundar una corte en la naturaleza.<sup>5</sup> Su peripecia introduce en el libro de caballerías de la época moti-

<sup>4</sup> En la tercera parte de *Florisel de Niquea*, Diana es recluida por bella en una torre.

<sup>5</sup> No es el único personaje femenino que lo hace, Darsisa en la tercera parte de *Florisel de Niquea* funda un matriarcado. Véase Ortiz-Hernán, “Nunca quiso ser casada por no se someter

vos que enriquecen el género; el uso del antifaz se relaciona con la tendencia de Silva al uso del disfraz, muy presente también en el texto de Beatriz Bernal. La solución por la que opta Archisidea estableciendo su refugio en la soledad de los bosques, permite incorporar al género actitudes y temas de la égloga renacentista. "La afición de la princesa a la música, el canto y las bucólicas pastoriles alude a los vínculos intertextuales que existen entre dos géneros literarios de gran difusión en la primera mitad del siglo xvi." (Sales Dasí, "Ver y mirar", 13,14).

El tercer modelo es el de las damas que desafían la tradición. Nuevamente su sublime hermosura causa mala suerte, infortunios e incluso guerras. Dentro de este modelo encuentro dos variantes. La primera es la de la doncella que se niega a tomar el marido impuesto o sugerido por el padre; es el caso de Beladria y Liberna en el *Amadís de Grecia*.<sup>6</sup> La segunda variante es el de la doncella por cuyo amor se desatan todo tipo de calamidades y conflictos bélicos; es el caso de Esclariana y Onoria en el texto de Silva, ya mencionado, y de Amplamira en el *Cristalián de España*. Esta última dama resulta particularmente interesante pues su belleza evita la inminente guerra entre Francia e Inglaterra y a final de cuentas termina como la prometida del rey francés (Bernal, 202v-207r).

Penamundi está caracterizada desde su aparición en el texto como la más bella princesa. Mata al sobrino de la encantadora Danalia con sólo mirarlo. La dama protagonista del único libro de caballerías escrito por una mujer conocido hasta ahora, se enamora a primera vista de Cristalián, pero reflexiona sobre la necesidad de saber más sobre su linaje:

---

a la obediencia del marido. "Conocimiento, magia y amor femeninos en los libros de caballerías hispánicos", 6.

<sup>6</sup> Beladria es la duquesa del monte Líbano y se niega a casarse con Aliazar el Desemejado por su fealdad, él le declara la guerra hasta que la tiene en su poder. Beladria le pide que mantenga un paso de armas por ella durante un año, la Fuente de los amores de Anstarax, pasado el plazo promete casarse con él. Véase *Amadís de Grecia*, 560. Liberna es la reina de Alfarín, cercada en sus palacios por Aberviz, el Soberbio por que se negó a casarse con él recibe la ayuda del Caballero sin Descanso a quien pone al frente de su hueste. Véase *Amadís de Grecia*, 324.

Ca sabed que desde la hora que la princesa Penamundi vio al caballero del león, le començó a amar; y dezía en su coraçón, si este caballero fuesse de tan alto linaje como lo es su alta caballería, verdaderamente otro no sería señor de mi coraçón; yo le daría la gloria que el mejor caballero del mundo merece. (Bernal, f.69r)

La relación amorosa de los protagonistas del *Cristalián* se diferencia de las demás que señalo porque el héroe debe llegar a alcanzar la jerarquía de su dama a través de hechos en armas:

El cavallero del león jamás un punto de su memoria partía a su señora. Hallávase el más bienandante de cuantos nacieron; hazíasele el señorío que tenía tanto como nada, mirando al merecimiento de la princesa, y dezía:

—Conviénete don Cristalián andar por el mundo gran tiempo buscando las aventuras en que honra alguna ganes si en tu poder esta hermosa princesa quieres haver. (Bernal, 114v)

El amor entre los protagonistas es de oídas durante casi toda la primera parte de la novela y funciona para caracterizar la sensibilidad del caballero como vasallo amoroso de la dama. La belleza de las damas protagonistas del *Cristalián* se suele definir de dos formas. La primera es comparar la hermosura de dos damas para finalmente resaltar la de aquélla (Bernal, 216r; Ortiz- Hernán, “El papel”, 1245). Y es que la dama, a diferencia de Niquea o Archisidea, no sufre tanto por sus atributos físicos, no se le encierra en ninguna torre ni se le deshereda. Podría decirse que es consciente de su hermosura e incluso llega a utilizarla. La “extraña hermosura” de la dama es el rasgo que más se repite a lo largo del texto; su definición casi de fórmula permite a la protagonista bromear al respecto, rasgo que no vemos en la descripción de la belleza de otras damas (Bernal, 297v-298r).

Para concluir, en el primer modelo, fundamentalmente político, las reinas solas son víctimas de la voracidad de parientes que se aprovechan de su orfandad. Por ello, sólo el héroe podrá restituirles su reino. En el segundo modelo se insiste en la belleza de la dama como causal de su encierro, pero su rescate ya no depende sólo del héroe, ya que, al poner como condición de la intervención del caballero, el juicio de Dios, la salvación de la dama depende de dos poderes: el divino y el caballeresco.

En el tercer modelo, la primera variante trata de la dama rebelde, insumisa y valiente. Estas características la singularizan, pero las condiciones sociales la castigan y de nuevo el héroe debe rescatarla. En la segunda variante se presenta la situación opuesta: la belleza de la dama evita la guerra y la eleva jerárquicamente.

Por último señalaré, que cada dama del *Cristalián de España* tiene su muy personal historia. Beatriz Bernal plantea algunas de las características de la mujer estereotipada según el modelo cortés de ciertos libros de caballerías. Los textos de Feliciano de Silva exploran distintas formas de concebir el sentimiento amoroso: unas inspiradas en la tradición cortés, otras precursoras del bucolismo pastoril renacentista y otras vinculables al neoplatonismo, sin olvidar la dimensión más sensual del amor, despojada muchas veces de etéreas retóricas y más anclada en la atracción puramente carnal. Finalmente, lo que los autores intentan crear son nuevos tipos femeninos, amenos, divertidos y sensuales para complacer a sus lectores.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL, BEATRIZ, *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda y del infante Luzescanio, su hermano*, Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1586.
- BORGES, JORGE LUIS, *Manual de Zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- LOBATO, LUCILA, "El auxilio a Oriana desheredada, la más relevante de todas las aventuras del *Amadís de Gaula* para Rodríguez de Montalvo", en AURELIO GONZÁLEZ y AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS (eds.), *Amadís y sus libros 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, 121-138.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL y EMILIO J. SALES DASÍ, "La otra realidad social en los libros de caballerías (II): Damas y doncellas lascivas", en RAFAEL ALEMANY, JOSEP LLUÍS MARTOS y JOSEP MIQUEL MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Inter Universitari de Filologia Valenciana, 2005, 1007-1022.

- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, ELAMI, “Caracterización del personaje de Oriana. Imagen y valores en el *Amadís de Gaula*”, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- , “Oriana y el mundo caballeresco”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANYY (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, 2002, 291-303.
- , “El papel de la mujer en el *Cristalián de España*”, en RAFAEL ALEMANY, JOSEP LLUÍS MARTOS y JOSEP MIQUEL MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de L’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Inter Universitari de Filologia Valenciana, 2003, 1243-1251.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ, “Ver y mirar en los libros de caballerías hispánicos”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, LIV-1, 1999, 1-32
- , *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SILVA, FELICIANO DE, *Florisel de Niquea*, parte IV, Zaragoza: Pierres de la Floresta, 1568.
- , *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Bueno Serrano y Carmen Las Puertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Florisel de Niquea*, (tercera parte), ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

# Características persistentes de la figura del caballero en el género caballeresco breve del siglo XVI

Lucila Lobato Osorio

*Universidad Nacional Autónoma de México*

El estudio de los relatos caballerescos breves impresos a lo largo del siglo XVI, estuvo marcado por cierta indiferencia y en la actualidad es incipiente. Las razones de esta despreocupación pueden ser varias: su origen extranjero, su formato corto, su temática o quizá su carácter popular. Desde principios del siglo XX, cuando la crítica se interesó con mayor entusiasmo por la literatura que tiene como protagonista al caballero, el género breve que nos ocupa no fue considerado castellano, quizá por la influencia de Menéndez y Pelayo, quien lo considera “sin ningún carácter español” (*Orígenes de la novela*, 50).

Sin embargo, actualmente, estudiosos como Nieves Baranda y Víctor Infantes han propiciado un nuevo acercamiento a este conjunto de obras.<sup>1</sup> Ade-

---

<sup>1</sup> Las obras que pertenecen a este género, según estos estudiosos son: *Historia del rey Canamor y del Infante Turián su hijo*, *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, *Historia del caballero Clamades*, *Crónica [popular] del Cid Ruy Díaz*, *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del noble caballero Fernán Gonçales*, *Historia de Enrique Fijo de Oliva*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Crónica del Rey Guillermo*, *Historia de la linda Magalona*, *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*, *Libro del Conde Partinuplés*, *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, *Historia de la Poncella de Francia*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Historia de la Reina Sebilla*, *Libro de los Siete Sabios de Roma*, *Crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y Jofré*, *Historia del noble Vespasiano*.

más de identificarlas y clasificarlas, han destacado la necesidad de analizarlas como parte del género caballeresco que causó tanto interés durante más de una centuria. El propósito de este trabajo es revisar uno de los aspectos comunes y más persistentes de la narrativa caballeresca: su protagonista, un caballero.

Los críticos del siglo xix y principios del xx, al iniciar su búsqueda por la literatura caballeresca del siglo xvi en la Península Ibérica, generada por el interés en el *Quijote*, se encontraron con estas pequeñas obras y trataron de describirlas y clasificarlas. Desde luego, su temática diversa complicó dicha labor. Pero, a partir de entonces nuestras obras empezaron a emerger, poco a poco, del silencio.

Hasta mediados del siglo xx, la crítica señaló los rasgos más significativos de estas obras: su origen extranjero, su formato corto, su público femenino y popular, su diversa temática, que los coloca siempre en diferentes apartados desde el de personajes históricos, el de influencia carolingia o artúrica, el de amantes separados y reunidos, hasta el de leyendas populares, y por último, su pertenencia al género caballeresco debido a su protagonista.

Cuando Daniel Eisenberg preparó la bibliografía de los libros de caballerías castellanos, da un paso determinante para que estas obras breves sean separadas por completo de los libros de amplio formato de origen castellano, según lo explicará poco después en el libro *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*:

Specifically excluded are those short French works, of the fifteenth century or earlier, translated into Spanish, such as *Oliveros de Castilla*, *Partinuplés de Bles*, or *Enrique fi de Oliva*; they are quite different works, and to a degree were translated and published for a different public. (They are scarcely mentioned in the *Quijote*). In any event, they do not form part of Spanish literature. (89)

Al dejarlas fuera de su interés, principalmente por sus orígenes, y llamándolas “chivalric tales” (*Romances of Chivalry*, 92), Eisenberg también delimita el campo de estudio de estas obras y propicia su investigación específica. Pues a partir de dicha exclusión, se han empezado a estudiar estas obras breves

agrupándolas principalmente por su extensión, ya que es el rasgo que las hermana, y no por sus diversas temáticas, que suelen dispersarlas.

Víctor Infantes y Nieves Baranda se han dedicado a explicarlas como parte de un género en sí mismo que, más allá de las diferencias entre cada texto, les hace compartir ciertos rasgos tanto materiales como literarios. Así, este género ha sido denominado narrativa caballerescas breve o historias caballerescas.

Esta nueva aproximación ha permitido observar un mayor número de características constantes, además de su origen y temática. Entre los que destacan a simple vista, por su carácter material, se encuentran la extensión y el formato. Víctor Infantes menciona algunos de los aspectos en los que se ha basado para tal denominación: “la brevedad de extensión y por tanto (cierta) uniformidad impresa”, y “una difusión editorial unitaria y continuada” (“La narración caballerescas breve”, 176).

Para Infantes, tales obras lograron el éxito al “amparo de una adecuada organización libresca de seguras ventas y acertada visión comercial”. Para explicarlo, añade las peculiaridades de estas obras:

Su particular estructura estilística (poética de la redundancia, voluntad narrativa cerrada, etc.), que identifica acción y emoción con entendimiento y consecuencia y su unánime brevedad, que abarata costes, permite la nueva edición inmediata y asegura una venta rápida. Esta narrativa sugiere una estrategia editorial perfectamente definida. (Infantes, “La prosa de ficción renacentista”, 120)

A través de su formato se ha podido determinar que tienen rasgos similares y que, además, en su producción y distribución se tomaron no sólo en cuenta los contenidos, sino que se elaboraron según una demanda editorial y un formato comercial. Razón por la cual Víctor Infantes considera estos textos un “género editorial”, “frente a la dificultad de (re)ordenarlos como ‘género literario’ específico. 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 caballerescas breve”, 179).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> José Manuel Lucía Megías, en su estudio sobre las características externas de los libros

Desde otra perspectiva, la meramente literaria, las historias caballerescas también tienen rasgos comunes, entre los que se encuentran, merced a su origen medieval y su carácter de traducciones, un estilo casi regularizado y remozado debido al largo proceso que implicó no sólo la *trasladación* de los textos, en muchos casos del francés, sino también del proceso de la actualización, para codificar cada relato al gusto y moda de cada situación cultural. Los textos adquieren, pues, un discurso que los mantiene vivos y atractivos a nuevos públicos (Infantes, “La prosa de ficción renacentista”, 120). Estas adaptaciones también incluyen ciertos elementos de la tradición folclórica y popular, cuyo fin sería asegurar una identificación con los lectores.

Además, en el desarrollo argumental continuamente están presentes algunos “rasgos tremendistas y melodramáticos, incluso motivos fantásticos y mágicos, que dotan al relato de una lectura atractiva y sorprendente” (Infantes, “La narración caballerescas breve”, 177). Otra de las características en común entre los textos que conforman este género es el propósito moralizador añadido implícitamente como justificación a los distintos comportamientos de los personajes.

El principal rasgo literario que identifica estos textos y, que fue sin duda un factor importante para que, a su vez, los impresores del siglo xvi los agruparan comercialmente, es que son protagonizados por un caballero, en palabras de Víctor Infantes: “presentan un *héroe* como elemento central del relato, héroe que suele ser un *caballero* codificado según los modelos literarios y conceptuales existentes con anterioridad (“La narración caballerescas breve”, 176).

En general, en casi toda la narrativa caballerescas breve, los autores —o traductores, o adaptadores o refundidores— configuran al caballero mediante los rasgos del caballero literario medieval. Por lo que, la conformación de cada

---

de caballerías impresos en el siglo xvi, también encuentra el formato de los textos muy ligado con los requerimientos comerciales. “Este amplio número de impresiones caballerescas que se realizaron a lo largo de un decenio es la respuesta editorial a una demanda del mercado. [...] De un modo secundario, al utilizar unos modelos editoriales similares en todos sus impresos (como resulta lógico al proceder casi todos ellos de un mismo taller) van a poner las bases, casi inamovibles, de lo que constituirá el género editorial caballeresco” (*Imprenta y libros de caballerías*, 51-52).

personaje protagonista, en algún momento y siempre con diferentes intensidades, incluye características guerreras, cortesés o religiosas. De tal forma que en cada una de estas obras, la configuración del caballero se repite constantemente mediante características comunes que, una vez aisladas y analizadas, permiten afirmar que la sola presencia del caballero y de sus rasgos más reconocibles es una de las claves de su vínculo como género.

Una de las principales peculiaridades de la configuración del caballero es que dicho personaje va a depender, de manera más directa, de la historia y de la temática que se cuenta en cada relato. Pues contrariamente al género propiamente medieval, estas obras –siempre dependientes de la extensión– no giran en torno a la “vida” del caballero protagonista. En los relatos breves, el personaje sólo está insertado en las historias por contar. No se trata ya de una biografía caballerescas ficcional,<sup>3</sup> sino de algunos hechos que le ocurren a un personaje que es caballero y por ello no se desarrollan con intensidad todos los rasgos que se presentan en el arquetipo medieval, salvo los más representativos e identificables para el público. Así que algunas características del arquetipo, como por ejemplo el proceso de perfeccionamiento del caballero, pierden relevancia.<sup>4</sup>

En cualquier caso, la persistencia de la figura del caballero y de algunas de sus características nos habla de la intención de los autores o de los editores de presentar estas obras de temática tan diversa como un sólo género, un género exitoso que garantice buenas ganancias económicas, y para principios del siglo XVI ese género era el caballeresco.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Tomo el término de Rafael Beltrán, quien en su estudio sobre el *Tirant lo Blanc*, habla de la influencia de la biografía caballerescas en las novelas de caballerías catalanas del siglo XV y la define “como la narración de la vida de un gran noble (mariscal, condestable, conde...), o de un notable capitán, que escribe alguien tan cercano a él como para poder testimoniar muchos de los hechos que presenta; en ella se relatan esos hechos, viajes y aventuras con la puntualidad histórica del más fiel cronista, pero se recorta, selecciona o amplifica la memoria histórica de acuerdo con unas premisas que imponen los intereses del panegírico; la narración, verídica en lo fundamental, se adereza con episodios colaterales, incisos literarios, glosas y reflexiones varias” (130).

<sup>4</sup> Excepto en el caso de *Tablante de Ricamonte y Jofré*, cuyo argumento es justamente el proceso de perfeccionamiento del novel caballero Jofré antes de enfrentarse al poderoso Tablante (Lobato Osorio, “La formación caballerescas de Jofré”, 61-70).

<sup>5</sup> Hay que recordar que para el último cuarto del siglo XV, ya en el reinado de los Reyes

Los responsables últimos de la composición de los relatos breves caballescros mantuvieron los rasgos más reconocibles de este tipo de personaje para atraer a aquellos lectores que estaban ávidos de historias protagonizadas por caballeros. De tal forma que la gran mayoría de los caballeros de estas obras comparten características tomadas del arquetipo medieval como el linaje noble, una educación en armas y cortesía, la belleza física, diversas manifestaciones de eficacia guerrera, una relación vasallática con un señor, una relación amorosa cortés con su amada y cierta religiosidad.

Con respecto al linaje noble, casi todos los caballeros protagonistas son hijos la alta nobleza o de reyes coronados.<sup>6</sup> En la literatura de la época, bajo la influencia del pensamiento estamental, la ascendencia familiar es lo más importante para ser caballero ya que, según Juan Manuel Cacho Blecua, las cualidades del caballero vienen condicionadas fundamentalmente por su pertenencia a un linaje, es decir, “un individuo vale tanto cuanto vale la familia” (“La iniciación caballescra”, 71-72).

Los autores de este género mantienen del arquetipo medieval de caballero, la importancia de la posición social para adelantar o advertir las capacidades y logros que manifestará el personaje a lo largo del relato.

Un ejemplo categórico es el de Enrique, el hijo de Oliva, cuando está al pie de la torre de Mergelina, desnudo y hambriento y se queja de sus infortunios; la sola mención de sus orígenes, adelanta sus capacidades y sirve de recurso narrativo para que la hija del emperador de Constantinopla lo ayude y, que éste, viejo y cansado, ponga en Enrique toda su esperanza de no caer en manos de su enemigo, el moro Mirabel, sin haberlo visto siquiera (*Historia Enrique Fijo de Oliva*, I, 143).<sup>7</sup>

---

Católicos, el ámbito literario y cultural en general da un giro dramático debido al surgimiento y desarrollo del uso de la imprenta. Amador de los Ríos atribuye a tres motivos principales que las ficciones caballescros cobren éxito no sólo entre el público cortesano y noble, sino “entre los populares”: la introducción de la imprenta, el renacimiento clásico y la conclusión de la Reconquista (*Historia crítica*, 378).

<sup>6</sup> Con la peculiar excepción de la Poncella de Francia quien es una pastora.

<sup>7</sup> A partir de ahora, en las referencias a cada relato breve entre paréntesis anoto las primeras palabras del título de la obra, dando prioridad a los nombres de los protagonistas; en romano,

Otra característica que comparten los caballeros en las obras del género breve es la educación que los autores mencionan que reciben. Tal como ocurre en la gran mayoría de los *romans* medievales, la educación del personaje protagonista es narrada en unas cuantas líneas, haciendo sólo una referencia rápida a esa etapa del caballero, pero manteniendo la importancia de su propósito en la configuración del personaje como parte del estrato noble y de su función bélica. La educación está dividida en dos grandes apartados: el comportamiento dentro de la corte y la instrucción bélica.<sup>8</sup>

Un ejemplo de la educación que debe recibir el caballero protagonista se observa en las órdenes que da el rey de Ungría en torno a su ahijado, Luis, hijo de la reina Sebilla: “—Mándovos que ayades este niño en guarda y le enseñes todas buenas costumbres y crianças y maneras que a cavallero pertenecen” (*Historia de la reina Sebilla*, I, 451).

Así como la gran mayoría de los caballeros reciben la crianza que su estamento y función bélica requieren, en algunos de los relatos que nos ocupan, la importancia de la enseñanza se refleja incluso aunque no la aprovechen los protagonistas, por lo que su inserción se torna aún más relevante. Es lo que ocurre a Flores, quien a pesar de tener un maestro renombrado no se interesa en los estudios: “Pero comoquiera que era mayor el amor que tenía Flores a Blancaflor que no gana de estudiar, jamás se podía partir della; y su maestro, con todas quantas manera de artes buscava, no le podía hacer aprender cosa alguna” (*Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, II, 144).

---

el número del tomo donde se encuentra, y en arábigos, la página. Las citas han sido tomadas de Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995.

<sup>8</sup> Este tipo de enseñanza podría explicarse como un reflejo de la realidad extraliteraria debido, según Axayácatl Campos, al particular cuidado que recibió la educación de la alta nobleza y sobre todo de los futuros reyes sobre distintas materias: comportamiento religioso y cortés, modales, lectura, música y gramática (Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe*, 70). Por su parte, el adiestramiento bélico del joven implica el manejo de todo tipo de armas, empezando por el tiro con arco y la cacería. Juan Manuel Cacho Bleuca cita a M. Ríu en torno a esta actividad: “El noble medieval fue guerrero de profesión, fue cazador por afición y por necesidad. La caza fue de hecho su mejor escuela para entrenarse en el manejo de las armas, el más suculento de los platos de su mesa, y su deporte favorito” (Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo*, 48-49).

Si bien en la mayoría de las obras la educación e infancia de los caballeros es narrada con unas pocas palabras, está presente en casi todas ellas y funciona para justificar sus cualidades y alcances como caballero completo. Además de que en algunos adquiere cierta relevancia al ser incorporada a una caracterización singular del caballero.<sup>9</sup>

Otra característica en común que fue otorgada al caballero de las obras que conforman el género breve es su apariencia física. Como en el arquetipo del caballero literario medieval, la belleza ayuda a describir al personaje a partir de su aspecto, como parte del estamento noble, pero también como muestra de sus virtudes, entre las que destacan la bondad y el refinamiento cortés.<sup>10</sup>

Al mismo tiempo que pone al descubierto el linaje del caballero, la apariencia sigue anticipando la fortaleza del cuerpo, indispensable en el oficio guerrero, como ocurre a Turián cuando llega a la Torre de los Justadores, según observó el siervo de Itaños: “Díxole cómo era venido allí un cavallero de grande cuerpo y muy bien hecho, y que le parecía hombre de gran fuerça” (*Libro del rey Canamor*, II, 72).

Por otra parte, la belleza del caballero sirve a los compositores para mostrar sus actitudes cortes y refinadas, que son necesarias para la presencia del personaje en la corte, para comportarse correctamente frente a las doncellas y a su señor. De tal manera que la belleza está relacionada con el entretenimiento en ese ámbito. Aunque solamente en pocos relatos se describe pun-

---

<sup>9</sup> Como ocurre en el caso de Roberto el Diablo: “y en esse día puso Roberto un agudo cuchillo en su manga para dar con él a su maestro si herirle quisiesse. Y aviendo Roberto un día herido y apedreado otros mochachos, quexáronse los padres al maestro, y queriéndole castigar, dio a Roberto el Diablo un bofetón. Y él sacó su cuchillo y dióle con él en los pechos, y cayó en el suelo muerto. Y después le echó su libro en la cara, maldiziendo la sciencia y quien se la enseñava (*La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, I, 554).

<sup>10</sup> La belleza de los personajes literarios llegó a reflejar el pensamiento medieval con respecto a que la perfección física refleja la perfección moral. Ana María Morales lo explica con respecto de la estigmatización por alguna deformidad física: “Un rasgo deforme era la mácula que revelaba un interior torcido, por ende, la constitución bella, robusta y equilibrada era un indicio evidente de los valores espirituales del individuo”. (“El más hermoso caballero del mundo”, 415). Por lo que la apariencia, también se relaciona directamente con la nobleza y la exaltación de los valores de este estrato social.

tualmente los rasgos físicos del caballero,<sup>11</sup> nunca falta la referencia del narrador, aunque sea mínima, a su belleza.

El caballero y su configuración puede ser uno de los unificadores del género que nos ocupa, gracias a que los compositores le otorgan una serie de características que lo muestran como un buen guerrero. Una vez armado caballero,<sup>12</sup> el personaje está diseñado para demostrar con hechos que puede servir en su oficio, y para ello requiere ciertas cualidades bélicas que le den la capacidad de utilizar las armas de manera confiable y victoriosa, es decir, que le garanticen la eficacia guerrera. Estas cualidades son, comúnmente: el arrojo, la fuerza, la rapidez o agilidad, el esfuerzo y la astucia, aunados siempre al buen manejo de las armas ofensivas: la lanza y espada. Los autores muestran al caballero como buen guerrero durante un encuentro armado, ya sea singular o campal, y cada personaje, en tanto creación única, tendrá diferentes porcentajes de estas cualidades bélicas, peculiares talentos para las armas y tantas combinaciones entre éstos como combates realice. La eficacia guerrera es una de las características más llamativas y diferenciadoras del caballero en el género breve.

La primera de las cualidades para obtener la eficacia guerrera es el arrojo, que implica el denuedo del caballero ante una dificultad o la muerte misma y lo predispone para emprender aquello de lo que otros han huido o fracasado. Es muy notorio, por ejemplo, en Jofré, al ofrecerse a luchar contra Tablante de Ricamonte (*La crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y Jofre*, II, 190-191), así como en Oliveros de Genes, quien aún herido va a luchar contra Fierabrás, al enterarse que ninguno de los doce pares tomará el combate:

---

<sup>11</sup> Uno de estos casos es el de Pierres de Provença: “Y ellos no se podían hartar de lo mirar, ca él era tan hermoso. Y era bien fornido, y alto de todos sus miembros, y su carne era muy blanca, y sus ojos muy amorosos, y sus caballos roxos como oro fino, por lo qual todos dezían que Dios avía puesto en él todas su virtudes y que bienaventurada era la madre que tal hijo avía parido” (*Historia de la linda Magalona*, II, 313). Y el otro, que embarga varias peculiaridades que salen del tema de este artículo, es la descripción de la protagonista que hace el narrador de *La Poncella de Francia* (*Poncella de Francia*, II, 382).

<sup>12</sup> La ceremonia de armadura caballeresca es narrada sólo en algunas obras, pues en la mayoría de ellas, apenas es mencionada.

Movido de grande magnanimidad y muy leal corazón. [...] Saltó de la cama estirando los brazos y miembros por ver si se comportaría el trabajo de las armas. Y mientras se vestía, mandó a Guerín su escudero que prestamente le aparejase las armas. Y el escudero le dixo:

—Señor, por Dios aved merced de vuestra propia persona, ca parece que voluntariamente queréis acordar vuestros días.

Y Oliveros dixo:

—Faz presto lo que te mando, que no se deve tener en nada la vida donde se espera ganar honra. (*Historia del emperador Carlo Magno*, II, 460)

El arrojó del caballero es el primer indicio de sus aptitudes bélicas; se nota antes de entrar en el combate, ya que le impulsa a realizar todo tipo de hazañas. Una vez dentro de la batalla, los caballeros suelen ser presentados como personajes considerablemente fuertes. La fortaleza física es una de las cualidades indispensables para el caballero y está relacionada con su apariencia y posición social. Conlleva la disposición corporal del caballero, el uso de las manos, los brazos y las piernas para derribar al enemigo, sea hombre o bestia. Ésta es una de las características que más destacan en la Poncella de Francia, quien luego de soñar durante nueve noches que ella ganaría para su rey el reino de Francia, nota que su fuerza y entendimiento aumentan:

E assí como la primera noche començó, assí en cada día en aquellos nueve sentía su saber y fuerça crecer tanto qu'el padre y la madre por sus discretas razones lo conoscían. A todos los hombres de aquel lugar, a quien más la fuerça y juventud les ayudava, les fazía tantas sobras en qualquiera que de fuerça ensayava como quatro hombres rezios a uno muy flaco farían. Ella, pues, veyendo sus fuerças y descreción tan crecidas, creyó como si lo viera que la restitución de Francia estava en las sus manos. (*Poncella de Francia*, II, 358-359)

Otra de las cualidades físicas que producen la eficacia guerrera durante los enfrentamientos del caballero es la ligereza. Ésta es la habilidad para moverse y desconcertar al adversario, como se narra en el combate del Conde Partinuplés con el rey Sornaguer:

Y el rey Sornaguer era hombre muy mañero, que lançó un golpe con el espada y dio al cavallo muerto en tierra, que oviera de caer sobre el conde. Y el conde era muy ligero, que sacó los pies de los estribos y saltó al través. Paróse de cara al rey, su espada en la mano sacada y su escudo ante pechos. (*Libro del Conde Partinuplés*, I, 347)

Además de estas dos últimas cualidades meramente físicas, inherentes al buen linaje, alimentación y juventud, el caballero recibe de su creador ciertos rasgos de carácter que le permiten superar al adversario. El esfuerzo o ardimiento es una cualidad de tipo moral y es el deseo del caballero de vencer, sin importar cuán complicado sea el adversario, la sangre perdida o el cansancio. El caballero siempre debe estar convencido de ganar. Aunque es una actitud, inyecta la fortaleza física al caballero y le ayuda a pelear hasta la muerte. La fuerza física y el esfuerzo casi siempre van juntos. Esta actitud, que permite que el caballero sea presentado como resuelto y temible, es destacada por el narrador sobre todo durante los enfrentamientos campales, la cual se nota en la resolución de Roberto el Diablo en la batalla contra el Almirante de Roma:

Y desque vido oportuno tiempo, fue a herir a los enemigos que ya le esperavan a la batalla, y entrando en ella y peleando ferozmente, mirava de continuo si conoscería al almirante, mirava assimismo que su gente no se desmandasse, rodeándola a menudo, levantando a unos, ayudando a otros, dando armas al que no las tenía, esforçándolos a la batalla. Assí que con su esfuerço aunque eran pocos en número, eran muchos en fortaleça. E con grande denuedo pelearon los unos y los otros hasta la hora nona. (*La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, I, 582)

En algunos casos, como en la *Crónica del noble cavallero Fernán Gonçales*, el esfuerzo anima al caballero a seguir peleando aunque esté en desventaja ante el adversario, según se narra que hacen seis de los siete infantes de Lara al verse sin ayuda:

E assí se començó allí la batalla como de principio y tan esforçadamente lidiaron allí aquellos seis infantes, que antes que ninguno dellos muriesse,

mataron dos mil sesenta moros. Y comoquier que todos seis hermanos anduiesen bien y mucho esforçados, no lo podían ya sufrir. Pero Gonçalo Gómez, el menor dellos, este hazía mayores hechos y mayor mortandad en los moros que otro ninguno. (*Crónica del noble cavallero Fernán Gonçales*, I, 538)

Otro factor para mostrar la eficacia guerrera, es el buen uso de la lanza y la espada. El género caballeresco breve se incluyen acciones bélicas que pueden ser combates singulares y enfrentamientos campales y a pesar de ser descritos más parcamente, funcionan para ofrecer una imagen del caballero como guerrero competente. Así que la destreza con la lanza se expresa, por lo general, con un sólo golpe que derriba al contendiente. La victoria por la primera embestida del caballero es un recurso que permite agilizar la narración y crear mayor dramatismo; por ejemplo, la defensa de la doncella de la iglesia realizada por Canamor:

Entonces se fueron ambos dos a acometer muy bravamente, mas al primer golpe libró Canamor su cabeça y la de la donzella, ca le hincó la lança por los pechos que le passó el escudo y le falssó las armas, y cayó el cavallero en tierra. Y sacóle la lança del cuerpo y descendió del cavallo, y metió mano a la espada y cortóle la cabeça. (*Libro del rey Canamor*, II,10)

En cuanto al uso de la espada, los caballeros también se presentan como hábiles y fuertes guerreros. La narración de las acciones de Oliveros de Castilla en el torneo de Londres permite observar la ferocidad que se requiere para ser un combatiente eficaz:

E Oliveros echó mano por la espada y entró entre sus enemigos como un león bravo, cortando braços y cabeças, derribando hombres y cavallos. [...] E iva por el torneo mirando cuál de sus contrarios lo fazía mejor, y no parava fasta en topar con él. Su espada era de color sangre y assimismo la manopla y el brazo fasta el codo. Sus golpes eran más crueles a la postre que al principio del torneo. Nunca descansava, antes discurría todo el campo muchas vezes de un cabo a otro, matando y firiendo a diestra y siniestra. (*Crónica de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve*, I, 222-223)

En general, estos caballeros se destacan por su eficacia guerrera. En algunos casos, no se especifican las cualidades que los hacen buenos combatientes, pero los narradores hacen hincapié en su preeminencia sobre sus contrarios y la admiración que causa en otros personajes; por ejemplo, las reacciones al ver pelear a París luego del Torneo de Viana: “Grandes loores y gran precio fue dado al cavallero de las armas blancas, mas ninguno no le conoció, y tanto era loado de la su cavallería que muchos eran enamorados dél” (*Historia del noble cavallero París*, II, 669).

Con frecuencia ocurre que aunque no se especifiquen los golpes dados o recibidos, ni se hable de las características concretas que acabamos de abordar, cada narrador destaca la supremacía bélica del caballero protagonista, como ocurre en la *Crónica del Çid Ruy Díaz* o en la *Historia del cavallero Clamades*. Sin embargo, los caballeros de los relatos breves siempre son presentados como buenos guerreros y lo demuestran comúnmente en la ayuda a su señor o su amada, durante su participación en algún torneo o incluso mediante un único combate singular; como el que realiza Flores para salvar a Blancaflor de la hoguera (II, 153).

Otros rasgos que les han sido otorgados a los caballeros cuando se enfrentan precisamente en combate singular son la cortesía, la prudencia y la astucia ante su adversario. En el caso de que durante las batallas campales sean elegidos como capitanes, estos caballeros suelen ser animosos, buenos estrategas y decididos.

Es necesario aclarar en este momento, que en las obras en cuestión las acciones guerreras del caballero están vinculadas de manera directa al desarrollo de cada historia en particular, de manera que las aventuras, viajes y enfrentamientos armados que han de realizar los caballeros funcionan, casi exclusivamente, para desencadenar el argumento de cada relato y no para mostrar un perfeccionamiento bélico o la búsqueda de la fama y la honra. Sin embargo, nuestros autores no desdeñan del todo la influencia de la fama y de la honra y del título de mejor caballero del mundo. Así que, en discretas alusiones presentan a sus personajes como los más altos exponentes de la caballería, para acercarlos, sin duda, al modelo en que se basan en la configuración del personaje. Por lo general, mediante la voz de otros personajes, se destacan

los merecimientos de los protagonistas. Sirva como ejemplo la opinión que se atribuye al emperador de Roma al ver a Roberto el Diablo vencer en una batalla: “—Quienquiera que sea es, el más esforçado cavallero que yo vi en toda mi vida y más sabido en hechos de guerra. No creo que un solo cavallero hizo jamás tanto como él hizo por su persona” (*La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, p. 573).

Podemos asegurar, pues, que en casi todas estas obras la conquista de la fama y la honra se desvanece como motivación para la realización de hazañas y para el engrandecimiento del personaje, debido a que la perfección del caballero, en cuanto a eficaz guerrero, está limitada a la historia en que el personaje ha sido incorporado.

Los caballeros protagonistas de las obras del género breve comparten todavía una característica más: la relación que mantienen con su rey o señor, ya que casi todos son, en algún momento de la historia, vasallos de un rey o de un señor poderoso.<sup>13</sup> La relación con su señor determina ciertos rasgos que se evidencian en su comportamiento; uno de éstos es el trato cortés y humilde hacia éste. Un ejemplo claro es el de Oliveros, para quien el rey de Inglaterra es la máxima autoridad, por lo que siempre busca servirlo:

Oliveros vino al rey y fincó la rodilla delante dél y dixo desta manera:

—Señor, vuestra alteza me ha fecho más honra que mis servicios fasta agora han merecido, por lo qual le suplico, pues es servido que esté en su corte, me mande dar un oficio en que le sirva. (*Crónica de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve*, I, 235)

Además de la cortesía, la relación del caballero con el rey implica actitudes mutuas de auxilio. Primero, por parte del caballero, quien a través de su efica-

---

<sup>13</sup> El caso de Enrique, en la *Historia de Enrique Fijo de Oliva*, es particular pues su infancia y adolescencia transcurrió viajando como mercader y en cuanto pudo tomar las armas se fue como cruzado, así que no estuvo bajo ningún señorío; con la única autoridad con la que convivió fue con el emperador de Constantinopla, pero nunca como feudatario sino, al contrario, tomó su lugar como señor de los vasallos en la batalla contra Mirabel. Cuando pide justicia a su tío, el rey de Francia, por la deshonra de su madre, lo hace desde su calidad de Emperador, es decir de igual a igual.

cia guerrera presta sus servicios para resolver los conflictos que se le presenten a su señor y, por parte de éste, a través de su autoridad y poder real, puede solucionar alguna necesidad de su vasallo, de lo que se desprende la lealtad. Modelo de buen vasallo será siempre el Cid, que sirve al rey de muchas maneras, entre ellas aconsejándolo para que no pague tributo al emperador:

El qual contradixo el consejo de todos, diziendo que mejor era al rey y a todos sus ricos ombres morir libres que dexar a España so tributo. E dixo al rey:

—Señor, recibid el desaffo e idles dar batalla dentro de su tierra, y yo iré por vuestro aposentador con mil quinientos cavalleros mis amigos y vasallos. (*Crónica del Çid Ruy Díaz*, I, 10)

Otra característica importante que tienen en común los caballeros protagonistas del género breve es la religiosidad, que puede ser expresada en varias modalidades: desde la invocación cotidiana a Dios, la asistencia a la iglesia, la realización de oraciones, obras de caridad y ceremonias, hasta el resguardo de la fe cristiana mediante la guerra, la cruzada y la evangelización de enemigos de la fe mediante las armas—como la conversión de Fierabrás luego de ser vencido por Oliveros de Genes (*Historia del emperador Carlo Magno*, II, 482)—o por el amor absoluto, cuyo ejemplo es la conversión de Flores por amor de Blancaflor (*Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, II, 178).

La reafirmación constante de que el personaje es cristiano, tiene en estas obras, sin embargo, ciertos matices. Empecemos por el más intenso: cuando la configuración con que cada autor otorgó a su personaje utiliza la religiosidad con el fin de individualizarlo; por ejemplo, tanto a Oliveros de Castilla como a Pierres de Provença les han sido otorgados los rasgos de devoción y fe, y éstos tienen como función ayudarlos a sobrellevar los infortunios y el exilio. Después, están los caballeros que han sido incluidos en una historia marcada ideológicamente por la religión, y forman parte de la cruzada contra quienes no comparten sus creencias; por ejemplo, Enrique Fijo de Oliva, Carlo Magno y sus pares Oliveros y Roldán. Mientras que en el caso de Roberto el Diablo, toda su historia trata sobre la redención por las malas acciones. Por último, está la religiosidad que se demuestra mediante rituales y ceremonias,

que se presenta en la mayoría de nuestros personajes, la cual, aunque funciona para caracterizar al caballero, y está tomada del diseño del caballero extraliterario medieval habla más bien del propósito didáctico del género y funciona para unificar las obras.

Para finalizar con enumeración de las características comunes de los caballeros en los relatos breves caballerescos es necesario hablar de la relación de este personaje con su dama. Es bien sabido que uno de los rasgos identificadores del caballero literario medieval es su relación amorosa y cortés con una dama de la que se ha enamorado; sin embargo, en este aspecto es donde se observan algunas diferencias entre los caballeros, no a partir de su configuración genérica, sino a partir de las historias –y los orígenes de las mismas–, donde han sido incluidos. Así, en las historias que tienen influencia en la novela bizantina, como son *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, la *Historia del cavallero Clamades*, *Historia del noble cavallero París*, *La Historia de la linda Magalona*, el amor entre el caballero y su dama es fundamental para el desarrollo de la historia, al igual que las características como la cortesía, la humildad, la obediencia y la lealtad. Mientras que en obras cuyo origen es épico o histórico, la presencia del amor es nula, como es el caso de *La Corónica de Cid Ruy Díaz*, *la Crónica del noble cavallero Fernán Gonçales*, *La Historia del emperador Carlo Magno* y *La Poncella de Francia*. Sin embargo, en el resto de las obras, el caballero sí es presentado como un enamorado, cuyo diseño mantiene y combina, tanto el arquetipo de caballero medieval, como la historia que se desea contar. En estos casos, el amor de la dama ayuda a caracterizarlo como cortés, leal y comprometido; si bien es cierto que las peculiaridades del amor cortés ya están un tanto diluidas en nuestras obras.<sup>14</sup>

Como hemos visto, los caballeros de cada uno de los relatos caballerescos breves tienen muchos rasgos en común, que se presentan constantemente en cada una de las obras. Y esto llama la atención porque en este género dicho

---

<sup>14</sup> Esto, en el sentido de que el amor por la dama ya no ejerce la influencia sobre el caballero –no hay *hereos*, ni dependencia emocional, ni voluntad sojuzgada a la amada– como en la narrativa medieval, en la que el amor implica la búsqueda constante de perfeccionamiento –social, bélico, moral e incluso espiritual– con el objetivo de merecer a su amada. En nuestras obras hay caballeros fríos, mentirosos e incluso infieles a sus señoras.

personaje ya no es el centro del relato, ya no se cuenta la historia de su “vida” y de su desarrollo caballeresco, sino que está inserto en otras historias cuya temática es más importante que la historia del propio caballero.

En eso radica la importancia del género caballeresco breve y la evolución que propicia: en que los autores sacaron al caballero de las aventuras que lo hacen ser el mejor caballero, y lo acomodaron en otras historias que requieren su presencia, quizás con el propósito de que pueda ser consumido por un público particular.

Esta evolución del género a partir de un personaje, el caballero, permite observar que esta construcción literaria es un material flexible para que los compositores o editores lo adapten a las exigencias del lector. El caballero, con sus características más generales y reconocibles, es utilizado para apearse a un género exitoso, pero su configuración final e individual está sujeta al argumento, origen y propósito cada historia. Lo que, en parte, podría explicar la permanencia de los relatos caballerescos breves en el gusto de los receptores a lo largo de tantos siglos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, NIEVES, “Las historias caballerescas breves”, *Romanistisches Jahrbuch*, 45, 1994, 272-294.
- BELTRÁN, RAFAEL, *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid: Síntesis, 2006.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO (ed.), *Libros de caballerías*, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907-1908.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*”, en MARÍA EUGENIA LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 59-79.
- , *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de León y Tristán el Joven*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- CUESTA TORRE, MARÍA LUZDIVINA, “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías”, *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 35-70.

- EISENBERG, DANIEL, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- NIEVES BARANDA (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995.
- INFANTES, VÍCTOR, “La narrativa caballerescas Breve”, en MARÍA EUGENIA LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 165-181.
- , “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philologie*, XIII-2, 1989, 115-124.
- LOBATO OSORIO, LUCILA, “La formación caballerescas de Jofre en la *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, 61-70.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: Glem, 1947. [1a. ed. 1905-1915].
- MORALES, ANA MARÍA, “‘El más hermoso caballero del mundo’: un acercamiento al héroe artúrico”, en AURELIO GONZÁLEZ, LILLIAN VON DER WALDE y CONCEPCIÓN COMPANY (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 407-417.
- RÍOS, AMADOR DE LOS, *Historia crítica de la literatura española*, ed. facsimilar, Madrid: Gredos, 1969, t. VI. [1a. ed. 1861].

CELESTINESCA



## Acerca del género de *Celestina*: algunas observaciones

Devid Paolini

*The City College of New York*

Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo –directo e indirecto– para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía...

*María Rosa Lida de Malkiel*

En un tema tan debatido, entre muchos otros, como el género al que pertenece *Celestina*, no pretendemos resolver con una simple ponencia lo que todavía queda pendiente después de unos cuantos siglos. Lo que sí nos proponemos es revisar brevemente los diferentes puntos de vista que se han presentado y añadir unas pocas observaciones personales que puedan ayudar a mejorar la visión general de la obra y nos permitan defender nuestro punto de vista, esto es, que la obra fue escrita por alguien que tenía unos conocimientos de teatro o, por lo menos, de representación.

Punto de partida obligado para todo celestinista que se ocupe del género de la *Tragicomedia* es, naturalmente, la investigación de María Rosa Lida de Malkiel (1970). De hecho, el primer capítulo de su *La originalidad artística de “La Celestina”* está dedicado totalmente a la cuestión del género literario, mientras

que en los apartados siguientes se analizan detenidamente las técnicas teatrales presentes a lo largo del texto. La estudiosa no duda en enmarcar *Celestina* en la tradición de la comedia y traza los puntos en común que la obra maestra española tiene con las representaciones de Plauto y Terencio, las comedias elegíacas y las comedias humanísticas. Con las primeras, *Celestina* comparte la estructura exterior; con las segundas, “la sencillez del asunto, la acogida del ambiente coetáneo, la concepción de los servidores con personalidad independiente, el papel activo de la amada y de la tercera, la intensidad del tono afectivo” (Lida de Malkiel, *La originalidad artística*, 37); y, con las últimas, toda una serie de aspectos tanto formales como sustanciales, que van desde la forma en prosa, el uso del aparte y la concepción de lugar y de tiempo, hasta la presentación de personajes viejos o nuevos con matices diferentes (41).

En cuanto a la cuestión del género de *Celestina*, la estudiosa demostró cómo ningún autor, continuador, tratadista o crítico de los siglos XVI y XVII puso en duda la pertenencia de la *Tragicomedia* al ámbito dramático. Sólo a partir del siglo XVIII, con el neoclasicismo y su estricta observancia de los dictámenes de las poéticas de Aristóteles y Horacio, esta categorización genérica de la obra empezó a vacilar y a sentirse incómoda. De hecho, el primero en romper abiertamente con la tradición dramática en que se enmarcaba *Celestina* fue Leandro Fernández de Moratín en su *Orígenes del teatro español* (1838), donde acuñó para la obra el término de “novela dramática”. De ahí a considerar *Celestina* como novela no fue sino un paso. Así, pocos años después, Aribau (1846) incluía la obra maestra española como “novela dialogada” en el tercer volumen de la Biblioteca de Autores Españoles, entre los *Novelistas anteriores a Cervantes*. Como novela la consideró también Amador de los Ríos (1861-1865) en su *Historia crítica de la literatura española* (VII, 397); Menéndez Pelayo (1905-1915) por su parte, aunque llegó a la conclusión de que *Celestina* pertenece a la tradición dramática, terminó con estudiarla detenidamente en sus *Orígenes de la novela*. En años más recientes Stephen Gilman (“El tiempo y el género literario en la *Celestina*”; *The art of “La Celestina”*: 303-321) ha alimentado de nuevo el debate afirmando que, a su modo de ver, la obra es “agenérica” y no puede entrar en ninguna de las categorías literarias canónicas dado que su característica principal es la de estar formada por “puro

diálogo”. Ulterior contribución a la discusión acerca del género ha sido la de Alan Deyermond (*A Literary History of Spain*, 311-312; 1980: “*La Celestina*”, 485-487 y 1986: “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, 86) y Dorothy S. Severin (*Memory in “La Celestina”*; “Is *La Celestina* the first modern novel?”; “La parodia del amor cortés en *La Celestina*”; *Tragicomedy and novelistic discourse in “Celestina”*) que consideran a la *Tragicomedia* la primera novela moderna.<sup>1</sup>

El problema del género literario de *Celestina* acompaña a la obra directamente desde sus inicios. En efecto casi inmediatamente ésta suscitó, eso es lo que se nos cuenta en la carta prólogo, el reproche de unos lectores que se quejaban del hecho de que no pudiera llamarse “comedia” una obra que “acababa en tristeza”. Al sugerir, estos atentos críticos, que se denominara “tragedia”, el autor del prólogo decidió partir “por medio la porfía” y darle el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, aunque tal vez hubiera sido más lógico llamarla *Comitragedia de Calisto y Melibea*, puesto que empezaba felizmente y terminaba mal.

En cuanto a los términos “comedia” y “tragedia” sabemos por cierto que las ideas durante la Edad Media eran bastante peculiares.<sup>2</sup> Es suficiente recordar el título que dio Dante a su *opus magnus*, la *Divina Commedia*, o, para acercarnos más a la época y al ambiente de *Celestina*, basta hacer referencia a la *Comedieta de Ponça* del Marqués de Santillana o a las ideas que manifiesta en su *Carta a doña Violante de Prades*, donde por un lado presenta como autores trágicos a Séneca y a Boccaccio, este último por su *De casibus virorum illustrium*, y por otro pone entre los escritores de comedias a Terencio y Dante.

Otro indicio de lo que se consideraba en aquel entonces, es decir, en la última década del siglo xv, “comedia” nos la proporciona Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance*, impreso en Sevilla en 1490.

<sup>1</sup> Para un más amplio y completo análisis sobre la cuestión del género, remitimos al estudio de Lida de Malkiel (1970) y a la introducción de la edición crítica de *Celestina* por Lobera *et al.* (XCII-CVII).

<sup>2</sup> Para un estudio y análisis de ambos términos durante la Edad Media véase Kelly (*Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*). En cuanto a “comedia” señalamos también el artículo de Pérez Priego (“De Dante a Juan de Mena”).

Allí leemos: “Comedia. Es la que comprehende fechos de personas baxas y no es de tan grande estilo como la tragedia mas es de mediano y suave: y muchas veces de fe historial y tratta de personas graves” (Palencia, Tomo I, folio LXXXVI r).

Por lo tanto, a finales del xv los términos “comedia” o “tragedia”, y de ahí “tragicomedia”, no indicaban tanto una obra dramática, cuanto una distinción que se caracterizaba en particular por tres elementos principales; el desarrollo de la trama, con final feliz o triste; el estilo, bajo o alto; y los personajes, privados o príncipes y reyes. Esto, sin tener en consideración la posible representación de la obra.

No hay que olvidar que durante la Edad Media se había perdido la noción de teatro y, sobre todo, la conexión entre el texto y su puesta en escena: estos dos componentes se recuperarán sólo después de unos cuantos siglos de incertidumbre y confusión y será sólo a finales de la Edad Media cuando recobrarán su valor originario. Los primeros humanistas que tuvieron entre las manos las comedias de Plauto y Terencio trataron de descifrar y de dar un sentido a las obras que tenían enfrente. Cuando intentaron entender cómo se representaban durante la época clásica las piezas de los dos comediógrafos latinos, la equivocada consideración de unas glosas a sus piezas teatrales les había hecho creer que en el pasado las comedias se leían por un *recitator* mientras de frente al público unos actores/mimos se movían imitando la acción narrada (Véanse Stäuble, *La commedia umanistica*, 187-202; Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, 268-274; y Molinari, “La memoria del teatro nel medioevo”).

De todos modos, en lo que concierne a *Celestina* tenemos unos indicios claros y evidentes que nos demuestran que quien fuera que escribió, o acabó, o continuó la obra maestra española tenía unos buenos conocimientos de las técnicas dramáticas típicas del teatro. De hecho, es en el texto mismo y en su entorno donde se encuentran las pruebas más evidentes de su pertenencia al género dramático. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de tratarse de una obra compuesta enteramente de diálogo; o en la división en actos que aparece desde la que es, hoy por día, una de las primeras muestras de la obra, es decir, la *Comedia* de Burgos (1499), o en el epígrafe del manuscrito de Palacio que después de introducir a los dos personajes de la primera escena, Calisto y Me-

libea, escribe: “Comieça caljsto”, dando así una indicación al *recitator* (Véase Di Camillo, “Consideraciones sobre *La Celestina*”, 56, n. 5). No hace falta insistir, puesto que ya lo puso bien en claro Lida de Malkiel en su estudio, en la presencia a lo largo de los diálogos de técnicas típicamente dramáticas como, por ejemplo, los apartes y las acotaciones.

Sin embargo, entre todos los tipos de acotación analizados por la investigadora, hay una categoría, en particular, que nos ha llamado la atención: la que Lida de Malkiel define como “acotación enunciativa” y describe la acción de un personaje que llega a la puerta y el otro que le contesta y le abre (*La originalidad*, 86). Lo que nos ha hecho reflexionar ha sido un particular que creemos que no se ha tomado en cuenta con la justa consideración. En la *Tragicomedia* esta acción se expresa con una onomatopeya: “¡Ta, ta, ta!”.<sup>3</sup> A lo largo de la obra se encuentran diferentes pasajes que muestran este recurso. Señalamos a continuación unos ejemplos:<sup>4</sup>

I. 52	SEMPRONIO:	Callemos, que a la puerta estamos, y, como dicen, “Las paredes han oídos”.
	CELESTINA:	Llama.
	SEMPRONIO:	Ta, ta, ta.
VII. 183	ELICIA:	El perro ladra, ¿si viene este diablo de vieja?
	CELESTINA:	Ta, ta, ta.
	ELICIA:	¿Quién es? ¿Quién llama?
	CELESTINA:	Bájame a abrir, hija.
	ELICIA:	Éstas son tus venidas; andar de noche es tu placer.
XI. 237	CELESTINA:	¡Ta, ta, ta, ta!
	ELICIA:	¿Quién llama?
	CELESTINA:	Abre, hija Elicia.
	ELICIA:	¿Cómo vienes tan tarde? <sup>5</sup>

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de las interjecciones y de las onomatopeyas presentes en *Celestina*, véase Torres Álvarez, “De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*”.

<sup>4</sup> Todas las citas vienen de la edición de *Celestina* por Lobera *et al.* Se indica con número romano el acto y en arábigos la página en que se encuentra el pasaje en cuestión.

<sup>5</sup> Hay, además, una muestra en XII. 254: “Sempronio: (¡Ce, ce! Calla, que duerme cabe esta

Los casos que se han mencionado arriba, es decir, la voluntad de representar con palabra el ruido de tocar la puerta, “Ta, ta, ta”, son, como ya ha sido apuntado por Lida de Malkiel, unas acotaciones o, para ser todavía más precisos, unas interjecciones onomatopéyicas con valor de acotación; es decir, si un dramaturgo de nuestros días hubiera compuesto la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, o, cosa todavía más plausible, adaptara *Celestina* al teatro, en los pasajes recordados habría escrito o escribiría entre paréntesis: (ahora el personaje llama a la puerta tres veces).

¿Hay ejemplos de estos tipos de acotación en obras anteriores o contemporáneas a *Celestina*? En nuestras búsquedas no hemos podido rastrear ningún antecedente en las comedias de Plauto y Terencio, ni tampoco en la comedia elegíaca, la comedia humanística o en el incipiente teatro español de Juan del Encina y Lucas Fernández.<sup>6</sup> Ampliando nuestras lecturas al teatro italiano de finales del siglo xv y principios del xvi, por ser la Península Italiana el centro de irradiación de la tradición teatral del Renacimiento, se han podido encontrar unas cuantas comedias que comparten el mismo recurso a la onomatopeya cuando se trata de indicar la acción de un personaje que llama a la puerta.

Un primer ejemplo lo hallamos en *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, que fue puesta en escena por primera vez en Urbino en 1513:

---

ventanilla”. ¡Ta, ta! Señora Celestina, ábrenos. / Celestina: ¿Quién llama? / Sempronio: Abre, que son tus hijos”; y en XVII. 300: “Elicia: Cerrada está la puerta: no debe de estar allá hombre. Quiero llamar. Ta, ta. / Areúsa: ¿Quién es? / Elicia: Ábreme, amiga; Elicia soy. / Areúsa: Entra hermana mía, véate Dios, que tanto placer me haces en venir como vienes, mudado el hábito de tristeza”.

<sup>6</sup> En la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina aparece la onomatopeya “¡Ta, ta, ta!” (v. 1498) pero no se refiere a la acción de llamar a una puerta. En realidad, su significado queda un poco oscuro. Los pastores Suplicio y Vitoriano encuentran el cuerpo exánime de Plácida, que se ha matado con el puñal de este último. Vitoriano, desesperado, intenta seguir el destino de su amada, pero Suplicio lo para. Este es el diálogo entre los dos: “Vitoriano: ¡O, cruel, / que mi puñal es aquel! / Yo di causa a tanto mal. / Yo lo dexé por olvido, / burlando un día entre nos. / Mira cómo lo ha tenido / muy guardado y escondido / para dar fin a los dos. / Muestra acá, / dexa, dexa. / Suplicio: ¡Ta, ta, ta! / Vitoriano: ¡Déxame matar, por Dios! / Suplicio: Sossiega tu corazón. / ¿Tu prudencia ya es perdida?” (336, vv. 1489-1501).

III.10: FESSENIO: Tic, toc; tic, toc. Sète sordi? Oh! Oh! Tic, toc.  
Aprite. Oh! Oh! Tic, toc. Non udite?  
SAMIA: Chi picchia?;

luego en *La Cortigiana* (1526-1534):

IV.8: ALOIGIA: Tic, toc. /  
TOGNA: Chi è?;

y en IV.20.

*Il Marescalco* (1527-1533):

III.2: GIUDEO: Tic, toc, tac, toc, tic.  
MARESCALCO: [...] vuoimi tu romper la porta, malandrino  
ladrone?";

y en V.8.

*Lo ipocrito* (1542):

II.17: PRELIO: [...] Intanto batterò a la sua porta, da che si è  
levata da la finestra: tic, toc, tic.

*La Talanta* (1542) de Pietro Aretino

I.2: ORFINIO: [...] fratel caro, batti un poco la sua porta.  
PIZIO: Tic, toc, tac. [...]  
ORFINIO: Bussa di nuovo.  
PIZIO: Tac, toc, tic.  
ORFINIO: Niuno appare. / Pizio: Toc, tic, tac, tic, toc;

y en III.4.

e *Il filosofo* (1546) también de el Aretino:

III.7: BOCCACCIO: [...] Ma questo è l'uscio de la mal ora e del  
mal punto; io vo' bussarci, e rida chi vuole,  
che non ne darei un trino, tic toc tac tic: sarà  
buon chiamarla: Sorella? Mi dubito, tic, toc,  
di non assordare il paradiso; tac tac toc: o là  
voi non udite, madonna?.

En *Il pedante* de Francesco Belo, cuya primera edición es de 1529:

I.2: LUZIO: [...] Ma, alla fé, poi ch'io sono qua, voglio  
chiamare Minio e vedere se vole venire con

- esso meco alla scola: ben che lui non imparà se non la santa croce. Tic, toc.
- CECA: Chi è là?";
- II.2: Malfatto: [...] E dove è la casa, che non la veggo?  
 CURZIO: Eccola qui. Bussa un poco.  
 Malfatto: Tic, toc. Non ci è nessuno?;
- III.1: RITA: [...] Così, tra me stessa parlando in còlera, son giunta a casa de madonna Iulia. Tic, toc. Costoro non ci devono essere. Tic. Ogni volta ch'io vengo qui me fo prima sentir a tutto el vicinato che me respondino.  
 Malfatto: Chi bussa? Che vò da la porta nostra? [...]  
 RITA: Addio, addio. Tic, toc. [...]  
 RITA: Costui, certo deve essere qualche pazzo. Diavolo che costoro mi respondino! Tic. [...]  
 RITA: Io vo' pur ripichiar tanto che qualcuno mi risponda. Tic, tic?;
- y luego también en IV.1, IV.5, IV.6, V.2, V.4, V.5 y V

y en la anónima *Venexiana*, de la tercera década del siglo XVI:

- III.10: NENA: Bati pian pian a l'usso.  
 BERNARDO: Lassa un puo' fà quest'om. Ta! Ta! [...]  
 BERNARDO: Ta! Ta! Olà! A' crez ch'a' no gh'a' siè, mi.

En *Gl'Ingannati* (1537) de los Accademici Intronati di Siena:

- IV.6: GIGLIO: [...] Daré colpo in esta puerta, voto á Dios. Tic, tac, tic, toc. [...]  
 GIGLIO: Aprite, que aspettarò drento. Partióse. Do renniego de todo el mondo, se non bruso toda esta posada, se non mi rende mi rosario. Tic, tic, toc;
- V.2: FLAMMINIO: Io mi guasti. Tic, toc, toc.  
 CLEMENZIA: Chi è?  
 FLAMMINIO: Un tuo amico. Viene un poco giù.

En *La Aridosia* de Lorenzino de' Medici, publicada probablemente en 1539:

- V.7: MARCANTONIO: Erminio, bussa quella porta.

ERMINIO: Tò, tò, tò.  
 MARCANTONIO: Picchia forte.  
 ERMINIO: Tò, tò, tò [...] Agnoletta: Apremi, di grazia, el mio Cornacchia [...] Tic toc, tic toc.

En *L'amor costante* de Alessandro Piccolomini de 1540:

III.6: AGNOLETTA: Tic, toc, tic toc, toc, tic, toc.  
 CORNACCHIA: Chi diavol bussa sì forte?;  
 y también en III.10 y V.7.

y en *Il ragazzo* de Lodovico Dolce de 1541.<sup>7</sup>

IV.3: MESSER CESARE: Ahí misero me! Picchia all'uscio, ché entriamo in casa; ché io mi sento scoppiar di dolore.  
 VALERIO: Tic toc, tic toc.  
 MESSER CESARE: Nissun risponde. Picchia più forte.  
 VALERIO: Tic toc, tic toc.  
 MESSER CESARE: Più forte ancora.  
 VALERIO: Toc, toc, toc, toc, toc, toc. O che la fante è morta, o che ella se n'è fuggita parimente.  
 MESSER CESARE: Benmi saranno tutti i mali roversati a dosso. Picchia quanto puoi.  
 VALERIO: Toc, toc, toc, toc, toc, toc.

Aunque todos los textos que se han encontrado, son posteriores a la fecha de composición de *Celestina* y a su traducción italiana, seguida por unas cuantas ediciones publicadas sobre todo en Venecia y Milán<sup>8</sup> nos ha parecido interesante subrayar esta concomitancia de situaciones entre la obra maestra

<sup>7</sup> Para los textos de *La Calandria*, *Il pedante*, *Gl'Intronati*, *La Aridosia* y *L'amor costante* hemos seguido la antología compilada por Sanesi (1912), de donde hemos sacado, también, las probables fechas de composición, representación o edición de las comedias en cuestión. En cuanto a las comedias de Aretino nos hemos referido a la edición de De Sanctis (1968) y por la *Venexiana* a la de Zorzi (1965).

<sup>8</sup> Para un listado completo de las ediciones de la traducción italiana que se imprimieron en la península a lo largo del siglo XVI, véanse Scoles, "La prima traduzione italiana della *Celestina*" (1964) y Miguel y Canuto, "Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*", 74 (2003).

española y unas comedias italianas que se representaron en la primera mitad del siglo XVI.

Concluyendo ya, nos preguntamos si no es acaso la onomatopeya que hemos señalado uno de los ejemplos más claros de la dramaticidad de la obra; y si no indica tal vez la voluntad del autor de indicar una acotación que, por falta de conocimientos y de medios, el escritor puso bajo forma de onomatopeya. Nosotros creemos que sí y esperamos haber llamado la atención sobre un particular que, a nuestro parecer, todavía no había recibido la justa consideración.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, LUIGI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza, 1988.
- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid: Rodríguez, 1861-1865.
- ARETINO, PIETRO, *Tutte le commedie*, ed. de Giovanni Battista De Sanctis, Milano: Mursia, 1968.
- ARIBAU, BUENAVENTURA CARLOS, *Novelistas anteriores a Cervantes*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1846.
- DEYERMOND, ALAN D., *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, London: Ernest Benn, 1971.
- , “*La Celestina*”, en ALAN D. DEYERMOND (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, Francisco Rico (coord.), Barcelona: Crítica, 1980, 485-497.
- , “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986, 75-91.
- DI CAMILLO, OTTAVIO, “Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar”, en OTTAVIO DI CAMILLO y JOHN O’NEILL (eds.), “*La Celestina*” 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of “La Celestina” (New York, November 17-19, 1999)*, New York: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, 53-74.

- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 2003.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO, *Orígenes del teatro español*, París: Librería Europea de Baudry, 1838.
- GILMAN, STEPHEN, "El tiempo y el género literario en la *Celestina*", *Revista de Filología Hispánica*, VII, 1945, 145-159.
- , *The art of "La Celestina"*, Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- KELLY, HENRY ANSGAR, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1989.
- , *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- La Venexiana*, ed. de Ludovico Zorzi, Torino: Einaudi, 1965.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid: Bailly-Bailliére é hijos, 1905-1915.
- MIGUEL Y CANUTO, JUAN CARLOS DE, "Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina* (Roma 1506)", *Studi e problema di critica testuale*, 63, 2003, 71-108.
- MOLINARI, CESARE, "La memoria del teatro nel medioevo e il caso di Terenzio", en CHRISTOPHER CAIRNS (ed.), *The Renaissance Theatre. Texts, Performance, Design*, Aldershot: Ashgate, 1999, I, 1-10.
- PALENCIA, ALFONSO DE, *Universal vocabulario en latín y romance*, Sevilla, 1490.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, "De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de 'comedia'", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978, 151-158.
- ROJAS, FERNANDO DE (Y "ANTIGUO AUTOR"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000.
- SANESI, IRENEO, *Commedie del Cinquecento*, 2 vols., Bari: Laterza, 1912.
- SCOLES, EMMA, "La prima traduzione italiana della *Celestina*: Repertorio bibliografico", *Studi di Letteratura Spagnola*, 1964, 209-230.
- SEVERIN, DOROTHY S., *Memory in "La Celestina"*, London: Tamesis, 1970.
- , "Is *La Celestina* the first modern novel?", *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1982, 205-209.
- , "La parodia del amor cortés en *La Celestina*", *Edad de Oro*, III, 1984, 275-279.

——, *Tragicomedy and novelistic discourse in "Celestina"*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

STÄUBLE, ANTONIO, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

TORRES ÁLVAREZ, MARÍA DOLORES, "De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*", *Celestinesca*, 28, 2004, 117-138.

## La intertextualidad en los prólogos de *La Celestina* y *La Dorotea*: la falsa autoría

Ximena Gómez Goyzueta

*Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa*

En materia de literatura, el tópico de la falsa autoría, también conocido como la autoría apócrifa o el pseudoanonimato tiene diversas implicaciones. Desde las que resultan del rastreo de su origen –para comenzar el “lugar común” no aparece registrado como tal en los manuales de retórica– hasta las que tienen relación con sus aplicaciones. En cuanto al primer caso por lo menos contamos con dos noticias, una en la historia de las ideas y otra en su reflejo con las disputas y el *ars dictaminis* medievales. La primera tiene su origen en la palabra griega ἀπόκρυφος (apócrifos), *oculto*, que deriva en el latín *apocryphus*.<sup>1</sup> La segunda la encontramos desde las prácticas de la iglesia cristiana primitiva hacia el siglo II con los “evangelios apócrifos” hasta los ejercicios de imitadores y refundidores en las universidades durante la Edad Media. En el terreno del arte verbal, que es el que nos atañe, los primeros tratamientos corresponden tanto al problema del origen de los prólogos de las comedias

---

<sup>1</sup> No he podido consultar Márisko, “*Ocultatio oponentis*: una estrategia de monopolización del discurso en el ‘Cratilo’ de Platón”, 87-104. Efectivamente, en dicho diálogo, Cratilo oculta sus verdaderas intenciones discursivas al disputar con Sócrates y con Hermógenes acerca de la autenticidad de los nombres propios para los seres y las cosas en el universo. Hasta que finalmente su *ocultatio* es puesta en evidencia por la argumentación de Sócrates. Véase Platón, *Diálogos*, 249-294.

plautinas, como en la tónica exordial ciceroniana al llamado “exordio por insinuación”.

El presente estudio versará sobre la relación intertextual que existe entre los prólogos de *La Celestina* y *La Dorotea* a partir de la falsa autoría.<sup>2</sup> Es indudable para la crítica que la tradición de aquella pasa por *La Celestina*, y observaré aquí su llegada hasta *La Dorotea*. Mi propuesta de análisis se sustenta en que la utilización del tópico para los paratextos de dichas obras se remonta a los referentes literarios en los prólogos plautinos de origen incierto, a la tónica exordial ciceroniana y a las resonancias de la *ocultatio* en los textos medievales en torno a los pseudoanonimatos, pseudónimos, apócrifos, etc. Así, observaré la intertextualidad desde tres manifestaciones del tópico: la falsa autoría de los prólogos, la falsa autoría de las obras y la intención autoral. Debido al problema que implica la aparición gradual de los paratextos celestinescos en las publicaciones de la obra durante su tiempo y, por razones de espacio, sólo abordaré aquí la carta. Para *La Dorotea* me abocaré a sus dos paratextos prologales: la dedicatoria y el prólogo “Al Teatro. De Don Francisco Lopez Aguilar”.<sup>3</sup>

En cuanto a los paratextos plautinos, según Mercedes González-Haba “con las comedias de Plauto se nos han transmitido también los prólogos de autenticidad incierta y los argumentos en verso, acrósticos para todas las piezas, excepto las *Bacchides* y la *Vidularia*, y no acrósticos, obra de filólogos de la Antigüedad” (González-Haba, “Introducción”, 9). Estos paratextos cumplían el propósito de “diluirla identidad de los autores” (Illades, *‘La Celestina’ en el taller salmantino*, 104). Asimismo, se apunta en algunos de ellos el nombre del autor y a veces también el título del original griego utilizado. Las características que podemos identificar en los prólogos plautinos en torno a la falsa autoría son: el autor cede la voz a alguno de sus personajes o a un supuesto

---

<sup>2</sup> Amélie Adde ha trabajado algunas de las relaciones intertextuales que existen entre dichos prólogos. Como resultado de éstas, la estudiosa se centra principalmente en el arte poético de Lope en la “acción en prosa” revelado en el prólogo, el cual ella llama su “testamento literario” (Adde, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega”, 157-168).

<sup>3</sup> Trabajaré con las siguientes ediciones: Rojas, *La Celestina o Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell; Lope de Vega, *La Dorotea*, Imprenta del Reino, 1632. Signatura R-9783.

actor de la compañía que representará y lo sitúa como presunto autor del prólogo; la mención del original griego en el que se basa la comedia plautina no resulta completamente comprobada para los filólogos antiguos y aún para la crítica actual; los prologuistas en ocasiones anuncian a Plauto como autor del pasado; la aparición de acrósticos en los argumentos de las comedias. Adicionalmente, la presencia de Plauto para la época de *La Celestina* y demás, está ya comprobada por los estudiosos de la literatura grecolatina y de la literatura hispánica a través de traducciones y refundiciones.<sup>4</sup>

Para el caso de la tónica exordial ciceroniana, posterior a las comedias de Plauto, tenemos el tipo de exordio que Cicerón llama “por insinuación”, el cual indudablemente se relaciona con la falsa autoría. Dice Cicerón: “Si es de naturaleza deshonrosa del caso la causa de la hostilidad, debemos sustituir la persona que la provoca por otra que despierte simpatía; si es algún hecho que escandaliza, lo cambiaremos por otro que logre su aprobación; [...] o bien llevaremos el ánimo del oyente de lo que detesta a lo que despierta su simpatía” (*La invención retórica*, 116).

Finalmente para completar el rastreo propuesto para el tópico, respecto al *ars dictaminis*, Sergio Pérez menciona sobre las “cartas ficticias” que

la escritura de cartas probablemente participaba en los ejercicios llamados *prosopoeia*, que consistían en la imitación de los sentimientos y la expresión

---

<sup>4</sup> González-Haba comenta que “un renacimiento del interés por Plauto y los estudios plautinos supone el movimiento arcaizante del siglo II, y todavía de la época final de la Antigüedad nos es conocida una primera imitación de autor anónimo, *Querolus sive Aulularia*. Tras la época más bien terenciana de la Edad Media, comienza ya en el primer renacimiento del siglo XII a revivificarse la memoria de la obra de Plauto (Vital de Blois en Francia, en Italia en la época de Petrarca), que luego llega a su punto culminante en el Renacimiento, multiplicándose entonces las reelaboraciones y las representaciones de sus comedias, en Roma y otras cortes italianas. También en España, donde se encuentran influencias plautinas en Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda o Juan de Timoneda, a través de versiones españolas o de reelaboraciones italianas [...]. Conocida es también la tradición de representaciones latinas en la Universidad de Salamanca, donde a partir de 1574 fue prohibida la escenificación de otras comedias latinas aparte de las de Plauto y Terencio” (“Introducción”, 26-27). Para un caso concreto de la difusión y el trabajo con las obras de Plauto y Terencio durante la Edad Media véase Illades, “Un útil taller salmantino: *Anfitrión*”, 101-130.

característica de algún personaje ilustre. Debido a ello, la instrucción retórica es la primera de la existencia de un gran número de cartas pseudónimas. La pseudonimia antigua consiste en la afirmación de que un escrito es obra de una persona que no lo es en realidad y no debe confundirse con uso de un pseudónimo por parte de autores modernos. La pseudonimia es un fenómeno extendido en toda la literatura antigua: en el mundo clásico, logógrafos e historiadores componían discursos y cartas que atribuían a los personajes principales de sus relatos. La pseudoepigrafía [...] pertenecía a una honorable convención literaria cuyos objetivos eran diversos: biográficos, expositivos o instructivos. (Pérez Cortés, *La travesía de la escritura*, 214-215)

Como se observa, la procedencia del tópico es diversa. Comienzo con su primera manifestación en el corpus elegido. Con el aspecto de los prólogos de origen incierto, por tanto de dudosa autoría también, se presenta el principal enlace intertextual entre los paratextos de *La Celestina* y *La Dorotea*. Para la obra salmantina, la crítica sigue planteando hipótesis sobre la procedencia de sus paratextos.<sup>5</sup> Asimismo, para *La Dorotea* la falsa autoría del prólogo “Al Teatro...” está confirmada.<sup>6</sup> En “El autor a un su amigo” (*Celestina* 183-193), siguiendo los elementos del *ars dictaminis*, según ha dicho Lillian von der Walde, el tópico de la autoría apócrifa del prólogo radica en el juego de anonimatos que se establece entre el autor y el destinatario que se expone desde la *salutatio*.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Algunos estudios: Lida de Malkiel, *La originalidad artística de “La Celestina”*, 12-26; Marciales, *Carta al profesor Stephen Gilman*; Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, 185-193, 306-319; de Miguel Martínez, ‘*La Celestina*’ de Rojas, 300-324; Illades, *La Celestina en el taller salmantino*, 101-130, 143-158; von der Walde, “El exordio de *Celestina*”, 3-14.

<sup>6</sup> La autoría de Lope en su prólogo ha sido ya confirmada por la crítica, según la noticia que da José Manuel Blecua en su edición de 1996: “Todos los críticos concuerdan en atribuir este prólogo al mismo Lope. Ya lo afirmó M. Menéndez Pelayo al escribir: *He visto el borrador autógrafa*” (Blecua, “Introducción”, 101). López Aguilar era un humanista madrileño muerto en 1655, amigo de Lope y aliado suyo en las guerras literarias de su tiempo (Véase Entrambasaguas, “Una guerra literaria del Siglo de Oro”).

<sup>7</sup> Von der Walde dice que “El autor a un su amigo” es el exordio de *La Celestina* inserto en la estructura de la *ars dictaminis* y que los versos que revelan el apócrifo corresponden a la *peroratio* o *conclusio* (“El exordio de *Celestina*”, 3).

Bajo el mismo tópico se revela la autoría de Rojas con los versos acrósticos que sirven de conclusión a la carta.<sup>8</sup> Para von der Walde,

La *salutatio* [que en este caso corresponde a la dedicatoria de la carta: “El autor a un su amigo”], según indican los manuales de la *ars dictaminis*, “nos dice quién es el remitente y quién el destinatario y debe ir en tercera persona”. Y esto ciertamente aparece en el exordio, pero de una manera particular. Y es que no sabemos ni quién es el autor ni quién el amigo, con lo que la *salutatio* sirve para iniciar el juego de anonimatos que prevalecerá en la carta. (“El exordio de *Celestina*”, 5)

En el prólogo de *La Dorotea*, Lope utiliza la técnica del *exordio por insinuación* y se oculta tras la figura de su amigo Don Francisco para conseguir la benevolencia de sus destinatarios mediante el vituperio de sus enemigos.<sup>9</sup> A la manera del prólogo plautino, observaré un primer momento de intertextualidad. En la comedia *Cásina* leyendo el prólogo se sobreentiende que los autores de éste son la compañía teatral que representará, la cual habla en favor de Plauto a distancia. El autor anónimo de la carta en *La Celestina* habla en beneficio de un primer autor de unos papeles que él continuará. Aquí, tanto el autor revelado en los versos acrósticos como el autor de los papeles pueden ser considerados como apócrifos del prólogo; en *La Dorotea*, el autor apócrifo habla sencillamente en beneficio del verdadero autor:

Prólogo a la comedia *Cásina* de Plauto:

[...]Nosotros, al percatarnos por lo que se oye decir, de que existe un gran interés por las comedias de Plauto, hemos puesto en escena una vieja comedia suya, a la que habéis dado vuestro aplauso los de más edad de entre vosotros. (*Comedias*, 345)

<sup>8</sup> Según observa Lida de Malkiel: “el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico [...] es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido” (*La originalidad artística*, 15).

<sup>9</sup> Sin duda en los paratextos celestinescos también está la presencia intertextual del exordio por insinuación.

“El autor a un su amigo”:

[...]Vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estaba por acabar; pero, quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entretexidas, que so color de donayres tiene. (*La Celestina*, 185)

“Al Teatro. De Don Francisco López Aguilar”:

La *Dorotea* de Lope lo es [es poesía], aunque escrita en Prosa; porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció, q? no lo sería habla?do las personas en Verso, como las demás q? ha escrito, [...] Consiguio (a mi juicio) su inte?to, auenta?do a muchas de las antiguas y modernas[...] como lo podrá ver quie? la leyere [...] (*La Dorotea*, f. T4)

Otro momento de intertextualidad deviene por las prácticas medievales universitarias de ocultamiento autoral por tratarse de un caso u obra controverial entre un grupo de estudiosos. Dicha técnica se conecta también con la causa de utilización del *exordio por insinuación*. Seguido de lo dicho por Sergio Pérez respecto a la retórica del *ars dictaminis*, recordemos las palabras de María Rosa Lida según su aplicación en *La Celestina*, “el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico [...] es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido” (Lida de Malkiel, *La originalidad artística*. 15). A continuación, los prólogos:

“El autor a un su amigo”:

[...] Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [celó] su nombre, no me culpéis, en el fin baxo que le pongo, no espresare el mío [...] Para desculpa de lo qual todo, no sólo a vos pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. Y porque conozcáis dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz; y es en fin de la primera cena. Vale. (*La Celestina*, 186-187)

“Al Teatro...”

También ha obligado a Lope a dar a la luz publica esta fabula, el ver la libertad co? que los libreros de Seuilla, Cadiz, y otros lugares del Andaluzia, con la capa de que se imprimen en Zaragoza, y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos Impresores, sacan diuersos tomos en el suyo, poniendo en ellos Comedias de hombres ignorantes, que él jamás vio, ni imaginó, que es harta lastima y poca conciencia, quitarle la opinión con desatinos [...] (*La Dorotea*, f. T5)

En “El autor a un su amigo”, la práctica del pseudoanonimato es evidente. Ésta se refleja tanto en el primer autor, de quien el prologuista, según dice, está enterado de la causa por la cual decidió callar su nombre, como en el autor de la propia carta; el juego de los anonimatos se dibuja vertiginoso. Asimismo, ofrece la estrategia retórica de los versos acrósticos, según vimos con González-Haba, procedente de los paratextos plautinos. Esta forma de utilización del tópico se extiende hasta el “Prólogo” del mundo como contienda, en el propio tema y también en lo que lo genera: el descontento de unos ante la *Comedia* y la necesidad de otros por extenderse ésta a la *Tragicomedia*. Lo cierto es que el debate en torno a dicho aspecto sigue vigente. Se plantea por un lado el pseudoanonimato como mero juego retórico de Rojas y sus colegas, y por otro lado se piensa como una estrategia de ocultamiento ante sus detractores, e incluso ante los procesos inquisitoriales por la profunda heterodoxia del autor.

En el prólogo “Al Teatro...” de *La Dorotea*, la procedencia del pseudoanonimato en las prácticas medievales mencionadas es justificada con un hecho muy conocido durante el Siglo de Oro, las guerras literarias, dentro del cual se incluye el problema de las ediciones espurias, de las que por cierto, el mismo Lope participaba. La intertextualidad del tópico queda evidenciada a la luz de “El autor a un su amigo” con el tema de las “nocibles lenguas” destructoras e incapaces de responder a la altura de la obra que se presenta, por supuesto con la correspondiente afectación de modestia del autor en turno: *La Celestina*: “Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, [...]”; *La Dorotea*: “[...] y assi suplica a los ingenios bien nacidos, y bien hablados, [...] que no crean a estos

hombres, a quien la codicia obliga a tanta insolencia y solo lean a Dorotea por suya, [...]”.

Los “autores” de estos prólogos apelan al “discreto lector”, a quien realmente guían el ojo y quien será capaz de adivinar la procedencia y la causa de estos laberintos retóricos. Llama la atención a su vez que en el prólogo “Al Teatro...” mediante su encubrimiento con el nombre de don Francisco, Lope ponga en práctica a través del tópico, por su puesto con ironía, la edición espuria de su propio prólogo, y en el límite del caso, la de la propia *Dorotea*.

Observaré ahora la segunda manifestación del tópico: la falsa autoría de las obras. En “El autor a un su amigo”, así como en los otros paratextos, no hay duda de este fenómeno más que estudiado por la crítica, y prácticamente irresoluble. Las hipótesis de autoría se generan sobre la base de estudios complejos. Para *La Dorotea*, su autoría está comprobada. En la dedicatoria “Al ilvstrissimo y excelentissimo Señor don Gaspar Alfonso Perez de Guzman el Bueno, Conde de Niebla”, Lope habla en primera persona y firma con su nombre. Don Francisco López Aguilar habla de Lope en el prólogo como el autor legítimo de la *acción en prosa*. No obstante, en este caso la intertextualidad se presenta con la utilización del mismo tópico que usa el autor salmantino para hablar de los papeles mediante un interesante cambio de dirección. El juego de anonimatos en *La Celestina* es evidentemente confuso, así lo observa Emilio de Miguel Martínez: “En el estudio de las partes extradramáticas [...] topamos con un auténtico maremágnum de datos, oscuros en ocasiones, contradictorios a veces, que justifican sobradamente por qué al Rojas prologuista de la obra no le ha creído íntegramente nadie” (de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas*, 301). Y es que la crítica ha hablado del desconcierto ante la información proporcionada en la carta: se trata de un autor primigenio del que el nuevo autor no sabe nada, pero afirma la causa de su anonimato; se trata apenas de “unos papeles” encontrados, cuando éstos están cargados de sentencias, de un agudo estilo, de filosofía moral, en general de grandes virtudes artísticas; el segundo autor ha completado con 16 autos más durante unas vacaciones de quince días, etc. Sin duda la intención de ocultamiento aquí no tiene parangón y se percibe que el tejido del texto salmantino se conecta a través de ágiles bifurcaciones con las distintas procedencias del tópico.

A pesar de que en la obra lopesca está comprobada la autoría del Fénix, éste le es fiel a su modelo salmantino y resemantiza el tópico procedente también de las imitaciones y refundiciones en el Medioevo; unos críticos dicen que con información fidedigna, otros dicen, como un juego retórico más. En la dedicatoria, a pesar de que Lope firma, hace aparecer el tópico con la alusión a la obra perdida, después encontrada y restituida, y a su vez inserta el tópico de las armas y las letras para sustentar la pérdida:

Escriví *La Dorotea* en mis primeros años, y auiedo trocado los estudios por las armas, debaxo de las uanderas del Excelentissimo señor Duque de Medina Sidonia, abuelo de U. Excelencia, se perdio en mi ausencia, como sucede a muchas; pero restituida ò despreciada [...] la corregí de la lozania, con que se auia criado en la tierna mia, y consultando mi amor y mi obligacion la bueluo a la Ilustrissima Casa de los Guzmanes, por quien la perdi entonces [...] (*La Dorotea*, f. T).

Con esta declaración se alude a la posible autoría apócrifa de *La Dorotea*. No sabemos si el Fenix dice o no la verdad. Si la dice, no se sabría si la versión encontrada realmente es de él o no y podemos pensar entonces en un primer autor de “unos papeles” tal y como el autor de la carta salmantina lo menciona. De lo que no cabe duda es que el autor áureo estaba apelando a la *captatio benevolentiae*, pues en su contexto *La Dorotea* representaba una de sus cartas más fuertes para volver a obtener el favor de la corte que ya nunca obtuvo nuevamente (Véase Lope de Vega, *Cartas*; Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios*).

Respecto a la tercera manifestación del tópico, la intención autoral, la abordaré como breve conclusión de lo dicho hasta aquí. El problema del didactismo es uno de los de mayor envergadura para ambas obras. Uno de sus aspectos más controvertidos y que tiene su origen en las argumentaciones retóricas de la Trotaconventos del Arcipreste de Hita, se presenta al aparecer en boca de las alcahuetas, en este caso Celestina y Gerarda, consejos y sentencias de carácter moral. Sobre el tema en la obra de Rojas dice von der Walde:

Simplemente apunto que si [la carta] se pone en relación con los otros textos liminares y con la obra misma, es posible obtener, de él, una perspectiva

irónica. Es cierto que en *Celestina* se aprecian las consecuencias negativas de la pasión amorosa, pero no se expone la clara existencia de ‘defensivas armas’ para evitarla; [...] (von der Walde, “El exordio de *Celestina*”, 6).

Amélie Adde en su reciente estudio sobre el prólogo de *La Dorotea*, dice:

El mismo prólogo [de *La Dorotea*] presenta semejanzas con el de Rojas, tanto en su forma como en su intención, no tan moral como afirmó Bataillon. En efecto, ¿cómo, si no, leer estas advertencias del prólogo lopesco:

Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y traza de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados, y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites, y la vilísima ocupación de sus engaños.

que son un clarísimo eco de “otros agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechizeras” del prólogo de *La Celestina* de Rojas? ¿Quién se atrevería seriamente a ver en *La Dorotea* un alcance moral? Esto es un claro indicio de que no hay que tomar al pie de la letra el contrato de lectura que nos está proponiendo el autor enmascarado del prólogo. (Adde, “El prólogo ‘Al teatro...’”, 163)

Y si, de acuerdo con los estudiosos, no podemos fiarnos de lo que dicen los autores acerca de la intención didáctica, en algo de esto se implicará el tópico de la falsa autoría, pues, ¿cómo habríamos de tomar literalmente estas declaraciones si sus autores hablan a través de la técnica del ocultamiento? Sin duda el complejo uso del tópico de la autoría apócrifa en *La Celestina* y un siglo y medio más tarde como intertexto en *La Dorotea*, nos obliga, lectores modernos y especializados, a leer estas obras perenemente bajo la perspectiva del doble discurso, a la luz de sus ascendentes y, asimismo, arrojando luz sobre sus propios contextos artísticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADDE, AMÈLIE, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico”, en MARÍA LUISA LOBATO y FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, t. I, 157-168.
- CICERÓN, *La invención retórica*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Gredos: Madrid, 1997.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE, “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, II, 7-238.
- GILMAN, STEPHEN, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de “La Celestina”*, trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Taurus, 1978.
- ICAZA, FRANCISCO A. DE, *Lope de Vega, sus amores y sus odios, y otros estudios*, pról., ed. y notas de Emilio Abreu Gómez, México: Porrúa, 1962.
- ILLADES AGUIAR, GUSTAVO, *‘La Celestina’ en el taller salmantino*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de ‘La Celestina’*, 2ª ed., Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- MARCIALES, MIGUEL, *Carta al Profesor Stephen Gilman sobre problemas rojanos y celestinescos a propósito del libro “The Spain of Fernando de Rojas”*, 2ª ed., Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1975.
- MÁRISCO, CLAUDIA T., “*Ocultatio oponentis*: una estrategia de monopolización del discurso en el ‘Cratilo’ de Platón”, *Logo*, 7, 2008, 87-104.
- MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO DE, *‘La Celestina’ de Rojas*, Madrid: Gredos, 1996.
- PÉREZ CORTÉS, SERGIO, *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*, México: Taurus, 2006.
- PLAUTO, *Comedias*, ed., introd. y notas de Mercedes González de Haba, Madrid: Gredos, 1992,
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina o Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introd. y notas de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 2001.
- VEGA, FÉLIX LOPE DE, *Cartas*, ed., introd. y notas de Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 2001.
- , *La Dorotea*, Imprenta del Reino, 1632.

—, *La Dorotea*, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Cátedra, 1996.

WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “El exordio de *Celestina*: ‘El autor a un su amigo’”, *Celestinesca*, 24, 2000, 3-14.

## Entre el azar y el azor. La presencia faunística alada en *La Celestina*

María Teresa Miaja de la Peña  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Quando el açor o el gavilan non quiere  
prender la prission que suele prender  
nin quiere ir a ella ssepas que a una enfermedad  
que es de ssangre y dale a comer carne caliente  
envuelta en miel y en una manzana  
por V días y sserá ssano.  
*Libro de los azores; tambien  
llamado de los Gavilanes.*<sup>1</sup>

La presencia de diversos animales asociados a conductas o acciones de los personajes en *La Celestina* nos hace reflexionar en la importancia de la función simbólica que tuvo la zoología no sólo en esta obra sino en muchas de las obras literarias medievales, en las que se resaltaba una intención didáctica y moralizante, fuertemente asociada a la cuentística ejemplar y a literatura de tradición oriental en fábulas y *exempla* cargados de puntuales contenidos simbólicos. Entre los animales mencionados destacan los alados, aves<sup>2</sup> o

---

<sup>1</sup> Escorial Monasterio V-II-19, *Melibea...* "dulce como la miel" (Galán, 43).

<sup>2</sup> "Desde el antiguo Egipto, las aves simbolizaban con gran frecuencia las almas humanas; [...] aves de brillantes colores y canto melodioso: son las almas de los fieles, mientras los per-

insectos,<sup>3</sup> cuyas alas son sinónimo de dispersión. Seres etéreos pertenecientes al espacio aéreo, al aire, al viento, que reflejan con su presencia, lo mucho que de instinto y características animales tenemos los humanos en nuestra conducta social, amorosa y sexual, en especial en aquella que no se compromete y que busca en ello tan sólo el gozo, el placer.

Me interesa acercarme a algunas de las referencias faunísticas en *La Celestina*, en este momento a las de las aves,<sup>4</sup> para comprender su función, significado y simbolismo y a la relación que guardan con los personajes en ellos reflejados o con ellos relacionados.

El *Prólogo* de la obra incluye una adaptación de uno de los discursos canónicos referentes a la fauna en la Edad Media, tomado del libro *De remediis utriusque fortuna II* de Petrarca,<sup>5</sup> en el que se señala la gran crueldad que los suele distinguir por su instinto primitivo para atrapar aquellas presas que requieren en aras de sobrevivir y, en el que destaca, entre otros, la capacidad destructiva de las aves, sean estas de rapiña o domésticas:

Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, *aves*, serpientes, de lo qual todo, una especie a otra persigue. El león al lobo, el lobo la cabra, el perro la liebre y, si no pareciese conseja de tras el fuego, yo llegaría más al cabo esta cuenta. El elefante, animal tan poderoso e fuerte, se espanta e huye de la vista de un suziuelo ratón, e aun de solo oýrle toma gran temor. Entre las serpientes el vajarisco crió la natura tan ponçoñoso conquistador de todas las otras, que con su silvo las asombra e con su venida las ahuyenta e

---

versos encarnan en aves de rapiña.[...] son símbolo del pensamiento, la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu [...] (Cirlot, *Diccionario*, 102.)

<sup>3</sup> Según Flores, “As the birds represent spirituality, these animals [insects, toads, and frogs] represent the evil of sin” (63).

<sup>4</sup> Blay Manzanera y Severin afirman que: “Birds are the animals which predominate in *Celestina* imagery. There is an impressive catalogue of hunting birds: *halcón* (hawk), milano (kite), *gavilán* (sparrowhawk), *nebí* (hawk), *jerifalte* (gerfalcon), *águila* (eagle) [...] Birds are predators or prey, omens and Christ symbols, food or song. Birds are even used as terms of abuse and some parts of *Celestina*’s laboratory. Finally, the swan is an image of death” (*Animals in Celestina*, 26).

<sup>5</sup> Véase Fernando de Rojas, *La Celestina*, 78-79. Todas las citas están tomadas de la edición de Dorothy S. Severin.

disparze, con su vista las mata. La bívora, reptilia o serpiente [20] enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho y ella con el gran dulçor apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda; é lquasi como vengador de la paterna muerte. ¿Que mayor lid, que mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas? Pues no menos dissensiones naturales creemos haver en los pescados; pues es cosa cierta gozar la mar de tantas formas de pesces, quantas la tierra y *el ayre cria de aves e animalias e muchas más.* (*Celestina*, 78-79)

Sobre este fragmento Mercedes Alcalá Galán comenta:

Este ilustrativo acercamiento a la historia natural que proviene del ámbito de los bestiarios medievales no creo que deba ser tomado simplemente como un eslabón más en la larga cadena de ejemplos del prólogo, sino casi como una macabra premonición de lo que va a desarrollarse en la obra: una red casi invisible de alianzas, traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones..., todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *La Celestina*. (“Voluntad de poder”, 59)

De todos los animales antes mencionados, el más estudiado, sin duda alguna, por la crítica en esta obra ha sido la serpiente, aunque también existen algunos trabajos sobre el caballo. La presencia de estos ha sido vista como símbolo del poder, el amor, la voluntad, la pasión, la nobleza e, incluso, como vehículo mágico. Respecto a las aves en el mismo *Prólogo* se dice lo siguiente:

Pues si discurrimos por *las aves* e por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más *biven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sobre las aves de rapina, tales como halcones e águilas Flores nos comenta: “*Marie used the eagle as a noble praedator, a king of the birds. Odo used them in fables as in the bestiary: “When the eagle has chicks, she turns their heads up toward the sun. She saves and nurtures that chick who gazes at the sun’s direct rays. But anyone unable to contemplate the sun is cast out of her nest”* (Flores, *Animals*, 62). Por su parte, Ángelo de Gubernatis comenta algo importante respecto

Hasta los *grosseros milanos* insultan dentro en nuestras moradas los *domésticos pollos e debaxo las alas de sus madres los vienen a caçar*. De una *ave llamada Rocho, que nace en el índico mar de oriente, se dize ser de grandeza jamás oyda y que lleva sobre su pico fasta las nuves, no sólo un hombre o diez, pero un navío cargado de todas sus xarcías y gente. E como los míseros navegantes estén así suspensos en el ayre, con el meneo de su buelo caen e reciben crueles muertes.* (*Celestina*, 79)

El *Prólogo* concluye afirmando que, si así se comportan los animales, cuánto más se puede esperar de los seres humanos.

¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto?  
¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus embidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? (*Celestina*, 79-80)

Después de tan premonitoria introducción en la que se menciona cómo un ave, relacionada con las que “biven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes”, el Rocho, puede ser el causante directo de la muerte de aquellos que atrapa navegando en un navío y dejándolos caer en pleno vuelo, no podemos sino asociar el destino fatal de Calisto, dueño y portador del halcón, y Melibea y el dolor de Pleberio, dueño de múltiples navíos, ante el suicidio de su única hija.

La obra inicia con una mención en el *Argumento* sobre la pérdida del azor<sup>7</sup> de Calisto, caballero noble que por lo mismo debiera ser capaz de controlar a su ave de caza.<sup>8</sup> Sin embargo, pareciera que al escapársele ésta él mismo pierde el control dejándose llevar por el deseo y la pasión simbolizadas en el vuelo

---

al halcón en la tradición mitológica: “La más heroica de las aves es el ave de presa; la fuerza de su pico, de sus alas, de sus garras, su tamaño y la velocidad de su vuelo han hecho que se la considerara un mensajero rápido, un portador y un guerrero celestial” (*Mitología zoológica*, 17).

<sup>7</sup> “Emblema del alma en el antiguo Egipto, con sentido de transfiguración solar. Sin embargo en Edad Media cristiana, según Pinedo, pudieron ser alegoría de la mala conciencia del pecador” (Cirlot, *Diccionario*, 242).

<sup>8</sup> Cabe mencionar aquí lo que señala Gubernatis: “El pájaro es un símbolo fálico bien conocido, y hay que asignar un origen fálico a la superstición popular según la cual un pájaro es incapaz de escaparse si se le pone sal sobre la cola. Cuando el animal desencadena su lubricidad, esta pasión le quita toda su energía [...]” (*Mitología zoológica*, 13).

libre del ave que casualmente, por azar va en pos de Melibea, la anhelada presa a alcanzar, desatando con ello la fatal historia de sus amores y el negocio de Celestina y los criados. Así entre el azar y el azor queda irremediamente tejido el destino de los personajes de la obra.

Entrando CALISTO en una huerta empós dun *falcón* suyo, halló y a MELIBEIA, de cuyo amor preso, començóle de hablar. De la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamad Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada CELESTINA. (*Celestina*, 85)

Asunto que es descrito más adelante, en el Auto II, por Pármeno como un detonador del destino que le espera al protagonista.

Señor, porque perderse el otro día el *nebli*<sup>9</sup> fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo y *el* alma e hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trota-conventos, después de tres vezes *emplumada*. (*Celestina*, 135)

Y sobre el que, asimismo, le advierte más tarde Sempronio cuando le dice a Calisto: “Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad. Que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como *perdiz* con la calderuela”.<sup>10</sup> (*Celestina*, 219)

<sup>9</sup> En su edición de la obra Severin anota que ésta es la primera vez que “se hace mención en el texto a la pérdida del halcón, causante del encuentro de los dos amantes” y, añade los siguientes comentarios: “McPheeters [1954] cree que el animal perdido que lleva al galán, en su búsqueda, al encuentro con la dama es una señal de mal agüero, suposición que es rechazada por Lida de Malkiel [1962: 260]. Barbera [1970] cree ver en el hecho una referencia irónica al amor carnal, mientras que Weinberg [1971] dice que alude al acto de rapiña”. Cabe recordar al respecto que el falcón o neblí, refiere a: “predatory hawks were held up as models to avoid” [moralized animal lore] (Flores, *Animals*, 61) “[...] as the hawk renews its feathers in the sun” (Flores, *Animals*, 108).

<sup>10</sup> Dorothy Severin comenta que: “Se refiere Sempronio a un sistema de caza, que consistía

A partir de esta introducción van a ser varias las aves mencionadas en la obra. En ocasiones son nombradas en general, descritas por sus hábitos y características y, por ello asociadas a determinado personaje en la obra. Un buen ejemplo nos lo da Pármeno cuando trata de subrayar la conocida fama de la alcahueta no sólo entre la gente sino entre los animales, en este caso asociados a la vida cotidiana y doméstica, que la reconocen y señalan a su paso.

Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; *si está cerca las aves, otra cosa no cantan*; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: ‘puta vieja’; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. (*Celestina*, 108-109)

No es esta la única alusión a Celestina asociada con las aves ya que el mismo Pármeno los menciona como ingredientes o componentes de los bálsamos y pócimas que prepara la vieja en su gabinete, en donde se mezclan: “los untes y mantecas que tenía *de garça*”, las “*cabeças de codornizes*” y “*la piedra del nido del águila*”, “para remediar amores y para se querer bien”. (*Celestina*, 111-112)

Y los untes y mantecas que tenía, es fastío de dezir: de vaca, de osso, de cavalllos y de camellos, de culebra e de conejo, de vallena, *de garça*,<sup>11</sup> y de alcaraván, y de gamo, y de gato montés, y de texón, de harda, de herizo, de nutria [...]

---

en deslumbrar a las aves, poniendo la luz debajo de una calderuela” (*Celestina*, 219). Además, la perdiz, por astuta, era considerada símbolo de lujuria (véase Blay Manzanera y Dorothy Severin, *Animals in Celestina*). Encontramos en *El Fisiólogo* respecto a las perdices en la red, lo siguiente: “Jeremías dijo a propósito de la perdiz: “Perdiz que empolla los huevos ajenos es el que injustamente allega riquezas; a la mitad de sus días tendrá que dejarlas y su fin será como el de un necio, que tiene los días contados”. *El Fisiólogo* ha dicho que la perdiz incuba huevos ajenos, esforzándose y nutriendo a los polluelos. Cuando estos se han vuelto adultos y empiezan a volar, cada cual, según su propia especie, se escapa y regresa con sus verdaderos padres y dejan sola a la perdiz (*El Fisiólogo*, 58).

<sup>11</sup> Hay un pájaro llamado garza, al que se refiere David en el Salmo 104, diciendo: “El nido de la garza, es decir, el de la fúlca, es el más importante”. Este animal es bastante prudente, más que muchos otros volátiles, tiene un solo nido y busca su sustento en los alrededores de su refugio y luego vuelve a dormir allí. No se alimenta de carnes muertas, ni vuela a muchos

Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien: tenía huesos de corazón de ciervo, lengua de bívora, *cabeças de codornizes*<sup>12</sup>, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho; *la piedra del nido del águila* e otras mill cosas. (111-112)

En el famoso conjuro de Celestina a Plutón, en el Auto III, son las aves de rapiña “bolantes harpías”, “pavorosas ydras” y nocturnas aves sus auténticas y más fieles aliadas, haciéndola además de “conocida cliéntula”, conocedora cercana del inframundo y sus oscuros habitantes a quienes apela en búsqueda de apoyo para su preciado “negocio”.

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera e Aleto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las *bolantes harpías*, con toda la otra compañía de espantables y *pavorosas ydras*; yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud e fuerça destas vermejas letras; por la *sangre de aquella noturna ave con que están scriptas* [...] (*Celestina*, 147)

Aves oscuras que así mismo aleja cuando la fortuna la favorece y considera como buen augurio el no toparse con ellas.

Todos los agüeros se adereçan fauorables, o yo no sé nada desta arte: quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La

---

lugares: su nido y su comida están en un solo lugar” (*El Fisiólogo*, 53). “it does not eat truly venomous animals, such as toads” (Flores, *Animals*, 29).

<sup>12</sup> Según Severin, “La lengua de la serpiente y la cabeza de la codorniz servían para atraer a los amantes (la codorniz, según la tradición, era un animal lujurioso, mientras que la serpiente estaba asociada inmediatamente al Jardín del Edén)” (*Celestina*, 112). Respecto a la piedra del nido del águila “se decía que aliviaba los dolores del alumbramiento” (*Celestina*, 113).

primera palabra que oy por la calle fue de achaque de amores; nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me hazen lugar que passe; ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, *ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas*. (*Celestina*, 150)

Las aves son, además, ingrediente en sus remedios como le recomienda Areúsa para el mal de madre.

Porque como las calidades de las personas son diversas, assí las melezinas hazen diversas sus operaciones e diferentes. Todo olor fuerte es bueno, assí como poleo, ruda, axiensos, *humo de plumas de perdiz*, de romero, de moxquete, de encienço. Recebido con mucha diligencia, aprovecha e afloxa el dolor e buelve poco a poco la madre a su lugar. (*Celestina*, 203)

Celestina queda también asociada a las aves por algo que era común en la época, ser emplumada por hechicera. Peligro sobre el que la advierte Sempronio en varias ocasiones:

SEMPRONIO. Madre, mira bien lo que hazes, porque quando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y esforçado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fátales todo el bien; en pensallo tiemblo, no vayas por lana y vengas *sin pluma*.

CELESTINA.—¿*Sin pluma*, fijo?

SEMPRONIO.—*O emplumada*, madre, que es peor. (*Celestina*, 145)

Y del que Calisto comenta con total despego y egoísmo a Pármeno lo siguiente:

PÁRMENO.—[...] Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes *emplumada*.

CALISTO.—¡Assí, Pármeno, di más desso, que me agrada! Pues mejor me parece, quanto más la desalavas; cumpla conmigo e *emplúmenla* la quarta; dessentido eres, sin pena hablas, no te duele donde a mí, Pármeno (*Celestina*, 135).

Pero la mayor semejanza de Celestina con las aves está sin duda en su voz, en su canto, ya que el don que la caracteriza es el de la palabra.

CELESTINA.— ¡O *mis enamorados*, mis perlas de oro, tal me venga el año, qual me parece vuestra venida!

PÁRMENO.— ¡Qué palabras tiene la noble; bien ves, hermano, estos halagos fengidos.

SEMPRONIO.— Déxala, que desso bive; que no sé quién diablos le mostró tanta ruyndad.

PÁRMENO.— La necessitat y pobreza, la hambre, que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora e abivadora de ingenios. ¿Quién mostró a *las picaças e papagayos*<sup>13</sup> *ymitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano e boz, sino ésta?* (*Celestina*, 223-224)

Algo que bien sabe Pármeno pues la conoce desde pequeño y está convencido de su capacidad para atraer y engañar por medio de sus “dulces palabras” como se lo recrimina cuando le dice: “Pues alahé, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas; el manso boyzuelo con su blando cencerrar trae las *perdizes* a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor (*Celestina*, 253).

Para Celestina tanto Sempronio como Pármeno y, de alguna manera Areúsa e, incluso la propia Melibea son asociados a aves domésticas. Del primero dice que anda metafóricamente “aojando páxaras” es decir buscando mochachas, acción semejante a la de Calisto al perder el azor en el huerto de Melibea, cuando él reclama a la vieja su parte del “negocio”:

SEMPRONIO.— Otras cosas he menester más de comer.

CELESTINA.— ¿Qué, hijo? Una dozena de agujetas, y un torce para el bonete, y un Arco para andarte de casa en casa *tirando a páxaros y arojando páxaras a las ventanas. Mochachas digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes. Que no ay mejor alcahuete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho moxtrenco, como dizen: en achaque de trama. ¡Mas ay, Sem-*

<sup>13</sup> Nota que refiere a: los papagayos y , ruiseñores, en el sentido de la múltiple “*aesthetic abundance of the nightingale’s song*”, en el texto (Flores, *Animals*, 85).

pronio, de quien tiene de mantener honrra y se va haziendo vieja como yo!  
(*Celestina*, 173)

Celestina suele relacionar a las aves con los encuentros amorosos cuando afirma que las doncellas apasionadas “Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldizen los *gallos* porque anuncian el día y el relox porque da tan apriessa.” (144) Por ello reprende a Areúsa por acostarse tan temprano “¿Con las *gallinas*, hija?”. Para ella la noche es el tiempo de los amantes y es cuando le lleva a Pármeno a quien describe como un joven gallo: “Mas como es un putillo, *gallillo*, barviponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la *cresta*” (208). Melibea es igualmente comparada por Celestina con las gallinas cuando decide ir a verla para quitarle el “*cacarear*”: “A casa voy de Pleberio; quédate a Dios. Que, aunque esté brava Melibea, no es ésta, si a Dios ha plazido, la primera a quien yo he hecho perder el *cacarrear*” (144). Incluso ella misma se relaciona con una gallina en el momento en que se ve amenazada por Sempronio y Pármeno: “¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos e braueza? ¿Con una *gallina atada*? ¿Con una vieja de sesenta años?” (*Celestina*, 273).

Las gallinas y las aves aparecen en la obra como símbolo de riqueza y prosperidad en la obra. De ahí que Elicia después de su duelo por haber perdido a la Madre y a Sempronio intente recomponer su situación y en ello mencione el hecho de “contar sus *gallinas*” (308) y, Celestina lo haga como recuerdo de sus épocas de bonanza:

Como la clerezía era grande, avía de todos, unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio, y aun todavía creo que no faltan. Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen, y apenas era llegada a mi casa quando entravan por mi puerta muchos *pollos y gallinas, anserones, anadones, perdizes, tórtolas*,<sup>14</sup> perniles de toçino, tortas de trigo, lechones.

<sup>14</sup> La referencia a las tórtolas, se relaciona estrechamente con la tradición que las señala como aves solitarias: “Dijo Salomón: “Se deja oír en nuestra tierra el arrullo de la tórtola”. En tanto la tórtola mora en los desiertos, en la soledad, ya que aborrece estar en medio de la multitud (*El Fisiólogo*, 69).

Cada qual, como lo recibia de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, para que comiesse yo y aquellas sus devotas (*Celestina*, 236).

Abundancia y opulencia gastronómica como registra Pármeno en su parlamento anunciando el banquete preparado, a costa del hurto a la despensa de su amo, para departir y folgar en casa de Celestina con sus “mochachas”.

En casa llena presto se adereça cena. De lo que ay en la despensa basta para no caer en falta; pan blanco, vino de Monviedro, un pernil de toçino, y más *seys pares de pollos*, que traxeron estotro día los renteros de nuestro amo, que si los pidiere, haréle creer [18] que los ha comido. Y las *tórtolas* que mandó para hoy guardar, diré que hedían. Tú serás testigo; ternemos manera cómo a él no haga mal lo que dellas comiere y nuestra mesa esté como es razón. Y allá hablaremos largamente en su daño y nuestro provecho con la vieja cerca destes amores. (*Celestina*, 217-218)

Las aves forman parte de la vida cotidiana y son, como hemos visto útiles como alimento, como remedio o como ingrediente de los bálsamos, pero además están íntimamente relacionadas a la conducta y a las costumbres de la gente tanto en el saber culto como en el popular expresado en citas clásicas, ecos literarios, *sententias*, o en dichos, refranes populares o patrañas, que están perfectamente codificados en la época, de ahí que con frecuencia se les utilice como ejemplo de comportamiento. Celestina así los aprovecha en su diálogo con Melibea cuando apela a su vanidad y generosidad en aras de convencerla haciendo mención a todo un saber propio del bestiarío.

Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun ay algunos piadosos, como se dize del unicornio, que se humilla a qualquiera donzella. El perro con todo su ímpetu e braueza, quando viene a morder, si se echan en el suelo, no haze mal: esto de piedad. *¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come, que no participe e llame las gallinas a comer dello. El pelicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido, quanto ellos les dieron cevo siendo pollitos.* Pues tal conocimiento dio la natura a los animales e aves, ¿por qué los hombres havemos de ser mas crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras

gracias y personas a los próximos? Mayormente, quando están embueltos en secretas enfermedades, y tales que, donde está la melezina, salió la causa de la enfermedad? (*Celestina*, 160)

Algunos de los ejemplos de dichos, refranes populares o patrañas que mencionan aves en la obra, y que hemos ido mencionando, son los siguientes: “En pensallo tiemblo, “no vayas por lana e vengas *sin pluma*” (145); “Todo por vivir. Porque como dizen, biva la *gallina* con su pepita”; “como *perdiz* con la calderuela” (219); “El manso boyzuelo con su blando cencerrar trae las *perdizes* a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor” (253); “¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos e braveza? ¿Con una *gallina* atada?” (*Celestina*, 273).

O en series que adquieren sentido al enlazarse con varios enunciados:

Quien no tiene sino un ojo, mira a quanto peligro anda. Una alma sola ni canta ni llora. Un solo acto no haze hábito. Un frayle solo pocas vezes lo encontrarás por la calle. Una *perdiz sola por maravilla buela* [mayormente en verano] Un manjar solo continuo presto pone hastio; una *golondrina*<sup>15</sup> no haze verano. Un testigo solo no entra fe. Quien sola una ropa tiene presto la envejece. (*Celestina*, 206)

Si en el Auto IV Melibea había descrito a Calisto ante Celestina “luego como *cigüeña*” y ésta lo había defendido enumerando sus valores y virtudes entre las que destaca su canto, digno de admiración entre las propias aves:

---

<sup>15</sup> La referencia a las golondrinas, tiene que ver con el saber tradicional ya señalado en la Escritura: “El rey Exequias dijo en el texto del profeta Isaías: ‘Chillo como la golondrina, gimo como la paloma’ Y en Jeremías se dice: “La cigüeña en el cielo conoce su estación; la tórtola, la golondrina y la grulla guardan los tiempos de sus migraciones” A propósito de la golondrina dijo *El Fisiólogo* que engendra una sola vez y no más” (*El Fisiólogo*, 70). Es decir que éstas “Aman vivir con los hombres, en tanto las otras, las tórtolas, prefieren vivir en el desierto y eligen la soledad” (Cirlot, *Diccionario*, 102).

Que aunque yo sé poco de música, parece que haze aquella vihuela hablar, pues si acaso, canta, de mejor gana *se paran las aves a le oír*, que no aquel antico de quien se dize que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo éste nascido no albaran a Orfeo. (*Celestina*, 167)

El canto de Melibea en el Auto XIX va ha convertirse en preludeo de su trágico fin cuando acompañada por Lucrecia y a la espera de la llegada de Calisto entona la siguiente canción:

*Papagayos, ruysñores,*  
que cantáys al alvorada,  
llevad nueva a mis amores,  
cómo espero aquí assentada.  
La media noche es passada,  
y no viene;  
sabadme si ay otra amada  
que lo detiene.

Calisto al escucharla confiesa estar “Vencido me tiene el *dulçor de tu suave canto*; no puedo más çofrir tu penado esperar. ¡O mi señora y mi bien todo!” (322) Por su parte, Melibea se disculpa por cantar, “con mi *ronca boz de cisne*”,<sup>16</sup> canto que va a ir acompañado por las palabras del amado instándola a continuar a la vez que con sus “deshonestas manos” va deshaciendose de sus ropas y destrozándocelas argullendo que,

Señora, el que quiere comer “*el ave, quita primero las plumas*” (324), convirtiendo a Melibea en lo que siempre ha sido para él, la presa tras la que voló el azor en el inicio de la obra. Puesto en palabras de Luis Galván, “El descenso por las imágenes continúa hacia un nivel más bajo, el de las meras cosa: las personas se confunden con objetos, se las compra y vende, se las caza y devora”. (Galán, *Claves*, 466)

---

<sup>16</sup> *El Fisiólogo* dice, además, que “hay un país donde cantan tan bien y tan hermosamente, que su voz es una auténtica melodía para el oído [...] Y es fama que cantan mejor el año en que deben morir” (*Bestiario medieval*, p. 59).

Falcones o neblís, águilas, gavilanes, milanos, rochos, garças, “bolantes harpías”, “pavorosas ydras”, “noturnas aves”, “aves negras”, tordos y cuervos contrastados con gallos, gallitos, gallinas, “domésticos pollos”, pollitos, ansarones, anadones y, con cantarinas perdicés, tórtolas, golondrinas, picaças, papagayos, ruiseñores y cisnes conforman el universo ornitológico construido a la par que los personajes en *La Celestina*. Su función y simbolismo se abren a múltiples interpretaciones y sentidos desvelando otra faceta más de la obra en la que las aves y los personajes quedan entretejidos marcando con ello sus deseos, conductas, características, acciones o destinos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, MERCEDES, “Voluntad de poder en *La Celestina*”, en AENGUS M. WARD, JULES WHICKER y DEREK W. FLITTER (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998, t. I, 59-67.
- BLAY MANZANERA, VICENTA y DOROTHY SHERMAN SEVERIN, *Animals in Celestina*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 2001.
- El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Barcelona: Obelisco, 2000.
- FLORES, NONA C., *Animals in the Middle Ages*, New York: Routledge, 2000.
- FOTHERGILL-PAYNE, LOUISE, ENRIQUE FERNÁNDEZ RIVERA y PETER FOTHERGILL-PAYNE, *Celestina comentada*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- GALÁN FONT, EDUARDO, *Claves para la lectura de ‘La Celestina’ de Fernando de Rojas*, Madrid / Barcelona / México: Daimon, 1986.
- GALVÁN, LUIS, “Imágenes y anagnórisis en *La Celestina*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII-2, 2005, 459-479.
- GUBERNATIS, ÁNGELO DE, *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales del aire*, trad. de Esteve Serra, Barcelona: Alejandría, 2002.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1996.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1998.

# La disputa sofística de Trotaconventos con la monja Garoza y la consecuente transformación en la actitud amorosa del Arcipreste

Celedonio Reyes Anzaldo

*Universidad Nacional Autónoma de México*

El *Libro de buen amor* es una obra de la primera mitad del siglo XIV, en la que el discurso argumentativo juega un papel importante en el singular tratamiento del tema que se desarrolla: el “buen amor”.<sup>1</sup> Si bien éste es desarrollado literariamente con la ayuda de fórmulas didácticas y doctrinales, así como con técnicas y prácticas poéticas cultas y populares de la época, la combinación de éstas con procedimientos argumentativos le da más realce a dicha singularidad. Este hecho en el *Libro* proporciona las evidencias que señalan, por un lado, la formación de afinidad escolástica de su autor y; por otro, su conocimiento de la cultura popular. El primer punto es el que determina el uso de las artes del discurso, bajo la orientación académica predominante en la España toledana de su tiempo;<sup>2</sup> el segundo, la interacción con su mundo cotidiano como clérigo secu-

---

<sup>1</sup> Las citas del *Libro de buen amor* las tomo de la edición de G. B. Gybbon-Monypenny (Madrid: Castalia, 2003) y anoto entre paréntesis los números de las estrofas y de los versos.

<sup>2</sup> La segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV, están caracterizadas por el reflorecimiento aristotélico en Europa occidental, por lo que el estudio de las obras del Estagirita y los comentarios a éstas tienen un gran auge en el ámbito académico e intelectual; del cual España no ha quedado al margen, como lo advierte C. Heusch: “los comentadores españoles siguen al pie de la letra las pautas de la exégesis aristotélica europea. Así pues, como en tantos centros intelectuales, los temas más comentados en España fueron las cuestiones de metafísica, de psicología y de lógica [...]. Un estudio, incluso sucinto, de la evolución del aristotelismo español demuestra hasta qué punto éste siguió fielmente las pautas de las corrientes parisinas. Ello se entiende por el hecho de que la mayor parte de los teólogos españoles, en particular del siglo XIV, fueron for-

lar. Ambos puntos, vida y arte, están conjugados, por consiguiente, en la obra de Juan Ruiz, arcipreste de Hita:<sup>3</sup> “su cultura literaria y eclesiástica, y su talento

---

mados en París donde obtuvieron maestrías y doctorados tanto en artes como en teología” (“Entre didactismo”, 90 y 93). Por otra parte, González nos dice que el asunto de la educación superior de los clérigos toledanos “fue abordado por el ilustrado arzobispo –Gonzalo Pétrez, un eclesiástico de origen mozárabe dotado de una formación completísima en Artes, ambos Derecho y Teología, grados que obtuvo respectivamente en las universidades de París, Padua y el Estudio de la curia romana– mediante la creación de un Estudio General en Alcalá de Henares” (“La persona de Juan Ruiz”, 45 y 47). Y aunque no se realiza por completo su proyecto, este hombre de formación plenamente escolástica efectuó reformas académicas que, sin duda, modificaron la formación de los clérigos de Toledo después de 1293, fecha de la licencia para el establecimiento del Estudio General. Así que “si Juan Ruiz es un clérigo toledano cuya vida activa transcurre en la primera mitad del siglo XIV, hay que dar por hecho que tuvo que ser también uno de los que se beneficiaron de las reformas introducidas por el gran arzobispo mozárabe [...]. Si nos fijamos en la cantidad de datos que en su libro hacen alusión a los saberes de Juan Ruiz en materias eclesiásticas y literarias (gramática, retórica, filosofía, teología bíblica, derecho, liturgia), comprobamos que estas materias coinciden con las que se cursaban en las escuelas clericales de la diócesis” [...]. Él es un hombre que por su sólida formación no pudo pertenecer a los estratos inferiores de aquel clero adocenado que don Gonzalo encontró a su llegada a la sede toledana, muchos de ellos de carrera corta y necesitados de reforma. La educación de Juan Ruiz, como lo revela su libro, tuvo que verificarse en un ambiente de alta densidad intelectual y con maestros muy cualificados.” (González, “La persona de Juan Ruiz”, 49-50). De esta manera, por las observaciones anteriores y por el manejo argumentativo que muestra el autor en su obra, también se puede suponer que en su formación académica, él adquiere elementos conceptuales de la teoría de la argumentación aristotélica, provenientes de los *Tópicos* y *Las refutaciones sofisticas* (y tal vez, de la *Retórica*), las cuales para esta época de reflorecimiento aristotélico son textos obligatorios en el currículo preparatorio: “The medieval student was exposed early in his career to two Aristotelian works dealing with methods of disputing. One, the *Topics*, outlines nearly two hundred “topics” (*loci*) from which arguments might be drawn; Book Eight of the *Topics*, moreover, is devoted exclusively to advice about how to dispute in public. The second textbook, *On Sophistical Refutations*, deals with means of identifying and combatting logical fallacies that might appear in a public dispute. Both works discuss at length the problems created by the use of words and word combinations” (Pickard-Cambridge, “Appendix”, 219).

<sup>3</sup> Recordemos que hasta hoy nada hay de cierto de un Juan Ruiz histórico que haya ocupado el cargo arciprestal en Hita en torno de los periodos en los que se ubican las fechas de las dos versiones del *Libro*, 1330 y 1343. Y que esta denominación proviene de la misma obra: “por ende yo, Joan Roíz, / açipreste de Fita...” (19); “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita” (575). Además, del oficio remarcado por el copista en el colofón: “Este es el libro del arcipreste de Hita”. Lo que quiere decir que la autoría del *Libro* sigue siendo una de las cues-

poético tejieron una obra como un original entramado de doctrinas (religiosas y profanas), sabiduría literaria y experiencia vital” (Girón Alconchel, “Introducción”, 26). En efecto, el *Libro* es un “original entramado” de asuntos humanos trabajados artísticamente en torno del “buen amor”; que está fundado en la recreación de modelos literarios cultos y populares de corte religioso, moral, didáctico, pseudofilosófico, etc. Esta recreación se funda principalmente en la inserción, la imitación, la adaptación, la paráfrasis y la parodia de los modelos; y el mérito de la originalidad del autor radica, claro está, no “en la creación o invención de los temas”, sino “en el estilo y arte de su reelaboración y la aplicación en la esfera concreta de su obra” (Cantarino, “La lógica falaz”, 435).

Uno de los casos de recreación es el de la imitación de disputas retóricas y sofísticas, esencialmente a base de *exempla*; así como la inserción y adaptación de otros recursos retóricos, dialécticos y sofísticos en el discurso literario. Como sucede en el episodio de la monja Garoza (1332-1507), en donde se efectúa una disputa sofística de aspecto retórico porque las contendientes, la medianera Urraca y la monja Garoza, recurren a los ejemplos en forma de fábulas con moraleja como pruebas primordiales en la defensa de sus alegatos. Pero a través de la manipulación a conveniencia de los modos subjetivos de persuasión retórica, sus argumentaciones tienden a establecer más bien una disputa sofística, que tiene como consecuencia una pretendida *mutatio* en la actitud amorosa del protagonista desde el “buen amor” ofrecido por la alcahueta hasta el “buen amor” alcanzado con la monja; con la que se intenta infundir moralidad en el episodio; aunque ciertamente ésta no se logra más que en apariencia. En fin, de esta disputa y de lo que resulta de ella ahora doy cuenta con más detalle.

Después de fracasar con la “dueña” que hace oración (1321-1330), el arcipreste manda llamar nuevamente a su mensajera. Ésta acude al llamado de su cliente y de inmediato le propone amar a una monja (1332b); dándole las razones que sustentan su oferta (1332c-1342), las cuales configuran una des-

---

tiones más oscuras para la crítica ruiziana. No obstante, un posible anonimato de la obra no triunfa y convencionalmente se acepta como autor del *Libro de buen amor* al Juan Ruiz referido, por supuesto, como parte misma de la ambigüedad reluciente en él: “Huelga decir que el mismo arcipreste nos invita a tal confusión” (Joset, “Introducción”, xvi).

cripción de las monjas como buenas amantes en el sentido de *cupiditas*. Tras la aceptación de la propuesta lenonia por parte del arcipreste,<sup>4</sup> la alcahueta se ufana por resolver la empresa amatoria con rapidez en favor del interesado (1343) y de antemano sabe a qué monja acudir: a doña Garoza,<sup>5</sup> aquella monja a la “que avía servida” (1344a);

<sup>4</sup> “El Arcipreste aco[ge] sin discusión el magno elogio que de las monjas le predica su Trotaconventos: la generosidad con sus amantes, mantenidos con toda suerte de letuarios y afrodisíacos, la lealtad, el recato y la cortesía, pero sobre todo su complacencia y hondo saber en todo lo relativo al amor:” (Márquez Villanueva, “El celibato”, 19-20).

<sup>5</sup> La descripción de las monjas concupiscentes viene de una opinión comúnmente aceptada durante la Edad Media, que como tópico literario es usado como expresión satírica de la salacidad monjil, pues “la sátira y burla de las monjas se centra, con prioridad absoluta, en el amor en toda su variedad de posibilidades, porque el tema da mucho juego en su pluralidad de situaciones, resultando especialmente útil para la sátira por los márgenes de transgresión que se supone” (Diez Borque, “Eros de convento”, 78). Y, por supuesto, Juan Ruiz lo utiliza más de una vez; de hecho, lo hace extensamente en el pasaje del recibimiento de don Amor, donde clérigos, frailes y, sobre todo, monjas, juegan el papel principal en la entusiasta bienvenida al dios del amor. Ahora bien, la propuesta de la alcahueta fundada en esta opinión comúnmente aceptada, configura un silogismo retórico aparente desde una premisa mayor y la conclusión: “Las monjas son buenas amantes, entonces, ama a una monja”; cuya premisa suprimida, la premisa menor, versa en algo así como “Tú deseas una buena amante”. De ahí que si admitimos la obviedad del cuantificador “Todas” en el entímema (i. e., “Todas las monjas” es lo mismo que “Toda monja”, lo cual genéricamente puede expresarse como “La monja”), el silogismo sofisticado completo se enuncia como sigue:

La monja es buen amante.	Premisa mayor.
Tú deseas una buena amante.	Premisa menor.
Ama a una monja.	Conclusión.

Luego, en consideración con la monja que tiene en mente Trotaconventos, o sea, doña Garoza, éste puede reelaborarse de la siguiente manera:

La monja es buen amante (premisa mayor). Garoza es una monja (premisa menor). Garoza es buena amante (conclusión).

En efecto, la monja Garoza es la candidata para ser la amante del arcipreste porque es la monja conocida por la alcahueta. En ella piensa la vieja Urraca cuando le hace la propuesta de amar a “alguna monja” (1332b), por lo que este sintagma no es arbitrario, sino equivalente con esta monja. Por lo tanto, la alcahueta implícitamente le está proponiendo amar a doña Garoza a partir de una opinión de las monjas muy admitida por la gente. Sin embargo, esta opinión es una generalización indebida porque se inculpa absolutamente al conjunto total de monjas con una falacia de accidente, puesto que “cuando aplicamos una generalización a casos individuales, de manera impropia [indebida por lo categórico de la argumentación], cometemos la falacia de acci-

De esta manera, la vieja Urraca, segura de convencer a la monja Garoza, se presenta ante ella y comienza a delinearle lo que lleva entre manos:

Desque me partí de vós, a un açipreste sirvo:  
 Mañeço, bien andante; de su ayuda bivo.  
 Para que a vós sirva cada día lo abivo;  
 señora, del convento non lo fagades esquivo. (1345)

Como se puede apreciar de la estrofa citada, en 1345cd se expresa directamente el motivo de la visita a la monja, el cual culmina con el ofrecimiento amatorio que viene luego que “doña Garoça” le pregunta que si del arcipreste es la iniciativa: “¿Enbió te él a mí?” (1346a); a lo que la mensajera responde que no, sino que es de ella: “Non, señora; mas yo me lo comedi” (1346b).

---

dente” (Copi, *Introducción a la lógica*, 135). Se trata, pues, de una argumentación falaz porque se funda en los aspectos accidentales y no en esenciales de las cosas. Esta falacia pertenece al grupo que el Estagirita denomina de fuera de la dicción en las *Refutaciones* (5; 166b 28-35) y de la que Pedro Hispano, citándolas, nos dice que “se comete accidente cuando se asigna que algo inhiere de manera semejante al sujeto y al accidente” (*Tractatus*, 127). Dada esta definición de la falacia susodicha y tomando en cuenta el argumento consabido en su forma reelaborada, encontramos que “monja” es la cosa que es el sujeto en la premisa mayor; en cambio, en la premisa menor, “Garoza” es su accidente, de donde se asigna que “buena amante” es inherente a ambos, al sujeto y al accidente, y a su vez lo hace de manera semejante, porque se asigna que es inherente a ambos como un accidente único en su sujeto. La causa de apariencia del accidente “es la identidad del medio por la parte según se repite en las premisas”; y su causa de defecto “es la diversidad de razón del medio repetido” (Pedro Hispano, *Tractatus*, 129). En nuestro caso, vemos que “monja” es el término medio del silogismo, porque “Garoza” se relaciona con “monja” y “monja” se relaciona con “buena amante”. Esto significa que la *causa apparentiae* “es la identidad del medio por la parte según se repite en las premisas”. Pero la *causa defectus* viene de que el término medio es tomado con razones diversas o diversas comparaciones accidentales. Es decir, a “monja”, en la premisa mayor, le “acontece” ser buena amante; en la premisa menor, a “monja” le “acontece” ser Garoza; pero este “acontece” es distinto en ambas: en la mayor, es accidental que una monja sea buena amante, o sea, no todas las monjas son buenas amantes; mientras que en la menor, es accidental que Garoza sea monja. En otras palabras, el hecho de que Garoza sea monja no implica necesariamente que ella sea buena amante, en los términos generalizantes del “buen amor” que entiende la alcahueta. No obstante esta calidad sofística en el entimema, Juan Ruiz lo utiliza intencionadamente por voz de la alcahueta para que tenga sentido la disputa que viene enseguida.

Este atrevimiento que, en realidad, encierra cinismo, porque de ella, la alcahueta, surge la invitación de que el arcipreste ame a una monja, se escuda detrás de una expresión de agradecimiento: “por el bien que me fezistes en quanto vos serví” (1346c). Con la que la alcahueta justifica su atrevimiento y se siente facultada para formular expresamente su propuesta a la monja: “para vós lo querría, ¡tal que mejor non vi!” (1346d).

La llaneza de Trotaconventos al proponerle que acepte como amante al arcipreste no entraña ni generosidad ni gratitud; pero le permite acoger un adecuado talante para fingirlas; con el que ya intenta conmover la emoción en su interlocutora. O sea, como experta en el quehacer del lenocinio, Trotaconventos se entrega a la tarea suasoria sin dilación y maneja a su conveniencia los modos retóricos de argumentar y persuadir desde la articulación misma de la propuesta, como antes ya lo ha hecho con el arcipreste (véase n. 4).

Pero como es de esperarse, la reacción de la monja Garoza por el ofrecimiento de la vieja Urraca es la recusación relativa, porque estamos ante el tópico literario de la alcahuetería.<sup>6</sup> Por consiguiente, la propuesta lenonia deter-

---

<sup>6</sup> Entre las cualidades más sobresalientes que debe tener una alcahueta, según el tópico del lenocinio, es que aquélla sea buena embaucadora, según don Amor hace ver al arcipreste: “Puña en quanto puedas que la tu mensajera / sea bien rasonada, sutil es costurera; / sepa mentir fermoso, e siga la carrera [sea perseverante] ... / ca tal escanto usan que saben bien cegar (437abc y 442d). De ahí que el papel de la alcahueta esté plenamente caracterizado en tanto que sigue los pasos de su oficio, según su “fablar fermoso”. En una primera entrevista con la víctima de su asedio, “poco a poco la aguija” (724d) con su argumentación amoratoria, que consiste en señalarle con agudeza el estado de carencia material y desdicha física y emocional en el que se encuentra por no tener un amante, así que se lo propone, revelándole peculiaridades de su cliente y tentándola con los beneficios que traería la aceptación de su enamorado. Por su parte, la inmediata reacción de la mujer cortejada ante el ofrecimiento amoratorio es el rechazo relativo, expresado a través de la figura retórica de la *recusatio*, la cual se instaura reiteradamente en los argumentos que se oponen a la propuesta de la mensajera. Pero al sentirse acorralada por la verborrea lenonia, la mujer asediada demanda un receso para la reconsideración de la propuesta amoratoria. De modo que al interrumpirse este primer encuentro se genera suspenso, pues, la respuesta esperada no se da en el primer encuentro; no obstante, la alcahueta ya presente o supone que la ha picado “por su sutil anzuelo” (1573c). Ahora bien, por el hecho de haber consentido esta primera entrevista ya se indica lo contrario de la recusación, debido a que en la respuesta, que viene a partir de la segunda entrevista, se manifiesta claramente una permisión irónica: la mujer cortejada muestra aún indignación y rechazo, pero va admitiendo lo contrario

mina la subsiguiente disputa entre las dos mujeres, puesto que tal proposición es cuestionable desde el punto de vista moral, lo que significa que puede ser debatido bajo los principios del método retórico porque algo relacionado con el comportamiento humano se pone en discusión: “in rhetoric one debates about human behavior, which is a set of uncertainties open to deliberation; one does not discourse about the founding principles of behavior (*notitia moralium*)” (Gil de Roma, *apud* Copeland, “Ancient sophistic”, 277).

Así, la situación en este punto del episodio se encuentra ya inmersa en un contexto de controversia, por lo que “una y otra intentarán convencerse y refutarse recíprocamente, para lo cual no vacilarán en recurrir a cuanto recurso retórico quede a su alcance” (Biglieri, “Iserción del *exemplum*”, 127).<sup>7</sup> De hecho, la monja ya ha adoptado una postura de clara oposición al ofrecimiento amatorio de la medianera y la mantendrá a lo largo de toda la discusión, defendiéndola en los mismos términos retóricos que aquélla:

---

de lo que dice, en una palabra, finge o disimula lo que desea, incluso, a sabiendas del riesgo que trae la aceptación de semejante propuesta. Mientras que la alcahueta va cumpliendo su función con eficacia al verla cada vez más convencida (Reyes, *Estructura* n. 110).

<sup>7</sup> Poner en entredicho una cuestión instaura una disputa; y objetar la posición asumida respecto de la cuestión, compete al método dialéctico al debatir. Sin embargo, Buridan, nos advierte que las disputas retóricas se comprende en las dialécticas; pero “there are other specific ends in rhetorical disputations, and these should be discussed in connection with *Rhetoric*” (“Treatise 7”, 499). No obstante, ambas disputas son actos dialógicos de corte silogístico. Y si bien su diferencia radica en la manera de argumentar que se sigue con sus métodos, Aristóteles nos dice que estas artes son correlativas: la retórica es antistrofa de la dialéctica porque ambas proporcionan métodos para argumentar (*Retórica*, I: 1; 1356a 1-6). Incluso, el mismo J. Buridan señala que la retórica es una dialéctica de la moral que trata de generalidades contingentes que resultan útiles cuando los argumentos éticos y políticos no son suficientes; lo cual se acerca a la idea de la retórica que tiene Gil de Roma al considerar que ejerce análogamente a la dialéctica; pues aunque trate con las acciones humanas que competen a la política, es apropiada para la consideración de asuntos políticos y éticos; pero en la misma forma en la que podría adaptarse al uso de otras ciencias, como sucede con la dialéctica (Copeland, “Ancient sophistic”, 275 y 277). En fin, la forma estructural de una disputa retórica es similar a la de una dialéctica, porque su establecimiento y desarrollo siguen un parecido proceso: los actos argumentativos propios de la disputa dialéctica, confirmar y refutar, se cumplen en su papel designado en la disputa retórica debido a la oposición que causa el planteamiento de un hecho cuestionable. Pero, claro, la acción argumentativa retórica que implica además persuasión.

Hay sobre todo dos momentos en el texto en los que la capacidad de persuasión del discurso ejemplar se presenta de una manera especialmente evidente y reveladora: el episodio de doña Endrina y el de doña Garoça. En ambos aparece la vieja Trotaconventos, la maestra del “hablar fermoso”, sirviéndose de *enxienplos*, el instrumento por excelencia del discurso ejemplar, para convencer a las dueñas de que acepten los amores pecaminosos de sus pretendientes, y éstas a su vez tratan de resistirse utilizando los mismos recursos. (Palafox, *Las éticas*, 116) [nótese el subrayado]<sup>8</sup>

En efecto, los “enxienplos” serán la base en la argumentación de las contendientes, pero a su vez esta argumentación se apoyará fuertemente en los modos éticos y psicológicos de persuasión: *ethos* y *pathos*.<sup>9</sup> En principio, por el hecho

---

<sup>8</sup> El punto sobre el discurso ejemplar utilizado por personajes de dudosa moralidad es tocado por E. Palafox explícitamente en varios momentos de su estudio: “Estos serán dos de los grandes problemas que se recrearán de distintos modos a lo largo del texto: la dificultad para captar las intenciones que vienen envueltas en lo que se presenta como un discurso “ejemplar”, y el hecho de que ni éste ni sus usuarios se apegan necesariamente a las reglas de la más alta moral. Lo interesante es que estos problemas inherentes a todo proceso de recepción de este tipo de discurso, no sólo se les presentan aquí a los personajes, sino también, y de primera mano, al lector mismo, desde el momento en que tiene que enfrentarse a un relato emitido por un narrador cuya moral nunca puede estar cien por ciento seguro, a pesar de que una y otra vez él mismo insiste en la bondad de sus intenciones (como hacen también, engañosamente, el resto de los transmisores de discursos ejemplares que aparecen en el texto)” (*Las éticas*, 108). La argumentación por ejemplos, como discurso ejemplar, es el caso de esta apropiación de personajes inmorales, como la alcahueta que los usa siempre a conveniencia en sus alegatos contra las mujeres asediadas que permiten la interlocución con ella. Este manejo “debería servir de advertencia a los lectores suspicaces con respecto a las manipulaciones a que puede prestarse el saber en manos de quienes lo usan con fines ejemplares” (Palafox, *Las éticas*, 118). La cuestión también es observada por M. Brownlee que coincide con E. Palafox por lo que se respecta a la manipulación del discurso ejemplar por personajes que no necesariamente son confiables. “Don amor’s lengthy didactic disquisition proves once more that corrupt(ible), unexemplary characters are capable of producing exemplary discourse –without necessarily being converted themselves to a more exemplary mode of behavior”. Y de relatos ilustrativos por los personajes del *Libro* que los enuncian: “Such is also the case with Doña Endrina and with Doña Garoza, both of whom show themselves to be veritable repositories of didactic wisdom which they display by the many exemplary fables which they deploy in the debates against Trotaconventos. (She too, of course, is full of the same kind of venerable Aesopic wisdom)” (“Misappropriated”, 93).

<sup>9</sup> En la retórica, la argumentación no se limita solamente a un desarrollo crítico y riguroso

de que los ejemplos como tales pruebas sean primordiales en el debate que llevan a cabo dichos personajes, implica que se trata de una disputa de corte retórico, pues los ejemplos son pruebas de carácter inductivo que se siguen con el método retórico, es decir, son uno de los dos tipos de pruebas lógicas en la retórica. Pero los ejemplos por sí solos como pruebas retóricas únicamente señalan uno de los modos de argumentar retóricamente mediante el *logos*;<sup>10</sup> ya que

---

de las pruebas lógicas (entimemas y ejemplos), sino que en ella también entran en juego otros tipos de pruebas que determinan su otra dimensión, la expresamente suasoria. Estas pruebas son las que Aristóteles llama propias del arte o pruebas por persuasión y que se obtienen mediante el discurso: “unas residen en el carácter del que habla, otras en poner en cierta disposición al oyente de alguna manera, otras en el mismo discurso, por lo que demuestra o parece demostrar” (*Retórica*, I: 2; 1356a 1-4). Las dos primeras atañen a factores subjetivos de índole ético-psicológico y conforman los modos subjetivos de persuasión: *ethos* y *pathos*. El despliegue de dichos modos no es por separado, sino a lo largo del propio acto discursivo. Puesto que los argumentos del que alega sobre alguna cuestión planteada son más convincentes si se apoyan en su talento: “cuando el discurso se dice de tal manera que hace digno de fe al que lo dice, pues a las personas las creemos más y antes, y sobre cualquier cuestión, en general, y en las que no hay seguridad sino duda, también por completo. También esto es preciso que ocurra por el discurso, más no por tener los oyentes prejuzgada la calidad del que habla” (*Retórica*, I: 2; 1356a 6-10). Además, el retórico en el acto mismo de argüir debe provocar una alteración emotiva –a su favor– en los destinatarios de su discurso, porque con el incentivo emocional sobre éstos, él asegura credibilidad en sus argumentos y, por consiguiente, su aquiescencia: “cuando [los oyentes] son arrastrados a una pasión por el discurso [...], no concede[n] igual [su] opinión con pena que con alegría, ni con amor que con odio” (*Retórica*, I: 2; 1356a 14-16). En el caso del tercer modo, *logos* suasorio, éste es identificado por algunos estudiosos de su obra como la prueba lógica; sin embargo, esto es rechazado congruentemente por otros que advierten cómo en la misma *Retórica* se hace una clara la distinción (II: 20; 1393a 22-23). Esto es, allí las pruebas lógicas son llamadas comunes y las pruebas de persuasión, específicas; lo que impide reducir las primeras “en exclusividad” a este modo. En general, las pruebas que competen a este modo son una clase de enunciados aptos para la persuasión, “en el mismo sentido en que también son enunciados los que se refieren a los *éthç* y las *páthç*”. En fin, el *logos* suasorio o discurso persuasivo se conforma con enunciados no afectivos que expresan el contenido objetivo del propio discurso (Racionero, *Retórica*, I; n. 36).

<sup>10</sup> Los ejemplos son una de las dos pruebas lógicas en la argumentación retórica (i. e., “*logos quod est ratio*”), que Aristóteles denomina pruebas comunes (véase *Retórica*, II: 20; 1393a 22-23, n. 9. Éstos favorecen mucho a la persuasión por su carácter inductivo, ya que actúan como razonamientos analógicos que obtienen un valor probatorio cuando alcanzan lo plausible. El arguyente que afirma un hecho que probablemente no es de carácter doxástico,

los modos subjetivos de persuasión de la retórica están también presentes en el mismo acto discursivo del que aplica los principios del método de dicho arte: el proceso argumentativo por el método retórico se lleva a cabo desde dos dimensiones indisolubles: una centrada en la razón, y la otra en la relación de persuadir. O sea, aplicando dicho método se busca, a la vez, satisfacer las reglas de la razón por medio de una gestión lógica y sólida y desarrollar las razones adaptadas al temperamento de las personas a las que se intenta persuadir o convencer por el discurso. Este punto es importante para el análisis de la disputa que viene a continuación, puesto que estos modos subjetivos, en buena medida, “pueden” desviar una disputa de corte retórico hacia una disputa sofística cuando son extremados deliberadamente.

Esto último será muy notorio en el caso de la alcahueta que ya los ha comenzado a extremar para tratar de convencer a la monja desde el mismo ofrecimiento, pues no cabe duda que con su actitud simuladora de gratitud y altruismo, con el que se ha presentado ante ella, intenta excitarle la emoción en favor de su propuesta. En otras palabras, bajo el buen talante que aparenta, está la afección impulsora e inhibidora que caracteriza las estrategias falaces: minar la capacidad lúcida y autónoma de respuesta a una actitud discursiva como la suya. Sin embargo, esta capacidad no se reduce en la monja, quien *ab*

---

con el fin de sustentarlo puede recurrir a un ejemplo que “devient un argument qui étaye l’hypothèse de l’énonciateur. Cet argument est le pilier qui soutient son positionnement, car il lui permet de transformer l’hypothèse en une thèse acceptable pour tous énonciateurs possibles”. O sea, los ejemplos permiten al arguyente presentar “une thèse reconnue par tout le monde et d’en tirer sa conclusion” (Andújar, “Stratégies d’introduction”, 2747 y 2749). Ahora bien, las fábulas entre otras narraciones, pueden adquirir la función y el carácter de ejemplos, si juegan el papel de *probatio* en el discurso argumentativo que les da lugar. Cuando esto ocurre son llamadas pruebas artísticas o, como los nombra Aristóteles, ejemplos inventados (*Retórica*, II: 20; 1393a 29-30). En este tipo de ejemplos se debe lograr captar la semejanza entre lo real y lo inventado, en otras palabras, se debe establecer un vínculo isomórfico entre el plano analógico de la narración intratextual y el plano argumentativo. Por eso el arguyente retórico debe elegir los más apropiados para su propósito argumentativo (lo cual significa que estos recursos retóricos están al servicio de quien los enuncia), pues sabe que el ejemplo es un argumento particular que refuerza lo plausible, que requiere de la memoria y que exige de la imaginación del interlocutor, para concluirlo por sí mismo cuando ha captado las semejanzas: lo relatado resulta ser entonces una extensión de lo que se argumenta (*amplificatio rerum*).

*irato* le imputa ingratitud, ilustrándola con el “enxienplo del ortelano e de la culebra”, lo cual establece el punto capital del rechazo al ofrecimiento amatorio: “consejas me agora, que pierda la mi alma” (1355d); y abre de manera definitiva la discusión sobre ese punto, enseguida que la alcahueta, desconsiderando el motivo que causó iracundia en la monja, con una actitud de inocencia y de ser incomprendida, le regresa la acusación con otro “enxienplo” que ilustra también desagrado. <sup>11</sup> Este mismo proceder artero será, por consiguiente, el distintivo de su labor disuasoria durante toda la exposición de los relatos ilustrativos que opondrá a la retahíla enunciada por la monja.

En fin, en esta discusión que ya se ha iniciado, el papel de la alcahueta será en adelante el de refutar los argumentos con los que la monja expresa su rechazo a la proposición lenonia. Y aunque en el proceso argumentativo “no [se]

---

<sup>11</sup> Esta forma de actuar de la alcahueta cae expresamente dentro de las estrategias falaces, porque cuando con habilidad discursiva, incluso, escénica, se apela a los sentimientos o emociones del contrincante y se busca conseguir con esto la conmoción en favor del alegato que se profiere, se dice entonces que se argumenta *ad populum*: “Señora’, dixo la vieja, “¿por qué só baldonada? / Quando trayo presente, só mucho falagada; / vine manos vazías, finco mal estutada” (1356abc). En efecto, la vieja Urraca sagazmente está apelando a los sentimientos de la monja; recordándole, “al parecer, visitas anteriores en las que había tenido un recibimiento muy diferente al actual, por haberle traído algún regalo, seguramente en agradecimiento a la protección y ayuda económica que su antigua señora le había ofrecido y prestado” (Morros, “El episodio de doña garoza”, 432). Pero al mismo tiempo, está ignorando lo que irritó a la monja: la propuesta de que acepte como amante al arcipreste (resumido en 1355d); y como consecuencia de esta manera de obrar, está haciendo caso omiso al rechazo monjil. Son, sin duda, su pericia embaucadora y su experiencia lenonia, las armas que le permiten aplicar esta *ignoratio elenchi* y excitar la emoción en su interlocutora, atribuyéndole, por consiguiente, malagradecimiento e incomprensión a través de un ejemplo. En otras palabras, “para recriminarle su conducta presente alega la fábula del galgo viejo al que el cazador maltrata porque ya no le sirve como antaño” (Morros, “El episodio de doña Garoza”, 432). Ahora bien, aunque a la monja le parezca aceptable la replica de la alcahueta, porque reconoce haberse enojado por lo que le propone (1368b); conmovida por lo que declaró con mal tono (1368c); y hasta comprenderle buenas intenciones (1368d), ella va a reencauzar la discusión hacia la cuestión en disputa: “Mas temo me e rreçelo que mal engañada sea” (1369a); para no hablar, *aparentemente*, más sobre el asunto: “non querría que me fuese como al mur del aldea / con el mur de la villa, yendo a facer enplea; / decirte he la fazaña, e *finque la pelea*” (1369bcd, el énfasis es mío). ¿Acaso esa reorientación hacia lo que se disputa no indica permitir la insistencia lenonia?

procede por argumentos abstractos”, sino que se sigue, como lo señala María Rosa Lida, una variante de la tradición oriental “por fábulas y apólogos” (“Nuevas notas” 61), dicha discusión tiene el carácter propio y formal de una disputa, porque de todo lo alegado se da prueba, donde la prueba la constituyen expresamente *exempla*, en forma de fábulas con moraleja (véase n. 10). De ahí el aspecto retórico que —como dije antes—, en principio, se observa en la disputa.

Ahora bien, esta disputa se desarrolla a lo largo de dos días en los que las dos mujeres narran alternadamente sus fábulas, que parifican sus alegatos. Y, en general, después de las dos primeras que dan lugar al punto en disputa, las contadas por la monja constituyen la base de su rechazo; puesto que presupone una situación adversa que no quiere verse, y con las fábulas ilustra las consecuencias inevitables de una decisión tomada en favor del ofrecimiento amatorio. En cambio, la exposición ejemplar de la alcahueta no resulta tan singular como la monjil; pues su argumentación está en función de los movimientos argumentativos de doña Garoza, a quien, desde su presentación por el arcipreste, se le atribuyeron cualidades de probidad y elocuencia:

Aquesta buena dueña avié seso bien sano:  
era de buena vida, non de fecho liviano. (1347ab)

Por lo que su argumentación se expresa con fluidez, propiedad y claridad, y, sobre todo, convincentemente, de tal manera que obliga a su contraparte a sustentar sobremanera sus razones en los modos subjetivos de persuasión, o sea, la alcahueta intenta la alteración del ánimo en la monja con recursos falaces para conducirla a una postura inconveniente (lo que va de acuerdo con su papel de medianera, pues evidentemente adopta la meta sofística de redargución para que doña Garoza se desdiga de su rechazo);<sup>12</sup> como sucede cuan-

---

<sup>12</sup> El propósito o la meta en las disputas sofísticas está completamente determinado: “The *meta* in a sophistical disputation is the unacceptable [position] into which an opponent strives to drive the respondent but without striving to conclude against him”. (Buridan, “Treatise 7”, 499-502). O sea, “ya que la [disputa] sofística tiende a la vanagloria, queriendo que se parezca sabio, se afana en conseguirlo teniendo una victoria aparente sobre el adversario con el que se discute; lo cual ciertamente sucede cuando lo conduce a algo inconveniente: por ello el término

do la monja, ante el acoso lenonio, expresa fuerte enojo; el cual admite, ciertamente, pero de inmediato, bajo un tono de mesura, se opone al procaz comportamiento discursivo de Trotaconventos, cuyas razones no medran decisivamente en su actitud emocional, tal que siempre muestra entereza en su probidad y sensatez por su elocuencia. No obstante, con este procedimiento argumentativo, sutilmente, permite la insistencia lenonia.<sup>13</sup>

---

de la disputa sofística es algo inconveniente, en lo cual el sofista se esfuerza en llevar al proponente, y esto se llama la meta, esto es, el fin o el término” (Santo Tomás, “Sobre las falacias”, 201). Así que una vez definida la meta de las disputas sofísticas, éstas se clasifican como lo hace Aristóteles en las *Refutaciones*: en metas de refutación, falsedad, implausibilidad, solecismo y redundancia. Mediante una falsa argumentación o uso de falacias, en la meta de redargución o refutación, el contrincante es llevado a decir lo contrario de lo que sostenía; en el caso de la meta de falsedad se le obliga a decir lo que es absolutamente falso; en la de implausibilidad se le impone decir lo que es poco probable; en el solecismo se le constriñe a conceder una proposición que presenta un vicio gramatical (en el discurso); y en la meta de redundancia o negación se le obliga a admitir la repetición inútil de una misma cosa (Buridan, “Treatise 7”, 502).

<sup>13</sup> La función de la monja, como mujer cortejada a través de Trotaconventos, es más bien singular, puesto que su argumentación no sólo está de acuerdo con el consabido tópico (véase n. 6), también lo está con la sofística, como ya lo he advertido. Por esta razón su discurso está más allá de la simple permisión, porque al fingir que se deja llevar por la alcahueta bajo la reiteración del rechazo (no terminante), ella sutaliza su discurso de manera que encubre la falta de acuerdo con el sentido común de su enviso proceder y, por tanto, afecta el ánimo a la medianera, tal que el alegato de ésta se muestra más atrapañado que meditado con respecto al de ella, que siempre resulta más elocuente. En una palabra, su estrategia radica en azuzar finamente a la alcahueta con una aparente aquiescencia para que ésta siga en su intento de convencerla y seducirla: la monja lo hace admitiendo parcialmente los razonamientos de la alcahueta para luego desaprobárselos a conveniencia, i. e., da cabida a ciertas observaciones lenonias, convenientes para mantener la pauta argumentativa; pero de modo que no le concede razón a todas sus palabras. Como sucede en el segundo día de la disputa, después de la exposición ejemplar de la alcahueta acerca de sus buenas intenciones en su mandato con la que se inicia esa jornada (la fábula del asno y el blanchete), la monja parece que va a rechazar decisivamente el ofrecimiento amatorio de manera congruente con sus atributos de “seso bien sano”, luego de la promesa que había hecho de reflexionarlo tras el cierre de la primera jornada: “La dueña dixo: ‘Vieja, mañana madrugueste / a dezir me pastrañas de lo que ayer me fableste; / yo non lo consentría como tú me lo rrogueste, / que consentir no devo tan mal juego como éste’ (1410). Pero de inmediato pasa a la impugnación de lo recién argüido por su contrincante con el ejemplo de la “rraposa que come las gallinas en la aldea”. Y aunque su narración y su complemento moral ilustran adecuadamente los peligros en lo que se encontraría si siguiera los consejos de la alcahueta, la iracundia que muestra

Lo anterior quiere decir que ella, como la alcahueta, también hace uso de la sofistería, pues este “arte” le resulta útil para contener las acometidas erísticas de la alcahueta, tal como J. Buridan, parafraseando las *Refutaciones* aristotélicas, sugiere su aplicación:

---

la conduce a apelar a la fuerza. Por lo que su argumentación se reduce a una del tipo *ad baculum*, pues no la orienta a lo que quiere rechazar, sino que amenaza a la alcahueta, o sea, se vale decir que ella trata de convencer a Trotaconventos por la fuerza de que tiene razón de que ésta es una necia, porque quiere que cometa una insensatez: “E pues tú a mí dizes rrazón de perdimiento / del alma e del cuerpo e muerte e enfamamiento, / yo non quiero fazer lo, ve te sin tardamiento, / si non dar te he gualardón qual tu merescimiento” (1423). Sin embargo, esta amenaza no sirve para alejar definitivamente a la alcahueta, sino para dejarla en su insistencia lenonia. Pues la alcahueta, como lo hizo luego que la monja, enojada, la acusará de ingratitud en el inicio de la primera jornada de la disputa (véase n. 11), y adoptará una actitud simuladora de victimismo, humildad y sumisión para mantenerse en su cometido amorioso; lo que le permite acometer con un caso particular de la apelación a los sentimientos: la argumentación *ad misericordiam* de 1424b; seguida de la sutil intimación (1424c). Esta actuación le da lugar a la enunciación de un relato ilustrativo (el “del león e del mur”) para su situación actual de calmar a la monja (1424d) y hacerle ver que puede serle útil (1433-1434). Con lo que doña Garoza, mostrándose más moderada y condescendiente, sólo reconoce las razones expuestas por aquélla en lo relativo a su ira, es decir, admite enojo y mal proceder: “Vieja, dixo, ‘non temas, está bien asegurada; / non conviene a dueña de ser tan denodada (1435bc); y al parecer nada más’”. Lo que significa que la monja, a pesar de advertir con claridad las maquinaciones de la alcahueta, le permite seguir con la misión amorosa del arcipreste; poniendo otra vez en discusión el punto capital de su rechazo: “mas rresçelo me mucho de ser mal engañada” (1435d); lo que supuestamente la obliga a evocar un ejemplo para ilustrar la reciente situación instaurada. Y la alcahueta, por consiguiente, percibiendo esta complacencia, la replicará ya sin temor. Esto nos vuelve a señalar que detrás de su recusación, muy apegada al tópico lenonio, se encierra un cierto propósito aún no develado hasta este momento, pues resulta muy sospechoso que por más que con razones lógicas y con ira, la frene y le marque la retirada, y al mismo tiempo la monja le ofrezca sutilmente motivos suficientes para que ésta siga insistiéndola: “El hecho de que estuviese dispuesta a escuchar tanto el primer día a pesar de que Trotaconventos pusiera desde el principio las cartas sobre la mesa, el que al final de ese primer día le pidiera que regresase al siguiente en busca de su respuesta (1395c), el alegre paso y ánimo con los que en compañía de la vieja se dirige a la mañana siguiente al parlador (1399a) con el ansia de escuchar las nuevas que aquélla pueda traerle (1399c), son cosas que sugieren que el juego puede ser todo lo peligroso que se quiera, pero que a la monja le encanta y que lo está jugando con plena dedicación” (Beltrán, *Razones de buen amor*, 337). En fin, este deliberado comportamiento monjil, no es más que un reflejo de la estrategia ruiziana para alcanzar la *mutatio amorosa* del protagonista, como lo advertiré en su momento.

By 'sophistry' you wish to understand a habit of assent concerning conclusions acquired by sophistic argumentations, so that one believes that they are true argumentations because of an incapacity to solve them, then that habit, doubtless, is neither art, nor prudence, nor understanding, nor knowledge, nor wisdom, but an erroneous habit that is the opposite of some one of the intellectual virtues just mentioned. But if by 'sophistry' we understand a habit [*habitus*] on account of which we can aptly and promptly construct and also dissolve sophistic argumentations with subtlety concerning any subject, then that habit is without a doubt a beautiful and very useful art. It is so, in the first place, for the wise or for those who desire wisdom lest they be impeded from the contemplation of truth by getting entangled in such argumentations; for, as Aristotle says, "experts and entirely knowledgeable persons are sometimes confounded even by ignorant persons who use such arguments." ("Treatise 7", 497)

La estrategia "engañadora" de la monja radica entonces en el uso de razones ciertas (en el sentido moral) para develar la falsedad de las palabras de la alcahueta. De ahí que *fallare fallatē non est fraus*, porque astutamente Trota-conventos le está ofreciendo un "buen amor" en los mismos términos que se lo ha ofrecido a su cliente, y la monja lo comprende muy bien, pues la conoce lo suficiente para sospechar de su intención: "Sabén ambas perfectamente lo que allí está en juego a través de un intercambio de apólogos iniciados por la monja, cuyas razones son claras y rectilíneas: no quiere correr, frente al mundo, el peligro de una caída en deshonra y teme además, ante Dios, la fealdad del pecado" (Márquez Villanueva, "El celibato", 20).

Esta perspicacia en la monja le permite sortear la argumentación falaz de la alcahueta sin que haya incongruencias con sus palmarios atributos ni con el tópico consabido a lo largo de la disputa, y tanto que después de la última intervención ejemplar de la monja, la lena se muestra ya impedida a rebatir en su contra por la exasperación que le provoca la grandilocua verbosidad monjil: "Urraca, cuando la monja acaba, parece harta de palabras, como si se diera cuenta de que con esta bachillera monja a golpe de cuento no se va a llegar a ningún sitio, que le gusta mucho hablar y que está llena de historias" (Beltrán, *Razones de buen amor*, 340). Esto implica que el desenfado que había mos-

trado la alcahueta durante la disputa, ahora se limita tan sólo a suplicar una conferencia para su cliente:

Señora, diz la vieja, “muchas fablas sabedes;  
mas yo non consejo eso que vós creedes,  
si non tan sola mente ya vós que lo fabledes. (1480abc)

Sin embargo, la monja vuelve a lanzarle el anzuelo:

Farías”, dixo la dueña, “segund que ya te digo,  
lo que fizo el diablo al ladrón su amigo:  
dexar m’ ías con él sola, çerrarías el postigo;  
sería mal escarnida, fincando él con migo. (1481)

Estas palabras de la monja ciertamente son el señuelo que llevan a Trota-conventos a soliviantarse en su cometido lenonio. Así que la vieja Urraca que ya ha apercibido el consentimiento a persistir, muy envanecida, la exhorta a no recelar; pero claramente bajo una aseguanza de aparente fiabilidad (1482), tal que *parece* convencer a la monja o al menos así quiere Juan Ruiz que se crea que lo hace, pues, “contrariamente a lo que se esperar[a] de una interlocutora que ha dado tantas muestras de sabiduría, es justo entonces cuando Garoça se decide a aceptar el cortejo del arcipreste” (Palafox, *Las éticas*, 132):

La dueña dixo: “Vieja, non lo manda el fuero  
que la muger comiençe fablar de amor primero”; (1483ab)

En fin, la monja permite tácticamente que la alcahueta siga en su papel de hostigamiento, aceptando entrevistarse con el arcipreste, luego de haber recusado con razonamientos perspicuos el alegato de la alcahueta sobre la propuesta de marras. Esto es, finge convencimiento de lo que le ha ofrecido la mensajera (quien ya está prácticamente convencida por la aparente actitud de la monja, de que va por la vía adecuada para conquistarla en favor de su cliente) y, en consecuencia, simula regirse por las reglas amatorias que se exigen en

el cortejo amoroso (véase n. 6) Por eso, antes que nada, Trotaconventos debe darle referencias fehacientes “de las figuras del Arcipreste”:

Doña Garoza exige a su interlocutora una descripción fidedigna del arcipreste, no para decidir si sucumbe a sus encantos físicos o se abstiene de cualquier relación con él, sino para conocer con antelación al varón a quien llevará por caminos que nadie había previsto a estas alturas del relato, ni el propio interesado ni, por supuesto, el lector. Doña Garoza tiene la necesidad de saber si, por sus facciones, tendrá más o menos dificultades para persuadirlo a la práctica de un amor en el que no se ha iniciado aún. (Morros, “El episodio de doña Garoza”, 463)

De este modo, sin advertir siquiera un atisbo de la estratagema monjil (“Aquel es engañado quien coída que engaña”, 103c), según el propio arcipreste sentencia después de su fracaso con la primera “buena dueña”, la lena, en verdad creyéndose ya vencedora, se da a la tarea de retratarle a su cliente, describiéndolo en su aspecto sensual, o sea, como buen amante: “Naturally, therefore, when the lady asks for a description of the Archpriest, the crone feels, in the interests of success, compelled to represent the young cleric in the most attractive colors. Accordingly he is portrayed as talented, gallant, discreet and endowed with a splendid physique” (Kane, “The personal appearance”, 104).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> La alcahueta le describe a la monja un buen amante, creyendo que con esta descripción la deja fascinada, tal que el hecho se aprueba en connivencia con el mismo arcipreste desde su posición de narrador: “A la dueña mi vieja tan bien que la enduxo” (1490a). Incluso, ella se jacta de que el varón descrito es digno de ser amado: “Amad, dueñas, amalde, tal omne qual debuxo” (1490d). Sin embargo, el arcipreste desmentirá el tipo de hombre sensual dibujado por Trotaconventos y no será el buen amante en los términos que se esperan, porque si bien hay rasgos en su descripción que lo suponen como tal; hay otros que sugieren lo opuesto y lo destinan al fracaso amoroso (véase Dunn, “De las figuras del arcipreste”; Gybbon-Monypenny G. B., ed., 79-93; y Morros, “El episodio de doña Garoza”, 417-464). Esto quiere decir que en forma paralela al caso contraejemplar de la monja Garoza con respecto a la generalización de que –todas– las monjas son buenas amantes (véase n. 4), el arcipreste es un contraejemplo al buen amante descrito. Es decir, nuevamente nos encontramos con una generalización desde un caso individual, que podemos escribir como sigue:

El hombre que tienen estos rasgos es buen amante.	Premisa mayor
El arcipreste es un hombre que tiene estos rasgos.	Premisa menor
El arcipreste es buen amante.	Conclusión

En fin, la alcahueta va finalizando su papel de medianera, creyendo ciertamente que la monja ha sido seducida por su arte lenonio, y así se lo hace ver a su cliente y deja la conclusión del cortejo –la conquista– en manos de éste: “enamorado a la monja, e luego vos venid” (1496d). Cuyas actitudes paroxística y lúbrica en los momentos de la contemplación (1499-1501) y la entrevista con la monja, están de acuerdo con el punto de continuidad en el que lo deja la alcahueta, puesto que al proviso, según esta perspectiva, parece concluirse la conquista. En la que primero se insinúa el efecto favorable del retrato del arcipreste, que señala la seducción de la monja:

Oteó me de unos ojos, que paresçían candela:  
yo sospiré por ellos, diz mi coraçón: “¡Hé la!” (1502ab)

---

En este silogismo, no necesariamente es verdadera la premisa mayor, porque siempre puede existir algún hombre que carezca de estos atributos y ser un buen amante en los mismos términos amorosos con los que habla la alcahueta. En otras palabras, a pesar de la creencia generalizada en la Edad Media, de que desde la apariencia física se deducen las cualidades viriles, es accidental que un hombre con los rasgos descritos por la vieja Urraca sea un buen amante. Y que el arcipreste los tenga por accidente (más bien se los atribuya la alcahueta), no implica la calidad de buen amante. De hecho, no lo es, según su historial amoroso. Así que podemos decir que este silogismo es aparente y el contraejemplo que sugiere Aristóteles en las *Refutaciones* para resolverlo es el mismo “arcipreste” que hace de accidente en la premisa menor contra el sujeto genérico “El hombre” de la mayor: “Como es indeterminable cuándo hay que decir sobre el objeto lo que se da en el accidente, y en algunos casos se admite y se dice que se da necesariamente, y en otros que no se da necesariamente, hay que dar, pues, una vez sacada la conclusión, un enunciado semejante para todos, a saber, que no se dan necesariamente” (24, 179a 28-31). No obstante la calidad del silogismo, esta descripción del arcipreste junto con la monja, cumplen, ciertamente, una función estructural en el episodio. En efecto, en esta aventura amorosa del protagonista, la disputa es un parteaguas de dos opiniones generalmente admitidas: la imagen concupiscente de las monjas y la descripción física masculina relativa a lo erótico; las cuales son los pilares estructurales de la disputa en su totalidad. Pues la generalización de buenas amantes en las monjas es la que le da sentido a la disputa, y, por su parte, el retrato aparentemente sensual del arcipreste, tras el pretendido convencimiento de aceptarlo como amante, por parte de la monja Garoza, es lo que da sentido a la resolución de la disputa en favor de ella, lo cual tiene, como consecuencia, la supuesta transformación en la actitud amorosa del arcipreste.

Y a continuación, ya en el encuentro de los amantes, se declara la conquista, como efecto de la seducción:

Fui me para la dueña, fabló me e fablé la:  
Enamoró me la monja e yo enamoré la. (1502cd)

Por consiguiente, “al término de la batalla dialéctica entre Doña Garoça y la Trotaconventos parece haberse llegado a una posición general a favor del triunfo del *loco amor*” (Álvarez, “Loco amor”, 110). Pero en realidad resulta todo lo contrario, porque viene finalmente a confirmarse la meta sofística de la monja, aquella de implausibilidad (véase n. 12), con la que se restringe la aceptación del arcipreste a un “linpio amor”:

Resçibió me la dueña por su buen servidor:  
siénprel fui mandado e leal amador;  
mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor;  
en quanto ella fue biva, Dios fue mi guiador. (1503)

De este forma, por fin, se revela la vía del “buen amor” seguido por la monja para someter al arcipreste, representado por la alcahueta a lo largo de toda la discusión sobre el ofrecimiento amatorio. Esto es, la estrofa anterior señala claramente la discontinuidad de la trayectoria del “buen amor” trazada por Trotaconventos en el proceso argumentativo de conquista y sometimiento de doña Garoza, por lo que la resolución final de la disputa es en favor de la monja, pues ella obligó al arcipreste y, por lo tanto, a su portavoz Urraca, a admitir un “buen amor” que es poco, o más bien nada probable o plausible dentro de un convencimiento amatorio usual del tóxico de la alcahuetería:

Es así que la monja, apercebida de los designios de la alcahueta, se valió de ella con el propósito de consumir su obra piadosa y cristiana (*caritas*) llevando a término su dramatización del *buen amor de dios*. Resulta de este modo que la tercera, subsidiaria del loco amor, no tan sólo se engañó con la monja sino que salió gravemente engañada cuando el loco amor por ella predicado se lo

trocara la monja en ese amor limpio con Dios, redundando todo ello en un fracaso crucial en su carrera de alcahueta. (Álvarez, “Loco amor”, 119)<sup>15</sup>

Ahora bien, el triunfo de doña Garoza en la disputa tiene como consecuencia, la supuesta transformación en la actitud amorosa del arcipreste, pues éste “parece” oponer su actual actitud a la que ostentaba cuando solicitó los servicios de la medianera (1331ab). Y digo que “parece” porque ahora sólo él detenta la palabra y toda la información referente a la declarada *mutatio amatoria*, surge desde el desconfiable enfoque arciprestal, luego que la monja ha sido acallada estratégicamente para procurar la moralización en el episodio:

cuando la monja se hizo, por su elocuencia y buen talante, por su firmeza y probidad, merecedora de ser escuchada durante la pretendida conquista, Juan Ruiz le quitó el habla y dejó que sólo el arcipreste refiera los hechos y, más aún, ella muere inesperadamente: “en quanto ella fue biva” (1503d); quedando frustrado, entonces, un esperado develamiento grandilocuente de la real actitud arciprestal; aunque tal revelación, no obstante, fuera en favor del protagonista. En cambio, el arcipreste es quien obtiene absolutamente el control de la palabra y, en consecuencia, él y sólo él es quien dice de la transformación en su actitud amorosa. (Reyes, *Estructura*, 207)

Este punto de eliminar las acciones y palabras de la monja es indudablemente un recurso estratégico de Juan Ruiz, puesto que al sacarla de escena y luego matarla, no deja más opción que la mirada y la voz del arcipreste, que de esta manera se salva de ser evidenciado abiertamente de su real personalidad que, no obstante, ya conocemos por sus otras aventuras amorosas —ca-

---

<sup>15</sup> Morros observa el triunfo de doña Garoza sobre Trotaconventos en este mismo sentido: “en la pugna dialéctica con ella, la ha derrotado, incluso cuando la ha obligado a disfrazar el amor que le ofrecía de *caritas* cristiana (ha hecho creer a la alcahueta que accedía a la práctica del ‘loco amor’ enmascarado por el bueno, y, en el momento de la verdad, en su relación con el arcipreste, ha seguido fiel a sus principios sin traicionar una vocación sincera, por más deseo y apetito sexual que haya podido acumular —según le recuerda la vieja— en los muchos años de abstinencia)” (“El episodio de doña Garoza”, 460).

racterizadas por el fracaso— y que con sutileza se ha insinuado en su retrato (véase n. 14).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Ese “amor limpio” que “dijo” alcanzar con la monja no podía ser duradero porque no hubiera aguantado por mucho tiempo el disimulo vociferado (de su fracaso por no conseguir lo que deseaba): “¿Diremos que la corte que hace el Arcipreste a doña Garoza ha sido un éxito? Él ha conseguido hablar con ella, desde luego, pero esto no es precisamente lo que él quería cuando buscó la ayuda de Trotaconventos. Desde este punto de vista, la empresa es ciertamente un fracaso, y en esto no difiere de la mayor parte de las aventuras amorosas del libro” (Hart, *La alegoría*, 116). Pero que mejor manera que matar a la monja para no caer en incongruencias y volver, entonces, a las andadas desembarazadamente; pues alguien como él que solicita la ayuda de una alcahueta con frecuencia no puede ir por la vía del amor divino: “Por olvidar la coíta, tristeza, e pessar, / rrogué a la mi vieja que me quisiese casar” (1508ab). Por eso, estoy de acuerdo con Diego Catalán que observa que “el ‘signo’ del autor-protagonista es amar y no conseguir (no ‘acabesçer’), trabajar y afanarse por lograr el amor de las damas (o ‘dueñas’) y nunca obtener (nunca ‘rrecabdar’) de ellas ‘la cosa más querida’, que no puede ser otra cosa que el deseado *quintum* en la escala de los favores (después del *visus*, el *colloquium*, el *contactus* y el *basium*). Juan Ruiz cuyo ‘signo’ estriba en ‘punar’ (‘luchar por’, ‘trabajarse en’), ‘e non en al’ (‘y no en más’), aunque sirve incansablemente a las damas, se ve siempre defraudado en sus aspiraciones por causa de su hado [...], el ‘signo’ o ‘fado’ de Juan Ruiz determina, no ya el que ame, sino el que no ‘recabde’” (“Aunque omme”, 86). Esta observación nos remite sin duda al episodio de don Melón y doña Endrina, donde al parecer se alcanzó la meta del pretendiente: “Doña Endrina e don Melón en uno casados son” (891a). Sin embargo, en tal episodio el arcipreste no puede vanagloriarse, como aquí en el de la monja Garoza, aunque en “limpio amor”, de un triunfo para sí. Y no sólo porque él no puede casarse “a ley e a bendición” (840d) por su ministerio, sino porque no puede alcanzar el objetivo que desea (¿caso buscó el “amor limpio” con la monja?). Ni siquiera lo salva la actitud moralizante que presume al contarnos la historia de aquellos amantes: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / dixé la por te dar ensienplo, non por que a mí me vino” (909ab); más bien nos revela cierto dolor en él porque es víctima del amor, pero, irónicamente, no como aquellos que lo han disfrutado y decaído por su exceso, sino porque sufre por no tener fortuna en él, como antes ya lo ha expresado en otra parte: “Non te puedo prender” (214a), dice a don Amor, y “das me en el coraçón, triste fazes del ledó” (213d); además, “nunca me aperçibes de tu ojo nin del dedo” (213c), pero “tú, cada que a mi prendes, tanta es tu orgullía, / sin piedat me matas de noche e de día” (214cd). Y continúa así el reproche contra el dios del amor en su falta de atención: “Responde, ¿qué te fiz? ¿Por qué me non diste dicha / en quantas que amé...? [...] En fuerte punto te vi, la ora fue mal dicha” (215abd). De ahí que todo o mucho de lo relatado en el episodio de don Melón y doña Endrina, puede quedar meramente en su imaginación y deseo, tal vez, por eso se subroga en don Melón para que por lo menos así logre ficcionalmente ese “buen amor” buscado. Entonces ¿por qué debemos confiar en su conversión remarcadamente vociferada en una sola estrofa sólo

Ahora bien, si esta situación tiene como trasfondo intencional darle un matiz moralizante al episodio, la presencia de la monja hubiera sido un obstáculo para lograrlo satisfactoriamente, puesto que con los atributos intachables que el propio arcipreste le dio, la presumible transformación arciprestal no tendría un sustento firme y el viso moral sería menoscabado, si no es que anulado. Sin embargo, Juan Ruiz ha dejado que sólo diga el arcipreste, porque a fin de cuentas sus palabras son el eje literario sobre el que se mueve la estrategia ruiziana, ya para moralizar o ya para aparentar hacerlo. Es decir, su comportamiento literario (acciones, palabras y demás) nos hace creerle o no; pero siempre nos lo acerca o aleja porque siempre hay algo reconocible que evaluar en ese comportamiento arciprestal. Y la monja, que parecía que se soltaba de sus hilos, sin duda lo hubiera acotado, por eso luego de su función, ya no era indispensable su presencia:

Garoça va a morir muy pronto, por la simple razón de que ha cumplido su misión y literariamente no sirve ya allí para nada. ¿Pero acaso no era el “velo prieto” la anticipada mortaja de una muerta en vida? Garoça, pues, no “muere”: la “mata” Juan Ruiz una vez que le ha extraído todo el jugo que como personaje o (más técnicamente) signo ya desemantizado podía ofrecerle. El objetivo de todo el episodio alcanza su clausura con la llegada a aquel punto álgido del encuentro que provoca el lamento sin consuelo del clérigo amante. La intencionalidad ha quedado cubierta y por eso cuanto sigue no es más que una desmembrada *coda* destinada a cumplir con las apariencias del contar una historia, así como del que “no digan” en un terreno moral. (Márquez Villanueva, “El celibato”, 24-25)

---

dicha por él, cuando vimos todo un proceso argumentativo con el que se trató de preservar una imagen impoluta de la monja ante una impudente alcahueta? ¿Esta es, por consiguiente, la única forma de matizarle un aspecto moralizante al episodio de la monja Garoza? Quizá, no, pero en este episodio él no puede declarar que fue otro ejemplo que no le sucedió, como en el caso de la “fija del endrino”; pues ahora la historia trata de los amoríos entre religiosos. Y quién mejor para ejemplificarla que un protagonista versátil como el arcipreste ruiziano, que a largo de sus aventuras amorosas ha mostrado preferencia por el “loco amor” (aunque siempre dentro del fracaso y el desamor); y que ahora hábilmente finge haber alcanzado un “limpio amor”, cuando, cínicamente, su búsqueda del “loco amor” era pregonada bajo un tono de franca insinuación durante casi todo el episodio, ya por su portavoz Urraca, ya por él mismo.

En suma, el debate entre la alcahueta y la monja es una disputa sofística de aspecto retórico porque los argumentos que atañen al “buen amor”, se prueban por medio de *exempla*; pero a través de la manipulación extrema de los modos subjetivos de persuasión retórica, ellas buscan debelar a toda costa (sobre todo, esto es muy evidente por parte de la alcahueta) y sus argumentaciones se orientan más bien hacia disputación sofística. Pues a lo largo de la disputa, doña Garoza permite sutilmente la insistencia lenonia, aun defendiendo su posición de rechazo con altilocuencia ante las falaces embestidas de la vieja Urraca (que consisten más en la afectación de los sentimientos y la emoción, que en razones), quien, a cada paso, agónicamente trata de imponerle su ofrecimiento amatorio. Y así, sin perder sus virtudes atribuidas (1347ab), la monja continúa con el mismo proceder hasta el cierre de la disputa, donde finge vencimiento por la alcahueta, aceptando la entrevista con el arcipreste, por lo que se sugiere que el desenlace culminará expresamente con su conquista. Pero más adelante, en la declarada conquista arciprestal, por fin se dilucida su propósito sofístico de conducir al protagonista al limpio amor. Con lo cual se avizora una pretendida moralidad.

En otras palabras, estratégicamente, Juan Ruiz dota a la monja con este singular comportamiento a la hora de debatir, para dirigirlo finalmente hacia su objetivo de establecer la aparente mutación amorosa del arcipreste dentro de los principios del tópico de la alcahuetería, pero a la vez intentando cumplir con la exigencia moral. En efecto, con esta disputa muy apegada al tópico lenonio, él parece significar, no obstante, la confrontación de sus amores definidos en el prólogo de su *Libro* (pues la alcahueta, digna representante del “loco amor” por su oficio lenonio, pretende someter más que convencer a la monja, digna representante del “limpio amor” por su impasible probidad y elocuencia, de que ame a su cliente); poniendo como indicadora de estos “buenos amores” a la actitud del arcipreste, quien, entonces, simula ir desde un “buen amor” ofrecido por la alcahueta hasta el “buen amor” alcanzado con la monja: *a cupiditate ad caritatem*; pero, ciertamente, sin fijar alguno, por más que así él lo asegure en el caso del “limpio amor”. Por lo tanto, la disputa tiene como consecuencia una supuesta transformación en la actitud amorosa del arcipreste, con la que sólo se alcanza una apariencia moralizante en el episodio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, NICOLÁS E., “‘Loco amor’, goliardismo, amor cortés y ‘buen amor’: el desenlace amoroso del episodio de doña Garoça en el *Libro de buen amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, 7-2, 1983, 107-119.
- ANDÚJAR MORENO, GEMMA, “Stratégies d’introduction d’exemples et argumentation dans un genre du discours didactique”, en JOSÉ DE JESÚS BUSTO TOVAR, PATRICK CHARAUDEAU, JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL, SILVIA IGLESIAS RECUERO y COVADONGA LÓPEZ ALONSO (eds.), *Lengua, discurso, texto. (I Simposio Internacional de Análisis del Discurso)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid / Visor, 2000, VII, 2739-2750.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, trad., pról. y notas de Antonio Tovar, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- , *Tratados de lógica (Órganon) I. “Categorías”, “Tópicos”, “Sobre las refutaciones sofísticas”*, intr., trad. y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid: Gredos, 2008.
- BELTRÁN, LUIS, *Razones de Buen Amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Valencia: Fundación Juan March / Castalia, 1977.
- BIGLIERI, ANÍBAL, “Inserción del *exemplum* medieval en el *Libro de buen amor*”, *Revista de Filología Española*, LXX, 1990, 119-132.
- BROWNLEE, MARINA SCORDILIS, “Misappropriated *Exempla*”, en MARINA SCORDILIS BROWNLEE (ed.), *The status of the reading subject in the “Libro de buen amor”*, Chapel Hill: The University of North Carolina, 1985, 88-97.
- BURIDAN, JOHN, “Treatise 7. On fallacies”, en GYULA KLIMA (ed.), *Summulae de dialectica*, New Haven & London: Yale University Press, 2001, 495-611.
- CANTARINO, VICENTE, “La lógica falaz de don Juan Ruiz”, *Thesaurus*, 29, 1974, 435-456.
- CATALÁN, DIEGO, “‘Aunque omne non goste la pera del peral...’ (Sobre la ‘sentencia’ de Juan Ruiz y la de su *buen amor*)”, *Hispanic Review*, 38, 1970, 56-96.
- COPELAND, RITA, “Ancient Sophistic and Medieval Rhetoric”, en CAROL DANA LANHAM (ed.), *Latin Grammar and Rhetoric. From Classical Theory to Medieval Practice*, New York: Continuum, 2002, 258-283.
- COPI, IRVING M. y CARL COHEN, *Introducción a la lógica*, trad. de Edgar A. González Ruiz, México: Limusa-Noriega, 2003.
- DIEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, “Eros de convento: poesía contra las monjas en el Siglo de Oro español”, en LUCE LÓPEZ BARALT y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas*, México: El Colegio de México, 1995, 71-109.

- GIRÓN ALCONCHEL, JOSÉ LUIS, "Introducción", en JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed., intr., selec. y notas de José Luis Girón Alconchel, Madrid: Castalia, 1990, 15-47.
- GONZÁLVIZ RUIZ, RAMON, "La persona de Juan Ruiz", en FRANCISCO TORO y BIENVENIDO MORROS (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor"*, Alcalá la Real: Ayuntamiento / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 37-67.
- HART, R. THOMAS, *La alegoría en el "Libro de buen amor"*, Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- HEUSCH, CHARLES, "Entre didacticismo y heterodoxia: Viscisitudes del estudio de la Ética aristotélica en la España escolástica (siglos XIII y XIV)", *La Corónica*, 19, 1990-1991, 89-99.
- JOSET, JACQUES, "Introducción", en JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, IX-XLVI.
- KANE, ELISHA K., "The Personal Appearance of Juan Ruiz", *Modern Language Notes*, 45, 1930, 103-109.
- LIDA, MARÍA ROSA, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII-1, 1959, 17-82.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, "El celibato eclesiástico en el *Libro de buen amor*", en FRANCISCO TORO y BIENVENIDO MORROS (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor"*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 17-33.
- MORROS MESTRES, BIENVENIDO, "El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51-2, 2003, 417-464.
- PALAFIX, ELOÍSA, *Las éticas del "exemplum": Los "Castigos del rey don Sancho IV", "El conde Lucanor" y el "Libro de buen amor"*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- PEDRO HISPANO, "Tratado VII. De las falacias", en "Tractatus". *Llamado después "Summulae logicales"*, ed. de Mauricio Beuchot, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 74-166.
- PICKARD-CAMBRIDGE, W. A., "Appendix: Excerpts from two University Textbooks Dialectic: Aristotle's *Topics* and *On Sophistical Refutations*", en JAMES J. MURPHY (ed.), *Three Medieval Rhetorical Arts*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001.
- RACIONERO, QUINTÍN, "Aparato crítico", en ARISTÓTELES, *Retórica*, ed., intr. y notas de Quintín Racionero, Madrid: Gredos, 2005.

- REYES ANZALDO, CELEDONIO, *Estructura y función de los “exempla” en el “Libro de buen amor”*. Una disputa sofisticada en el episodio de la monja Garoza, tesis, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de G- B. Gybbon-Monny, Madrid: Castalia, 2003.
- TOMÁS DE AQUINO, SANTO, “Sobre las Falacias. Opúsculo dirigido a ciertos artistas nobles”, *Opúsculos filosóficos selectos*, ed. de Mauricio Beuchot, México: Secretaría de Educación Pública, 1986, 197-234.

MUJER



## La costilla de Adán: la *trobairitz*, el amor cortés y el matrimonio

Ana M. Rodado Ruiz

*Universidad de Castilla – La Mancha*

Mucho se ha escrito sobre el llamado amor cortés provenzal, sobre su origen, significado y alcance;<sup>1</sup> y tampoco ha descuidado la crítica, sobre todo en los últimos años, el asunto de las peculiaridades del discurso lírico femenino en ese entorno, es decir, la poesía de las *trobairitz*,<sup>2</sup> escasa y, quizá por ello, más interesante.

Lo que pretendo abordar en este trabajo es un aspecto socioliterario de la lírica trovadoresca pocas veces tratado: la visión masculina de la dama cuando ésta no es la destinataria del cortejo, es decir, la amante, sino más bien la

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el tema es extensísima: sigue siendo cita obligada Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*. Véanse también Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*; Camproux, *Le joy d'amor des troubadours*; Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love* y Nelli, *L'érotique des troubadours*.

<sup>2</sup> También la bibliografía sobre poesía trovadoresca femenina empieza a ser abundante, aunque desigual. Véase Dronke, *Women Writers of the Middle Ages; Medieval women writers*; Bogin, *Les femmes troubadours*. Son importantes (y polémicos) los trabajos de Rieger; citaré sólo su edición de *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tenemos edición de los textos provenzales con traducción castellana: Martinengo, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*. Véanse también Paden (ed.), *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*; especialmente recomendables son los trabajos de Bec, “*Trobairitz et chansons de femme*. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge; y Bruckner, “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”.

esposa, en su doble faceta de cortejada y/o cortejadora (*trobairitz*). La fenomenología de estas situaciones descritas en los cancioneros, sin duda a medio camino entre la realidad y la ficción, es variada y rica en sugerencias. Tanto los poemas trovadorescos como los textos en prosa que frecuentemente los acompañan –*vidas y razós*– contienen suficientes referencias como para no dejar indiferente al estudioso de la sociedad feudal, la literatura cortés o la vida de las mujeres en el siglo XII (o, al menos, su imagen literaria).

Como señala Vicente Beltrán, en las últimas décadas se han publicado numerosos trabajos desde áreas colaterales a los estudios literarios (como son la historia de la medicina, filosofía, teología, sociedad, cultura o sexualidad), que han renovado en profundidad nuestro conocimiento sobre los usos amorosos reales durante la Edad Media.<sup>3</sup> Los estudios sobre las estructuras de parentesco en la sociedad feudal, en especial sobre el matrimonio aristocrático, resultan fundamentales a la hora de establecer una valoración de la trascendencia social del modelo cortés; en otras palabras, ¿resulta creíble esta creación literaria?, y de serlo, ¿mejoró la condición femenina en las cortes nobiliarias del siglo XII? Las opiniones de la crítica oscilan entre dos posturas: la de aquéllos que consideran este fenómeno como una manifestación exclusivamente literaria, pura ficción, por tanto, y no como reflejo de ninguna realidad social; y la de quienes interpretan estos documentos literarios como testimonios, incluso admitiendo su posible ficcionalidad, de un nuevo modelo de relación entre hombres y mujeres. Como siempre ocurre en el ámbito de las humanidades, el arco de las interpretaciones se llena de matices que difuminan en grises el blanco y negro de los extremos.

---

<sup>3</sup> Beltrán, “La disfresa de l’amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles”, 10-11. Me parecen fundamentales los trabajos de Duby, a los que haré frecuentes alusiones, en especial su libro recopilatorio de varios artículos anteriores *El amor en la Edad Media y otros ensayos*; *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, y “El modelo cortés”, 301-319. Para el asunto que nos ocupa interesan también las aportaciones sobre historia de la sexualidad; así, pueden consultarse, entre otros, Flandrin, *Le sexe et l’Occident* y Thomasset, “La naturaleza de la mujer”, 61-90; también se ajustan al tema dos recientes artículos de Cabanes Jiménez, “La sexualidad en la Europa medieval cristiana” y “El deseo femenino a la luz de algunas composiciones literarias medievales”.

Sabemos que el matrimonio entre nobles linajes estaba condicionado por la necesidad de limitar las divisiones sucesorias; de ahí que interesara casar al mayor de los hijos y, por supuesto, a las hijas, cuyas dotes eran preferentemente monetarias. Los varones desheredados se lanzaban literalmente a la aventura, en busca de alguna joven heredera o de algún gran señor que les protegiese y, con suerte, les concediera alguna propiedad; actitud no muy diferente de la de muchos menestrales, trovadores de origen humilde que obtienen grandes beneficios acogidos al mecenazgo de ciertos nobles, tal como atestiguan *vidas* y *razós*. Estos caballeros jóvenes, célibes, descolocados y errabundos, encuentran en la corte y en la práctica del *fîn'amors* el medio adecuado para controlar sus excesos: la violencia, como rasgo inherente a una virilidad ostentosa y aprendida desde la separación del entorno materno, y también, desde luego, la sexualidad, entendida frecuentemente en términos de posesión forzosa cuando no ilícita.<sup>4</sup> Deseosos de congraciarse con el señor, cultivan la amistad de la *domna*, una *amicitia* en el sentido ciceroniano que se autoimponía fidelidad, contención o *mezura* y vasallaje abnegado y leal (Véanse las reflexiones de Duby al respecto. Es útil también para esta cuestión el clásico libro de C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*).

Sabemos también que el matrimonio se pacta en función de intereses materiales, a menudo cuando los futuros cónyuges son muy niños; no existe, pues, libertad real de elección de la pareja, a pesar de los esfuerzos de la Iglesia, desde mediados del siglo XII, por asegurar tal posibilidad (vista, seguramente, como posible freno de los frecuentes repudios y divorcios). El juego literario del amor cortés descubre un escenario de libertad, un espacio para el amor libre-

---

<sup>4</sup> De la frecuencia de raptos y casamientos secretos se hace eco alguna de las *vidas* trovadorescas. Véase, por ejemplo, la *Vida* de Sordel, que según Riquer contiene datos ciertos, al menos para sus primeros años (*Los trovadores. Historia Literaria y Textos*, 1460). Véase también el libro de Ruiz Doménec, *Amor y moral matrimonial: El testimonio de Guilhem de Peitieu*. La mayoría de las citas de textos trovadorescos pertenecen a la edición citada de Riquer, a la que remito siempre indicando el número de poema (o la página en el caso de los textos en prosa); sólo para los textos que no recoge Riquer sigo la edición de Martinengo (*Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*) y lo aviso puntualmente. Los textos provenzales de *vidas* y *razós* proceden de la edición clásica de J. Boutière, A.H. Shutz e I. M. Cluzel, *Biographies des troubadours*. Existe traducción al castellano también de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores*.

mente elegido, siquiera para imaginarlo (véase Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*, 22-23). Desde los últimos años del siglo XI y a lo largo de la siguiente centuria, se produce una progresiva ritualización de las normas que rigen el matrimonio cristiano hasta convertirlo en una institución religiosa, con sujeción a una moral conyugal que le convierte en “el marco normal de toda la vida laica” (Duby, “El amor”, 27). El matrimonio así entendido resuelve un problema clave para la Iglesia, pues define con claridad los límites sexuales de marido y mujer: la sexualidad, necesaria para la reproducción, se considera un mal menor dentro del matrimonio, siempre que logre mantenerse al margen de cualquier desorden pasional —sexo sí, pasión no—:

Pero a este respecto los clérigos hablaban de “afecto”, que en latín se dice *dilectio*. No de *amor*, es decir, la búsqueda apasionada del placer que conducía naturalmente al desorden. Al proclamar que únicamente la intención de procrear justificaba la conjunción de los sexos y le quitaba algo de su carácter inexorablemente pecaminoso, al considerar —puesto que el matrimonio es sagrado— más culpable al marido si solicitaba con ardor excesivo a su esposa que si fornicaba fuera, los eclesiásticos rigoristas incitaban a que la virilidad, de la que tan orgullosos estaban los hombres de guerra, se desplegara al margen del marco conyugal, en el campo de la gratuidad del juego.<sup>5</sup> (Duby, “El modelo cortés”, 308-309)

De ahí que poco a poco, la práctica del amor cortés se extendiera también a los maridos y a las doncellas, de tal modo que sus ritos lograron imponerse entre las costumbres prenupciales a partir del último tercio del siglo XII. No en vano es el mérito (*pretz*) y la fama (*lausor*) de la dama lo que pretende el trovador,<sup>6</sup> quien para ello se ejercita en todas las virtudes cortesas, de acuerdo con el tan repetido poder educativo y civilizador del amor cortés.

---

<sup>5</sup> Aurelio González recuerda al oscuro Sexto Pitagórico según el cual, quien ama apasionadamente a la propia esposa es adúltero. Esta idea convierte en pecaminoso el deseo pero libera de culpa el acto sexual. “De amor y matrimonio en la Europa medieval”, 33.

<sup>6</sup> “Largamente la amó y la sirvió e hizo muchas buenas canciones sobre ella y la puso en gran mérito y en gran fama”, dice la *Razó* que relaciona al trovador Gui d’Ussel con una dama llamada Guidas de Mondus. (Riquer, *Los trovadores*, 1012).

Según lo visto, la cuestión de fondo es el hecho de que tanto la práctica social como la norma eclesiástica colocan el amor pasional fuera del matrimonio. Existía el sexo meretricio pero, con seguridad, hubo caballeros que, sin despreciarlo, prefirieron otra alternativa. ¿Y las mujeres? ¿Qué lugar ocupaban ellas? ¿Dónde situaban los límites del amor cortés? Volvemos a entrar en un terreno delicado puesto que afecta a la interpretación de este amor refinado y de su fenomenología: *fin'amor*, *fals'amor*, *purus*, *mixtus*, *amor de lonh*... Una lectura atenta de los textos no devuelve una interpretación unívoca: de la rigidez moralista de Marcabré al romanticismo de Bernart de Ventadorn, de las insolentes fanfarronadas de Guilhem de Peitieu a *l'amour lointain* de Jaufré Rudel, la variedad de registros es indiscutible.<sup>7</sup> Con razón califica Lillian von der Walde el amor cortés “como una propuesta marginal y atentatoria” al enaltecer el erotismo mediante un código ético (“El amor cortés: Marginalidad y norma”, 11). Qué grado de verdad debemos atribuirles, es asunto de imposible resolución. Todos estamos de acuerdo en que las generalizaciones siempre son peligrosas o, cuando menos, arriesgadas; sorprende comprobar que en los aspectos que ahora tratamos abundan casi tanto como las visiones sesgadas o condicionadas por un prejuicio interpretativo, sea éste de carácter literario, ideológico, religioso sexual. Un ejemplo bastará para ilustrar lo que digo: entre los trabajos críticos que se han ocupado de la poesía de las *trobairitz*, las perspectivas de análisis son de lo más dispar, pues varían desde las que dudan de la existencia de mujeres trovadoras, pienso en las reticencias de Erich Köhler, (“Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, 27-51. Véase también I. de Riquer, “Las trobairitz” y Tavera, “À la recherche des troubadours maudits”, 136-162, por ejemplo), o las que no tienen empacho alguno en mostrar su misoginia (el clásico estudio de Jeanroy), hasta los últimos trabajos de la crítica feminista (véase Bogin. Un enfoque ideológico similar en Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*)

---

<sup>7</sup> Una de las expresiones más repetidas en las *vidas* y *razós* alude al otorgamiento del “*placer en derecho de amor*” (“*plaiser en dreich d'amor*”); así en las *vidas* de Arnaut Daniel o Raimon de Miraval, por ejemplo (Riquer, *Los trovadores*, 616 y 1090). Cuál sea el valor semántico del término “*plaiser*” es el *quid* de la cuestión.

cuya *philoginie primesautière*, en acertada expresión de Pierre Bec (“*Trobairitz*”, 235), desvirtúa —a mi entender— la correcta interpretación de las obras.

La literatura del *fin'amors* evoluciona a lo largo de varios siglos, se “exporta” a otras literaturas, a otras lenguas, a otros géneros, y va incorporando, progresivamente, nuevos rasgos que la convierten en una manifestación literaria verdaderamente compleja y de alcance y significados heterogéneos. En el *fin'amors*, desde mi punto de vista,<sup>8</sup> es posible encontrar dos alternativas: sinceridad y fingimiento (recuérdese la tan conocida anécdota referida a Uc de Saint-Cir, famoso autor de vidas de trovadores, cuando en la suya dice que nunca estuvo enamorado pero siempre supo fingirlo [Riquer, *Los trovadores*, 1332]), y en tales alternativas creo ver dos desarrollos: el amor puro y el amor mixto, codificados tardíamente por Andrés el Capellán. La alternativa del fingimiento admite dos claves: pasión contenida y satisfacción sexual, aunque en ambos casos el homenaje masculino a la dama se explica como moda social o como obligación en el caso de los trovadores a sueldo. Dentro del ámbito de la sinceridad el amor puro suele entenderse como amor contemplativo (pero no siempre, ya que no quedan claros los límites del concepto, e incluso puede ser posible que se admitiera el *assaig* dentro del llamado *amor purus*); en cualquier caso, es el amor mixto el que aspira a la unión carnal, al *fach*, para lo cual se exige una ascética cuyo premio es el galardón.

Resulta pintoresco el modo en que el profesor Duby describe el cortejo en su *Historia de las mujeres*:

El juego estaba reglamentado a la manera de las corridas de toros. Al hombre correspondía conducir el ataque, aturdir al adversario con sus pases y sus vueltas, para terminar matándolo. Lo mismo que el toro en la arena, la dama no podía, sin romper el orden de las cosas, escapar a la caída. Sin embargo, el juego exigía que fuera “brava” y que cayera “honestamente”, con honor. El código, pues, requería también de ella coraje y prudencia, dominio de sí misma. Debía reprimir sus impulsos, corregir sus defectos de mujer, la ligereza, la duplicidad, la codicia excesiva. Desde el momento en que entraba en el

---

<sup>8</sup> Tuve ocasión de exponer mis hipótesis sobre ésta y otras cuestiones relativas al amor cortés en el libro antes citado. Véanse, especialmente, 187-188.

juego, no podía infringir las leyes so pena, si se sustraía obstinadamente o si se entregaba demasiado rápido, de dejar de ser “cortés”, de caer en desgracia y ser degradada, excluida de la corte por el juicio de otras mujeres [...]. Así, en la alta sociedad, el amor cortés sirvió igualmente para formar a las mujeres, para reprimir lo que les volvía inquietantes a los ojos de los hombres, encerrando los gérmenes de su nocividad en el desarrollo de figuras preestablecidas, trasplantándolos a la gratuidad de la diversión. En efecto, el juego de amor no pretendía de ninguna manera subvertir las relaciones jerárquicas que subordinan lo femenino a lo masculino en el seno de las relaciones sociales cuya armazón contribuía a fortificar. (Duby, “El modelo cortés”, 314-315)

Más allá de lo insólito de la comparación, poco afortunada sin duda, encuentro en la reflexión de Duby algunas ideas útiles para nuestro análisis, especialmente la formación cortés de las mujeres y su reducción a unas figuras preestablecidas, y el presunto mantenimiento de las relaciones jerárquicas en sociedad.

En la literatura del amor cortés coexisten dos visiones del amor y de la relación con el otro: la visión masculina y la visión femenina, si bien claramente descompensadas en lo referente a los testimonios conservados. Además, hemos de tener en cuenta que la visión masculina no sólo sitúa en el punto de mira el amor –tema central de la *cansó*–, o la mujer –como principal destinataria del corpus lírico–, sino también el *intellectus amoris* femenino, el entendimiento del amor por parte de las mujeres tal y como lo ven los hombres.<sup>9</sup> Pero ellos desconocen la naturaleza femenina y su psicología, de manera que no tenemos una imagen de la mujer tal como es sino la imagen idealizada que de ella tienen los hombres.<sup>10</sup> Para acercarnos algo a la mujer que reflejan los cancioneros hay que escuchar las voces femeninas. La visión masculina de la mujer tiende al arquetipo; se ha dicho que, de ese modo, les resulta menos inquietante. La mujer es la gran desconocida para el caballero (y viceversa, desde luego, pero

<sup>9</sup> Sobre las diferencias entre las llamadas *feminidad genética* y *feminidad textual*, véase el artículo de Bec (“*Trobairitz*”, 235-236); también I. de Riquer, “Tota dona val mays can letr’apren: las trobairitz”, 19-21.

<sup>10</sup> La deformada visión masculina de la sexualidad femenina tiene su origen en ese desconocimiento. Véanse los artículos citados de Cabanes Jiménez.

son ellos los que escriben mayoritariamente); de ahí que la fosilización de su imagen, la figura preestablecida sea también más previsible o, si se quiere, más fácil de definir.

Pero tenemos un pequeño corpus de poemas compuestos por mujeres que, afortunadamente, nos permiten acercarnos al universo femenino desde un ángulo también femenino. Aunque no es el objetivo de estas páginas el análisis de la poesía de las *trobairitz*, no quiero dejar de comentar algunos aspectos que sí convienen a nuestro propósito. En primer lugar, y recupero la afirmación de Duby de la formación de las mujeres en la cortesía (*vid. supra*), se trata, efectivamente, de mujeres que han recibido una educación;<sup>11</sup> son aristócratas, hijas, hermanas o esposas de grandes señores, muchos de ellos, seguramente, cultivadores del *fn'amors*. La canción *En cossirer et en esmai* (*Estoy en cuita y en desmayo*, Riquer, nº 54) de Bernart de Ventadorn nos permite pensar que, en ocasiones, se leen los poemas en privado, pues dice claramente que puesto que la dama “*sabe letras y las entiende*”, él prescindirá de mensajero (tal vez, cabe pensar que algunas relaciones pudieron aprovechar la ventaja de que la dama fuera instruida y entonces cambia el canal de transmisión: la oralidad es sustituida por la escritura). ¡Curiosamente, lo que el trovador le demanda es intimidad y conversación! Otro famoso trovador, Arnaut Daniel, después de enumerar las virtudes corteses que adornan a su dama, en su famosa canción *Sols sui qui sai lo sobrafan qe.m sortz* (Sólo soy yo quien sabe el excesivo afán que me surge, Riquer, nº 118) afirma que la misma “Cortesía la instruyó y la educó gentilmente”; y prosigue: “de tal suerte arrancó de ella todas las acciones desagradables, que no creo que se eche en falta nada bueno”.

Si pensamos en las peculiaridades del discurso lírico femenino –uno de los aspectos más tratados en la bibliografía sobre *trobairitz*– se nos impone, sobre todo, la evidencia de su sensualidad desinhibida. La Condesa de Dia anima a las mujeres a tomar la iniciativa en el amor (alguna lo hace y, como tantos

---

<sup>11</sup> Sobre la educación de las damas, véase la opinión de Duby (“El modelo cortés”, 449-453); R. Pernoud, *La femme au temps des cathédrales*, 62-91, 325-340; Power, *Mujeres medievales*, cap. IV. Véase también Cantavella, “Lectura i cultura de la dona a l’edat mitjana: opinions d’autors en català”, 109-117.

hombres, encuentra el rechazo<sup>12</sup>), al tiempo que afirma, absolutamente segura de sí misma, su indiferencia ante los *lauzengiers*:

La dama aficionada al buen mérito debe poner su afición en noble caballero valiente; en cuanto conozca su valor debe atreverse a amarlo abiertamente. De una dama que ama ostensiblemente, los nobles y los generosos no dirán más que elogios. (Riquer, nº 155)

Y vosotros, celosos maldicientes, no os imaginéis que voy titubeando [y] que alegría y juventud no me placen, para que el dolor os derribe. (Riquer, nº 154)

En su famosa canción *Estat ai en greu cossirier* (*He estado en grave cuita*, Riquer, nº 155) se dirige en términos abiertamente eróticos a su *bels amics*:

Quisiera tener a mi caballero,  
una noche, desnudo en mis brazos,  
y que él se tuviera por dichoso  
sólo con que yo le hiciese de almohada [...]  
[...]  
Sabed que gran deseo tendría de teneros  
en el lugar del marido,  
con tal que me hubieseis jurado  
hacer lo que yo quisiera.

Es esa sorprendente interpelación directa lo que ha llamado la atención de los críticos y les ha llevado a destacar su fuerza expresiva como poeta. Rita Lejeune señala su originalidad al no trasladar “*au féminin mécaniquement la cansó d’amor masculine*” (“La femme dans les littératures française et occitane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle”, [203] 113), aunque no es ella la única que lo logra. Las *trobairitz* heredan una retórica ya conformada con una marcada distri-

---

<sup>12</sup> Garsenda, *trobairitz* esposa de Alfonso II, conde de Provenza, se dirige a Gui de Cavalhon, gran señor perteneciente a la corte de su marido, y le declara su amor. El caballero cortésmente la rechaza aunque le ofrece su servicio (Riquer, núm. 238). En contrapartida, Elias de Barjols sí le confesó su amor (aunque la Vida dice que tras la muerte del marido) y le dirigió dos canciones (Riquer, *Los trovadores*, 1193).

bución de papeles y unas convenciones incuestionadas (salvo en la parodia o la sátira); pero, contra lo que cabría esperar, ellas no invierten el discurso, no rinden vasallaje,<sup>13</sup> no se apean de su condición de *domnas* cortejadas cuando ellas cortejan, ni muestran ningún atisbo de recato femenino ante el hombre. Azalais de Porcaraigues se dirige a su caballero (a quien también llama *bels amics*<sup>14</sup>) para hablarle del *assaig*: “Pronto llegaremos a la prueba, pues me entregaré a *vuestra merced*” (Riquer, nº 79). Tan sólo una condición: “*me habéis jurado no exigirme falta*”, que apunta directamente al alcance de ese *assaig* (Véase I. de Riquer, “Tota dona...”, 30-33). Na Castelloza —quizá la que más se aproxima a la actitud humilde del trovador vasallático— llega más lejos e incluso afirma que su linaje y su marido “agradecen” al caballero las penas y daño que por él ha sufrido (Riquer, *Los trovadores*, 1326), en una asunción perfecta de la clave del amor cortés más largamente mantenida a través del tiempo: sufrir para merecer.

Creo que a estas alturas no podemos negar que las *trobairitz* se esfuerzan por encontrar su propia voz aún dentro de una retórica tan fosilizada. En sus *tensós* y *partimens* discuten de igual a igual con sus interlocutores;<sup>15</sup> aún más, los trovadores las reciben como iguales.<sup>16</sup> ¿Se modificó entonces socialmente la relación jerárquica entre los sexos? No lo creo, no parece que ocurriera así, a juicio de los expertos, pero me pregunto si estos juegos literarios que

<sup>13</sup> María de Ventadorn defiende la igualdad de hombres y mujeres en la relación amorosa, sin sometimientos ni vasallajes: “*dompna deu a son drut far honor! cum ad amic, mas non cum a seigneur*”; “*la dama debe honrar al propio amantel como a un amigo, mas no como a un señor*”, (Martinengo, *Las trovadoras*, 73).

<sup>14</sup> Para la terminología usada por las trovadoras en su relación con el caballero, véase Sánchez Trigo, “Caracterización del amigo en las *trobairitz*”, 1293-1306.

<sup>15</sup> Sobre este aspecto, Cabanilles, “El discurso de las *trobairitz*”, 75-84; y Ganiere, “Women troubadours in Southern France”.

<sup>16</sup> Podemos interpretar sus textos como trasuntos de otras tantas experiencias vitales, o bien considerarlos ficciones en verso (como algunos trovadores, también ellas toman prestados como *senhal* nombres de célebres personajes del *roman*), pero no podemos pedirles un autoanálisis sentimental, una verdad íntima, o lo que Mérida llama una construcción de su identidad a través de la experiencia lírica; porque, de hacerlo ¿por qué no esperarlo también de sus colegas masculinos? Véase Mérida Jiménez, “La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica”.

a la postre vertebran un modelo de relación social, no contribuyen a crear –recordando a Jung– un nuevo arquetipo de la imagen de la mujer en el subconsciente colectivo. No me convence la tajante afirmación de Duby de que se trataba de un juego masculino, un juego de hombres y para hombres, o –como dice L. Badia– “tot per a la dona però sense la dona” (39-60); la sola existencia de las *trobaïritz* confirma la participación de las mujeres en el juego. Creo que la cultura trovadoresca tuvo también una resultante ética (y no sólo estética), aunque sólo fuera respecto al modo de pensar en la mujer (frente a la visión de la Iglesia, por ejemplo) o de relacionarse con ella, y ello a pesar de la misoginia imperante y de la persistente desigualdad en todos los órdenes de la vida.

Conocemos muy poco sobre la biografía de estas mujeres (poco más que lo deducible de sus versos), pero sí lo suficiente para sospechar que algunas tuvieron marido y se les atribuyó amante (recuérdense, con todas las prevenciones, las *vidas* de la Condesa de Dia o Castelloza, por ejemplo). Y aquí cabe otra pregunta retórica: ¿cómo sería la relación entre los cónyuges cuando ambos cultivaban el *fin'amors*? ¿dónde colocar el límite?

Detengámonos en un curioso cruce de acusaciones entre dos trovadores, por un asunto que toca muy directamente a esta cuestión. Se trata de la mejor pieza del trovador catalán Huguet de Mataplana (“*D’un sirventes m’ès pres talens*”, Riquer, núm. 217), un sirventés que constituye, en palabras del maestro Riquer, una clara defensa de lo que hoy llamaríamos una mujer intelectual (*Los trovadores*, 1090. Véase también su artículo “El trovador Huguet de Mataplana”, I, 455-494):

I        *D’un sirventés m’ès pres talens,  
 qe razos m’ò mostra e m’ò dí,  
 e qand faitz er, tendra.l cami  
 a Miraval tot dreich correns,  
 aAN Raimon, don ai pesansa,  
 car fetz tant gran malestansa  
 contra dompnei, don totz tems s’ès vanatz;  
 e s’anc tenc dreig viatge  
 de drut cortes, ar camja son coratge.*

- II *En lui es era conoissens  
lo reproviers qeAl savis di:  
c'om non conois tant ben en si  
cum en atrui los faillimens;  
q'el sol aver s'esperanssa  
en joi et en alegranssa  
mas aras n'es malamens cambjatz,  
qe mes a tal usatge  
don noAis pot ges esdir de vilanatge.*
- III *Car per sos bels captinemens  
e per son bel trobar parti  
sa cortesa moiller de si:  
ben par qeAl conseilles sirvens.  
Issutz es de l'esperanssa  
d'esser drutz, a ma semblanssa,  
car siAl plagues mais dompneis ni solatz,  
non feira tal outratge  
don tuich cortes volguesson son dampnatge.*
- IV *Car maritz a cui platz jovens  
deu sofrir, per so c'atressi  
sofrant lui siei autre vezi;  
mas aissi l'es camjatz sos sens.  
E car fetz tant malestanssa,  
poing c'ab lieis aj'acordanssa.  
E si'la vol ni sos cobrars li platz,  
fassaAil tant d'avantatge  
qu'ill sofr'un drut qui trob'a son coratge.*
- V *E pois er sos albercs gauzans  
qand ab lieis aura feita fi,  
ab que ja mais non la chasti  
de trobar ni de motz plazens;  
ni de lieis noAis don doptanssa  
ni non s'o teign'a grevanssa  
si sos albercs es soven cortejatz;*

*c'assi er d'agradatge  
a nos cortes et als gelos salvatge.*

VI *Na Caudairenga, dompna, ben sapchatz  
qu'iratz sui del viatge  
que avetz pres en vostre bon coratge.*<sup>17</sup>

Esta anécdota se comenta en una *razó* referida a Raimon de Miraval, que apunto a continuación:

[...] E si s'enamoret d'un joven dompna gentil d'Albiges, que avia nom ma dompna Aimengarda de Castras. Bela era e cortesa et avinens, et enseinnada e gen parlans. Mout l'amet e la onoret e la lauset en contan et en cantan, e mout la mes en gran prez entre la bona gen. E lonc temps la pregist q'ela li

---

<sup>17</sup> I. Me ha venido gana de [componer] un sirventés, pues la razón me lo señala y me lo dicta, y cuando esté hecho emprenderá corriendo el camino directamente a Miraval, a Raimon, por el que siento pesadumbre porque cometió tan gran mala acción contra la galantería de la que siempre se ha jactado; y si antes siguió el recto camino de amante cortés, ahora muda su intención.

II. En él es ahora evidente el proverbio que dice el sabio: que uno no conoce tan bien en sí los defectos como en otro; porque él solía tener puesta su esperanza en gozo y en alegría, pero ahora se ha transformado para mal, pues ha introducido tal costumbre que en modo alguno le permite justificarse de villanía.

III. Porque por sus buenas cualidades y por su hermoso trovar apartó a su cortés esposa de sí: bien parece que lo aconsejara un sirviente. A mi parecer se ha alejado de la esperanza de ser amante, pues si realmente le pluguieran la galantería y el solaz, no cometería tal ultraje debido a lo cual todos los cortesés quisieran su daño.

IV. Porque el marido a quien agrada la juventud debe soportar, para que del mismo modo lo soporten sus demás vecinos; pero de esta suerte se le ha trastocado el juicio. Y pues cometió tan mala acción, empéñese en llegar a un acuerdo con ella. Y si ella está de acuerdo en ello y le place recuperar[la], concédale la ventaja de soportarle un amante que encuentre a su gusto.

V. Y luego después, cuando haya hecho con ella las paces, su morada será feliz a condición de que nunca más la reprenda por trovar ni por palabras placenteras; que no tenga duda de ella, y no se lo tome a agravio si su morada es a menudo cortejada; porque así será del agrado de nosotros, los cortesés, y desagradable a los celosos.

VI. Caudairenga, señora, sabed bien que estoy irritado por el camino que habéis emprendido en vuestro corazón. (Riquer, *Los trovadores*, 1091-1092)

fezes plaïser en dreïch d'amor, et ella li dis q'ela no·il faria plaïser d'amor per nom de drudaria; mas si el volia laïssar soa moïller, ela lo tolria per marit. Qan Raimons de Miraval auzi q'ela lo volia tolre per marit, mout fo liegres, e venc s'en al seu castel. E penset per cal caïson el pogues partir sua moïler da si, la cals avia nom ma dopna Caudairenga, per lo paire qe avia nom Caudeira. Bela era et avinens e sabia ben trobar coblas e dansas. E·N Guilelm Breïmon entendia en ela, q'era uns cavaliers gentils e bons e bels. En Raimons de Miraval si trobet aqesta ochaison a sua moïllier, qe no convenian dui trobador en un alberc. E dis li q'ela mandes per sos parens, et q'ela s'en anes a son alberc. E qant ela vi la volontat del marit, ela mandet per Guilelm Breïmon. Et el venc, e Raimons de Miraval si la·il mes entre las mans; et el la menet via, e tolc la per moïllier. E la dompna en la qal En Raimons entendia, ma dompna Aimengarda, si tolc marit un gentil baron d'aqelas encontradas, qe avia nom Oliviers de Saisac. Don Miravals venc a gran dolor et a gran tristesa, per la dompna q'el ac perduda e per la moïllier [...].<sup>18</sup>

El asunto de la discusión es el repudio de una *trobairitz*, Na Caudairenga, por parte de su marido, el trovador Raimon de Miraval, un pobre caballero de Carcasés<sup>19</sup> que se ha enamorado de otra dama. La cuestión que nos

---

<sup>18</sup> Y [Raimon de Miraval] se enamoró de una dama joven y gentil de Albigés, que se llamaba mi señora Aimengarda de Castras. Era hermosa, cortés, amable, instruida y hablaba bien. Mucho la amó y la honró y la alabó contando y cantando, y la puso en gran mérito entre la buena gente. Y mucho tiempo le rogó que le diera placer en derecho de amor; y ella le dijo que no le daría placer de amor a título de amante; pero si él quería dejar a su esposa, ella lo tomaría por marido. Cuando Raimon de Miraval oyó que lo quería tomar por marido, se puso muy alegre y se fue a su castillo. Y pensó con qué excusa podría apartar a su esposa de sí, la cual se llamaba mi señora Caudairenga, por el padre, que se llamaba Caudeira. Era hermosa y amable, y sabía bien trovar coplas y danzas. Y Guilhem Breïmon estaba enamorado de ella, que era un caballero gentil, bueno y hermoso. Raimon de Miraval encontró esta excusa ante su esposa: que no convenían dos trovadores en una casa. Y le dijo que enviara por sus padres y que se fuese a su casa. Cuando vio la intención del marido, ella envió por Guilhem Breïmon. Y él vino, y Raimon de Miraval se la puso en las manos; y él se la llevó y la tomó por esposa. Y la dama de la cual Raimon estaba enamorado, mi señora Aimengarda, tomó por marido a un gentil barón de aquellas comarcas, que se llamaba Olivier de Saissac. Por lo que Miraval tuvo gran dolor y gran tristeza por la dama que había perdido y por la esposa. (Riquer, *Los trovadores*, 1090-1091)

<sup>19</sup> El caso contrario es el de Gaucelm Faidit quien, según su *Vida*, casó con una juglaresa llamada Guillelma Monja que antes había sido su amante. Al menos él continuó practicando la

planteamos es la siguiente: ¿difiere la visión de la *trobairitz* cuando se trata de la esposa? Si ese espacio de libertad que proporciona la cortesía es puro juego, no cabe tanta suspicacia. Desde luego, la fidelidad matrimonial, tanto en su consideración civil como religiosa, nunca es cuestionada y el adulterio femenino, duramente perseguido. Pero la transgresión de las normas es una posibilidad que ni la rigidez de la sociedad feudal, ni la presión de la Iglesia logran erradicar; así, en el caldo de cultivo que brindaba la práctica de la cortesía debieron de existir adulterios y traiciones, que cuando se hacían públicos servían para justificar el repudio o el divorcio (Pernoud, *La femme*, 218ss). La literatura se hace eco de estos asuntos; entre los más rígidos moralistas, Marcabré recrimina a los maridos consentidores del cortejo de la esposa, y a los cortejadores de esposas ajenas. En su poema “*Dirai vos en mon lati*” (“*Os diré en mi latín*”, Riquer, nº 16), tras lamentarse sobre la decadencia de las costumbres en un estilo elegante y melancólico, las figuras alegóricas (Juventud, Liberalidad, Constancia, Júbilo) dan paso a la expresión cruda que hace mucho más expresiva su queja: “*Casados de mente cabruna: de tal modo disponéis la almohada que las vaginas se vuelven ladronas; pues hay quien dice: “Mi hijo me hace zalamerías”, y no tuvo arte ni parte [al engendrarlo]*”.<sup>20</sup> En parecido estilo se expresan Alegret (Riquer, nº 28), imitador de Marcabré, y Bernart de Ventadorn, que ataca a las mujeres deshonestas a las que acaba llamando ramera (Riquer, nº 269).

Los textos trovadorescos también nos proporcionan ejemplos de maridos celosos de sus esposas, vigilantes ellos mismos o a través de los llamados guardadores (*girbautz*) que, en ocasiones, se convertían en amantes de la vigilada. La *Vida* de Aimeric de Peguilhan, cuyos datos considera el profesor Riquer “rigurosamente ciertos”, cuenta que tuvo amores con una burguesa a cuyo celoso marido hirió con una espada en la cabeza (Riquer, *Los trovadores*, 967).

---

cortesía ya que consta su servicio a María de Ventadorn y a su hermana Elís de Turena (Riquer, *Los trovadores*, 759).

<sup>20</sup> Los ataques de Marcabré recibieron respuesta en una composición atribuida dudosamente a Raimon Jordan (Riquer, nº 106) que contiene una defensa enérgica de las mujeres y del amor, razón por la cual algunos provenzalistas consideran que el texto pudo haber sido escrito por una mujer.

En alguna ocasión es la dama quien decide despedir al trovador para salvaguardar su reputación; la *Vida* de Peire Rogier dice que estuvo en la corte de Ermengarda de Narbona a la que sirvió, siendo correspondido por ella: “y se creyó que había conseguido gozo de amor de ella, por lo que fue vituperada por la gente de aquella comarca. Y por temor de la habladuría de la gente lo despidió y lo apartó de sí” (Riquer, *Los trovadores*, 264).

En otros casos las fabulaciones de las *vidas* presentan a trovadores expulsados de la corte donde servían a su dama, bien por el marido –Bernart de Ventadorn, en más de una ocasión– bien por el hermano de la señora –Peirol– bien por la propia dama al mostrarse celoso de él otro servidor más poderoso –es el caso de Arnaut de Maruelh, víctima de los celos del rey-trovador Alfonso II de Aragón (Riquer, *Los trovadores*, 647-648)–. Tanto la antigua *Vida* de Peire Vidal como las *razós* que acompañan a dos de sus poemas, recogen datos pintorescos sobre este trovador, con fama de fanfarrón, de quien se dijo que un marido celoso le cortó la lengua, mientras que otro le cubrió de atenciones y honores cuando se enteró de que servía a su esposa (Riquer, *Los trovadores*, 858-899). Y si hablamos de castigos horribles, cabe recordar la famosa leyenda del “corazón comido” que la *Vida* conservada atribuye a Guillem de Cabestany. De Berguedá se dice que perdió a sus parientes y amigos porque a todos los encornudó con sus hijas, hermanas o esposas (Riquer, *Los trovadores*, 523). Otro dato curioso lo encontramos en una *cansó* de Gausbert de Poicibot en la que se alude a la brutalidad del marido que pega a su mujer al ser ésta cortejada (Riquer, n° 242). No falta tampoco algún ejemplo de manipulación satírica del tópico: los maridos suspicaces pueden estar tranquilos, dice Raimbaut d’Aurenga, que se presenta como emasculado en una caricaturesca composición dedicada a la condesa de Rodés: “Os aseguro totalmente esto: que he perdido aquéllos por los que el hombre está más contento, por lo que tengo vergüenza; y no oso decir quién me los arrancó” (Riquer, n° 74). Alguna señora incluso prefiere al marido... ¡pero qué señora! La deslenguada genovesa que desprecia (en italiano) a Raimbaut de Vaqueiras recuerda más a las serranas del *Libro de Buen Amor* que a una dama cortés (Riquer, n° 159).

Entre bromas y veras lo cierto es que una esposa cortejada es potencialmente una esposa seducible, así que las dudas de Miraval (cuando decide

que no convienen “dos trovadores en una casa”) – si es que las tuvo – tenían fundamento. Pero la *razó* no habla de celos, ni de ningún otro prejuicio, sino de la necesidad del Carcasés de buscar una excusa para repudiar a su esposa: lo singular del caso –por lo demás bastante anodino, se ha enamorado de otra y la esposa le estorba– es la clase de excusa que encontró. Mala fama tenían las *trobairitz*, cabe pensar... o sólo es pura misoginia.<sup>21</sup> Hemos de precisar que casi todos los datos de esta historia son verdaderos; los únicos personajes que carecen de confirmación documental son Ermengarda de Castras y su marido, dato fundamental a la hora de interpretar texto y *razó* (véanse Andraud, *La vie et l'oeuvre du troubadour Raimon de Miraval*, 134 y 139; y Panvini, *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, 132-133). Porque si no existieron, el desprecio hacia la *trobairitz* Caudairenga es mayor; de lo contrario, sólo se trata de un caso más de adulterio y repudio forzado.

Al sirventés de Huguet respondió Miraval con otro, como mandaban los cánones y aún más, es decir, no sólo idéntico en la forma sino también en el desarrollo de los conceptos que va contraponiendo (Riquer, nº 198): el paralelismo más significativo entre ambos textos es que cada tornada va dirigida a la esposa del contrario, detalle ya señalado por Riquer (“El trovador Huguet”, 472-473):

I        Grans mestiers m'es razonamens  
           q'ieu a Mataplana envi,  
           pois N'Ugetz m'a mes el cami  
           de dire motz braus e cozens,  
           e car m'a ses desfianssa,  
           cantan sol per devinansa,  
           d'aisso don eu non sui gair'encolpatz;  
           mas trop n'a pres gran gatge,  
           segon q'ieu ai faich petit de follatge.

---

<sup>21</sup> Se conserva un curioso debate entre Peire d'Alvernhá y Bernart de Ventadorn en el que éste último, a manera de conjuro, expresa su íntimo deseo de que fueran las damas quienes suplicasen a los caballeros y no al revés, al menos por un tiempo. Alvernhá le responde que no está bien que las damas supliquen (Riquer, núm. 48). ¿Ignoran intencionadamente a las *trobairitz*? ¿hay que entrever aquí un velado juicio peyorativo?

- II Anc trobars noAm fon desplazens,  
 ni chan ni solatz non desfi,  
 ni moiller non longiei de mi  
 per conseil de menudas gens;  
 q'ieu non ai d'als esperanssa  
 mas d'amor et alegranssa,  
 et en dompnei ai mes tans bels percatz  
 e tant cortes usatge,  
 qeAil drut de sai m'en porton seignoratge.
- III Ja nuills catalans avinens  
 noAm taing per aisso m'atahi,  
 que cavalliers q'en pretz se fi  
 deu laisser, soAns mostra jovens,  
 moiller que pren per enfanssa;  
 mas si dompna l'enanssa  
 tant qeAl prenda, estre deu estacatz  
 d'un certan homenatge,  
 que ja nuill temps non seg'autre viatge.
- IV JaAl reproviers non l'er garens  
 a N'Huget qeAm dis en lati,  
 que de lui dizon siei vezi  
 q'en aisso es desconoissens,  
 que per amor de Na Sanssa  
 estai c'aillors noAis bobanssa;  
 e puois q'el vol estre totz moilleratz,  
 ja noAi ajam dampnatge  
 nos autre drut que segrem dreich viatge.
- V La dompna q'es bell'e plazens  
 lais Dieus venir lai on hom ri,  
 et el nostr'alberc atressi  
 nos don cortejadors plazens  
 ab moiller qeAns fass'honranssa;  
 et ieu non ai d'als fianssa  
 mas dels bels digz ab avinen solatz

e l'amoros visatge,  
que son dels huails al cor privat messatge.

VI Na Sanssa, dompna, prec vos castiatz  
N'Uget de dir follatge,  
q'ieuAm lais per vos c'ar plus fort no l'engatge.<sup>22</sup>

De las razones que ofrece la respuesta de Miraval me interesa destacar tres aspectos: su justificación del repudio, sus críticas a Mataplana a quien acusa de ser un “marido perfecto” y la optación de la estrofa V a manera de declaración pública de sus principios cortesés. Según Miraval, se puede apartar a la esposa que se ha tomado “por niñería”, es decir, a la ligera o por ser demasiado joven; débil argumento si pensamos en la mecánica habitual de los esponsales en la época feudal, tal como vimos más arriba. Acusa después a Mataplana de amar

---

<sup>22</sup> I. Me es muy necesario enviar a Mataplana [mi] defensa, pues Huguet me ha puesto en camino de decir palabras bravas y que escuecen, y porque me ha [acusado] sin desafío [previo], cantando sólo por conjetura, de aquello de lo que no soy muy culpado; pero se ha arrogado un gaje demasiado grande según es pequeña la locura que he cometido.

II. Nunca me desplugo el trovar, ni desaprobé el canto ni el solaz, ni alejé de mí a mi esposa por consejo de gentes inferiores; pues sólo tengo mi esperanza en amor y en alegría, y en la galantería he puesto tan buenos acosos y tan cortesés costumbres que los amantes de aquí me otorgan el señorío.

III. Ningún amable catalán tiene derecho a molestarme por esto, pues el caballero que confía en el mérito debe dejar, como nos enseña juventud, a la esposa que toma por niñería; pero si su dama lo eleva tanto que lo acepta, debe quedar ligado con un homenaje seguro para que nunca más siga otra ruta.

IV. Ya no le será garantía a Huguet el proverbio que me dijo en latín, pues de él dicen sus vecinos que es desconecedor de esto, ya que está tan enamorado de Sança que no alardea de otra cosa; y si él quiere ser un marido perfecto, no por ello recibamos daño los amantes que seguiremos el camino recto.

V. A la dama que es hermosa y agradable déjela Dios ir a donde se ríe, y dénos también en nuestra morada cortejadores amables con esposa que nos honre; y yo sólo tengo confianza en las bellas palabras con agradable solaz y en el amoroso rostro, que son los íntimos mensajeros de los ojos al corazón.

VI. Sança, señora, os ruego que reprendáis a Huguet por decir necedades, pues por vos me abstengo de atacarlo ahora más fuertemente. (Riquer, *Los trovadores*, 1000-1002)

demasiado a su esposa: desde el punto de vista religioso ya hemos visto que ello se considera pecado de adulterio, pero también en el código cortés es un “pecado”, es el *gilós*, y no faltan trovadores que recriminen a los maridos cortejadores de sus esposas (Gui d’Ussel, [Riquer, nº 200], por ejemplo, o el Monje de Montaudon, [Riquer, nº 203]); así que Miraval le devuelve la acusación: los amantes cortesés también reciben daño con el comportamiento de Mataplana. Finalmente, en la estrofa V el trovador se esfuerza por confirmar sus costumbres cortesés, al aceptar “cortejadores amables con esposa que nos honre”; claro está que en ningún momento dice que vaya a hacer las paces con la suya.

Según lo visto, la acusación de Mataplana está bien planteada porque se centra no en el hecho de que Na Caudairenga fuera rechazada, sino en que lo fuera precisamente por ser *trobairitz*, excusa imperdonable en un trovador que presume de cortesía. Al fin y al cabo, una causa de divorcio siempre se entiende como una falta grave. Y Miraval no puede defenderse en este punto porque sabe que Mataplana lleva razón.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDRAUD, PAUL, *La vie et l'oeuvre du troubadour Raimon de Miraval*, Genève: Slatkine, 1973 [1902].
- BADIA, LOLA, “Tot per a la dona però sense la dona: notes sobre el punt de vista masculí del *Tirant lo Blanc*”, *Journal of Hispanic Research*, 2, 1993, 39-60.
- BEC, PIERRE, “*Trobairitz* et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII, 3, 1979, 235-262.
- BELTRÁN, VICENÇ, “La disfressa de l’amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles”, *Cancionero general*, 1, 2003, 9-28.
- BOASE, RODGER, *The Origin and Meaning of Courty Love*, Manchester: Manchester University Press, 1977.
- BOGIN, MEG, *Les femmes troubadours*, Paris, 1978. *Les trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*, Barcelona: Horsori Editorial, 2006.
- BOUTIÈRE, J., A. H. SHUTZ e I. M. CLUZEL, *Biographies des troubadours*, Paris: Nizet, 1973.

- , *Vidas y retratos de trovadores*, trad. de Martín de Riquer, Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- BRUCKNER, MATILDA T., “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”, *Speculum*, 67-4, 1992, 865-891.
- CABANES JIMÉNEZ, PILAR, “El deseo femenino a la luz de algunas composiciones literarias medievales”, *Lemir*, 9, 2005.
- , “La sexualidad en la Europa medieval cristiana”, *Lemir*, 7, 2003.
- CABANILLES, ANTONIA, “El discurso de las *trobairitz*: un modelo de enunciación dialógica”, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. La mujer: Elogio y vituperio*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, I, 75-84.
- CAMPROUX, CHARLES, *Le joy d’amor des troubadours*, Montpellier: Castelnau, 1965.
- CANTAVELLA, ROSANNA, “Lectura i cultura de la dona a l’edat mitjana: opinions d’autors en català”, *Caplletra*, 3, 1988, 109-117.
- DRONKE, PETER, *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- DUBY, GEORGES, “El modelo cortés”, en G. DUBY y M. PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, II, 301-319.
- , *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990 [1988].
- , *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris: Hachette, 1981, reimpr. en *Féodalité*, Paris: Gallimard, 1996, 1161-1381.
- FLANDRIN, JEAN-LOUIS, *Le sexe et l’Occident*, Paris: Seuil, 1981.
- GANIERE, CATHERINE C., “Women troubadours in Southern France: Personal character, unhappiness and revolting against conventions”, tesis doctoral, Brigham Young University, 2007.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en CONCEPCIÓN COMPANYY (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 29-42.
- JEANROY, ALFRED, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève: Slatkine, 1973 [1932].
- LAZAR, MOSHÉ, *Amour courtois et fn’amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Klincksiek, 1964.
- KÖHLER, ERICH, “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, 27-51.
- LEJEUNE, RITA, “La femme dans les littératures française et occitane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle”, en *La femme dans les civilisations des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Actes du Colloque tenu à Poitiers 23-25 septembre 1976*, Poitiers: Université de Poitiers, 1977, [201] 111- [217] 127.

- LEWIS, C. S., *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires: EUDEBA, 1969.
- MARTINENGO, MARIRI, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, ed. de C. Jourdan, introd. de M. Pereira, trad. de A. Mareñu y M. M. Rivera Garretas, Madrid: Horas y Horas, 1997.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M., “La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica”, en A. CARABÍ y M. SEGARRA (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona: Centre Dona i Literatura, 1998.
- NELLI, RENÉ, *L'érotique des troubadours*, Toulouse: Privat, 1963.
- PADEN, WILLIAM D., (ed.), *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- PANVINI, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia: Olschki, 1952.
- PERNOUD, REGINE, *La femme au temps des cathédrales*, Paris: Stock, 1980.
- POWER, EILEEN, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1991.
- RIEGER; ANGELICA, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen: Max Niemeyer, 1991.
- RIQUER, ISABEL DE, “Las trobairitz”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 3, 1997, 27-37.
- , “Tota dona val mays can letr'apren: las trobairitz”, en A. CARABÍ y M. SEGARRA (eds.), *Mujeres y literatura*, Barcelona: PPU, 1994, 19-38.
- RIQUER, MARTÍN DE, “El trovador Huguet de Mataplana”, en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, 2 vols., Madrid: Gredos / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972, t. I, 455-494.
- , *Los trovadores. Historia Literaria y Textos*, 3 vols., Barcelona: Planeta, 1983.
- RIVERA GARRETAS y MARÍA MILAGROS, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- RODADO RUIZ, ANA M., *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- RUIZ DOMÉNEC, JOSÉ ENRIQUE, *Amor y moral matrimonial: El testimonio de Guilhem de Peitieu*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (Bellaterra) / Instituto Universitario de Estudios Medievales, 1983.
- SÁNCHEZ TRIGO, ELENA, “Caracterización del amigo en las trobairitz”, *Estudios Románicos*, 5, 1989, 1293-1306.
- TAVERA, A., “À la recherche des troubadours maudits”, *Senefiance*, 5, 1978, 136-162.
- THOMASSET, CLAUDE, “La naturaleza de la mujer”, en G. DUBY y M. PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, II, 61-90.

- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El amor cortés: Marginalidad y norma", en AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Edad Media: Marginalidad y oficialidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 11-32.
- WILSON, KATHARINE M., *Medieval women writers*, Athens, GA: The University of Georgia Press, 1984.



## Interferencias de la comicidad en los relatos ejemplares

Graciela Cándano Fierro

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La literatura didáctica vio la luz en obras de consulta y predicación escritas por clérigos y para clérigos, como es el caso de la *Disciplina clericalis* (siglo XII). Por otra parte, ya en el siglo XIV, surgen seglares que escriben este tipo de obras para seglares: don Juan Manuel y su *Libro de Patronio* o *El Conde Lucanor*, que instruye a individuos menos doctos que el autor, y finalmente se escribirán libros donde el elemento de diversión llega a eclipsar el propósito didáctico (Lacarra, “Cuento medieval y cuento oral”, 6).

He seleccionado estas dos colecciones de *exempla* por considerarlas las más representativas de los siglos XII y XIV, respectivamente.

El primero de estos libros, *Disciplina clericalis*, fue compuesto por el Rabí Moisés Sefardí (quien después se cambió el nombre –Pedro Alfonso– al ser bautizado en 1106) posiblemente en hebreo, y traducido posteriormente al latín por él mismo.<sup>1</sup> En esta obra, un sabio instruye a su joven discípulo sobre las vicisitudes del amor, especialmente sobre las marrullerías de las mujeres, y lo induce a reflexionar sobre la amistad, la vida y la muerte.<sup>2</sup> El propósito

---

<sup>1</sup> Consta de 34 ejemplos distribuidos en: I. Vicios y virtudes humanas (ej. I-VIII), II. Relación del hombre con sus semejantes: las mujeres, los vecinos y el rey (ej. IX-XXVIII) y III. Relación con Dios. Inestabilidad de los valores temporales (ej. XXIX-XXXIV).

<sup>2</sup> Curándose en salud acerca del contenido de sus 34 *exempla*, Pedro Alfonso le hace decir al discípulo del marco narrativo que Salomón había contado historias semejantes en la Biblia sin que por ello hubiera sufrido algún perjuicio.

de esta colección es procurar una mayor disciplina en los clérigos mediante una forma amable. A partir de esta obra —en la cual la mayoría de los *exempla* son de origen oriental— se le otorgó un valor inédito a la forma narrativa breve como recurso didáctico y magnetizante a la vez. La *Disciplina Clericalis* favoreció la popularización de las colecciones y los cuentos independientes. Se reconoce, en principio, que esta colección contiene más elementos cómicos que sus pares en lengua romance, ya que estas últimas estuvieron destinadas, justamente, a ser edificantes e instructivas para quienes no entendían el latín.

Por su parte, el sobrino de Alfonso X, don Juan Manuel —poseedor de una sutil ironía de sabor pre-cervantino—, crea en la primera mitad del siglo XIV una señera prosa profana de entretenimiento, mas sin dejar de lado el deseo de enseñar. El objetivo didáctico se hace explícito en *El Conde Lucanor*:

...hablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes pueden aprovechar para salvamiento de las almas et aprovechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados. (Segunda parte, 263-264)

En este libro se previene al oyente o al lector contra la ingenuidad, la pereza, la necesidad, la indiscreción y la superficialidad (fundándose en una base moral de carácter religioso), ya sea por medio de la exposición de razones convincentes por sí mismas, o bien buscando probar la razón de la enseñanza mediante *exempla* extraídos de la realidad o de la ficción (López Estrada, 425).<sup>3</sup> La función de *El Conde Lucanor* —en términos de contar en prosa y en su lengua vernácula— es a la literatura española lo que el *Decamerón* a la italiana y los *Cuentos de Canterbury* a la inglesa.

Un corpus de esta naturaleza ha sido conceptualizado, usualmente, de ser poco cómico —por más que, supuestamente, Pedro Alfonso y don Juan Manuel hayan incluido en sus obras algunos elementos que explícitamente muestran a risa—; incluso, anota Lacarra (“Elementos cómicos...”, 33), los propios personajes de los *exempla* rara vez ríen. La seriedad general que se les achaca

<sup>3</sup> La obra está estructurada por medio de 51 *exempla* numerados, sin embargo, tiene en realidad 53, ya que el XXVII y el XLII contienen dos *exempla* diferentes cada uno.

está avalada, en parte, por el hecho de que sus fuentes proceden de autores, traductores y compiladores con claras intenciones didácticas.<sup>4</sup> Por otra parte, también es importante destacar que, si bien no hay una intención cómica específica en las colecciones, el *exemplum* es un género en el que, por el afán de persuadir, la enseñanza que se quiere predicar a menudo:

[...] anda con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla del presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno, para dar en otro; deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención [...]  
(Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 470)

lo cual da lugar al empleo de la agudeza y el ingenio, dos de los materiales esenciales con que está construido el vasto universo de la risa.

En otras palabras, a este tipo de género literario de carácter serio no le estaba vedado el ámbito de la risa; y aunque no constituya una meta en sí misma por parte del autor, aquélla se deriva del relato en virtud de los recursos cómicos que se presentan. Ese ensamble de adoctrinamiento y comicidad no nulifica, sino por el contrario, confirma el poder de transmitir un mensaje de índole didáctica, pues –como veremos más adelante– la risa tiene aquí un valor sancionador.

¿Podríamos, entonces, concebir los *exempla* de nuestro corpus como pequeñas comedias de uno o dos actos, cuyo objetivo es corregir las costumbres representando los errores, vicios o excentricidades del ser humano –como ocurre en la comedia clásica?

Del universo de personajes cómicos encontrados en los *exempla* de la *Disciplina Clericalis* y de *El Conde Lucanor*, he seleccionado una breve muestra, en donde se presentan una o más de las características mencionadas:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> La tradición de las colecciones de *exempla*, en general, remonta sus antecedentes a obras eclesiásticas como podrían ser *Vita Patrum*, apólogos escritos en latín como *Gesta Romanorum* y fabularios como los de Esopo, pasando por colecciones sánscritas como el *Panchatantra* y el *Hitopadeza*, e incluso leyendas bíblicas, la *Biblia* y el *Talmud*.

<sup>5</sup> He detectado dieciséis relatos cómicos en la *Disciplina* y diez en *El Conde Lucanor*; pero

En el ejemplo del poeta y el giboso (*Disciplina* VI, 57) se cuenta que un hombre jorobado se negaba a pagar una cuota de paso obligatoria (o tributo) a los deformes o contrahechos,<sup>6</sup> en las puertas de la ciudad. Al ser maltratado por ello, sorpresivamente se descubre que también es tuerto, por lo que le cobran el doble. Y siguió negándose a pagar, e intentó huir, “pero al sujetarlo el poeta [recaudador] por el capuchón queda al aire la cabeza y se vio que era sarnoso” (p. 57). Así que se le demandó el triple. Luego el cuádruple, pues al agitar los brazos dejó ver que también en ellos tenía sarna. Continuó resistiéndose y “en la lucha, cayó a tierra perdiendo la capa con lo que se vio que era herniado. Así que le reclamó el poeta un quinto dinero. Y de este modo el que no quiso pagar uno vióse forzado a dar cinco” (p. 57). ¿Es que acaso su rigidez psíquica le impide reaccionar como corresponde a las circunstancias, atentando contra su propia supervivencia?<sup>7</sup>

El caso es que el obtuso jorobado acabó, después de recibir una ‘bola de nieve’ de golpes y porrazos, despojado de sus ropas y su dinero.

---

para fines de este trabajo sólo me referiré a tres *exempla* de cada una de las citadas obras. María Jesús Lacarra y María del Pilar Mendoza Ramos han encontrado otros elementos que provocan risa en algunos de los ejemplos que comento en este trabajo, pero no me detendré en ellos, pues aquí me interesa la caracterización de los personajes cómicos. Remito a sus interesantes artículos consignados en la Bibliografía final.

<sup>6</sup> Lacarra nos dice: “La aparente ‘crueldad’ del relato al castigar a quien por sus problemas físicos necesita más ayuda, es sólo un prejuicio moderno, que no parece afectar a los lectores del pasado” (“Cuento medieval y cuento oral”, 9). A su vez, M. P. Mendoza añade que en la Edad Media “no se manifiesta ninguna sensibilidad especial por los personajes con discapacidades físicas, quienes generalmente son presentados como individuos repulsivos precisamente a causa de sus taras, [...] puesto que antiguas creencias religiosas [...] hacen de ellos seres poseídos o réprobos” (“La función de la risa...”, 77-80). Germán Viveros, refiriéndose a la comicidad incorporada a ciertas comedias de Plauto, señala que su *máximo efecto* ya estaba radicado en la exageración o deformación de la presencia de todos sus personajes, con lo que caricatura y divertimento se sumaban a los otros principios constitutivos de su obra literaria (“Introducción”, *Comedias*, LXXXI).

<sup>7</sup> Si cada persona estuviera constantemente alerta a todos los aconteceres de la vida, no habría lugar para tener la impresión de que los hombres son movidos por hilos o resortes. En otras palabras, no estaríamos en presencia de “lo mecánico en lo vivo”, que según Bergson es fuente de comicidad (véase *La risa*, 74).

Más aún que las humillaciones morales –afirma Ménard– (*Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, 199), los malos tratos físicos provocan un incontestable efecto cómico. Un caso muy puntual es el del teatro guiñol. En él, si se presenta en escena un comisario, al instante recibe un garrotazo que le hace caer al suelo; entonces se incorpora y un nuevo garrotazo vuelve a tumbarlo; se levanta y cae; reincide y es, cual diría Bergson, “castigado como un resorte que rítmicamente se estira y se encoge, mientras la hilaridad de los espectadores va creciendo sin cesar” (*La risa*, 72).

La risa sancionadora está implícita en las palabras aleccionadoras del consejero: “Si te vieras agobiado por algo y pudieras liberarte fácilmente, hazlo sin tardanza, porque si esperas, puedes, mientras tanto, ser abrumado con mayor peso; no vaya a pasarte lo que al giboso del que habla el poeta” (p. 56); quien por pretender quedar impune –debiendo algo– quedó vejado.

En el ejemplo del vendimiador (*Disciplina IX*, 59-60) tenemos el siguiente caso: Un hombre que se había ido a la vendimia retornó a su casa repentinamente, pues se había lesionado un ojo. Su infiel esposa, desprevenida, esconde con premura a su amante en la reducida vivienda. Cuando el herido solicita a su mujer que le prepare el lecho para descansar, ella lo convence de hacerle primero un fortalecimiento precautorio con “fórmulas de encantamiento” y le pone su boca abierta sobre el ojo sano, al tiempo que su amigo huye sin ser visto. “Por fin, ella, enderezándose, le dijo: “Queridísimo, puedes estar seguro de que no te pasará con este ojo lo que te ocurrió con el otro” (p. 60).

Aquí, literalmente, la adúltera le `tapa el ojo al macho`. Bajo esta expresión se encierra el acto de ocultarle físicamente a una persona algo que, de ser descubierto, sería perjudicial para el encubridor. Dos principios que refuerzan la comicidad de este motivo son, por una parte lo ingenioso y disparatado del artificio usado para emboscar lo que compromete y, por otra, el ridículo en que queda la persona engañada debido a las circunstancias que convergen para que no pueda percibir la cosa ocultada.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Asimismo, una circunstancia fortuita puede ocultar un hecho obvio y, de ese modo, confundir a un espectador desprevenido.

Sin embargo no podemos olvidar la lección que deja la risa correctiva en este ejemplo. Por un lado, el destinatario del relato –el discípulo en turno–, que acaba de escuchar de boca del maestro la doble desgracia que sucede al marido cornudo, dice: “Bien me instruiste y lo que me contaste de las artes de aquellas [las malas mujeres] he guardado en mi espíritu sediento y ansioso de aprender” (p. 60). Y por otro lado ha recibido también el mensaje implícito de que se guarde de ser burlado de manera tan risible por alguna mujer.<sup>9</sup> El *exemplum* resulta totalmente aleccionador para receptores internos pero también externos en el sentido de que no se debe ser tan ingenuo ante triquiñuelas infundadas como espurios remedios o delirantes e inútiles preventivos.

Harriet Goldberg señala, precisamente, que una situación muy común en los *exempla* –directamente relacionada con el humor sexual– es aquella de la mujer que exhibe una habilidad inusual para engañar a su esposo y así satisfacer sus apetitos sexuales y seguir encubriendo el adulterio (“Sexual humor...”, 72).

En el *enxemplo* “De lo que contesçió a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia” (*El Conde Lucanor* XX, 122-126) encontramos la estructura típica del binomio engañador/engañado, sólo que aquí se trata de un impostor y un estulto avaro que dejándose llevar por las falsas apariencias será despojado de sus cuantiosos bienes.

Desde el principio de la narración causa gracia la presentación del personaje como “un rey que no era de muy buen recado”<sup>10</sup> y que se afanaba en hacer alquimia. Un truhán, que quería enriquecerse, aprovecha esa inclinación o debilidad del rey y de manera ingeniosa le hace creer que existen unas bolitas llamadas “tabardies”<sup>11</sup> con las que puede fabricarse oro. Finalmente el incauto rey acabará dando una gran cantidad de dinero para adquirir algo que no existe.

---

<sup>9</sup> Como una curiosa coincidencia que muestra la comicidad que sigue presente en el motivo del marido burlado, permítaseme narrar lo acontecido en un programa de televisión española: En una entrevista a un reconocido cantante de la actualidad se le cuestionó si era verdad que había tenido relaciones sexuales con la flamante novia en plena fiesta de bodas. Él respondió que sí y añadió que el novio –que era tonto de remate– se lo merecía. Confesión que arrancó francas carcajadas al público que se hallaba presente.

<sup>10</sup> *recado* o *recabdo*: cautela o discreción, n. del editor, p. 123.

<sup>11</sup> En bereber “aberdi”: harapo, andrajo; ¿quizá en el sentido de algo inservible?

La risa condenatoria está incluida en el relato mismo, pues el falso alquimista, antes de huir con el botín, deja –para burla de su víctima– un arca con un escrito dentro que decía: “Bien creed que non a en el mundo tabardíe; mas sabet que vos he engañado, et quando yo vos dizía que vos faría rico, deviérades me decir que lo feziessse primero a mí et me creeríedes” (p. 125).<sup>12</sup> Es esta la lección que corresponde recibir al insensato rey por su quimérica ambición, quien además se convertiría en el ‘hazmerreír’ de la villa; puesto que los ‘cronistas’ del lugar –“riendo e trebeiando”– registraron su nombre en la lista de “omnes de mal recado” (p. 126).

El tonto o cándido es, sin duda, uno de los personajes cómicos más socorridos por la literatura ejemplar. Es el protagonista de la mayoría de los engaños perpetrados por hábiles pícaros o astutas mujeres.<sup>13</sup> Este espécimen es el que es fácil de engañar o convencer; el que se mete en líos por confiado y crédulo; el que interpreta erróneamente los dichos o los hechos que otros no tienen problema en entender; el que no está consciente de su estupidez y cree, íntimamente, que es más listo que los demás.

Ahora bien, acorde con la tendencia del infante don Juan Manuel de exhibir las tachas e imperfecciones de la monarquía, toma de la tradición el siguiente delirante relato, intitulado “De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño” (*El Conde Lucanor* XXXII, 178-182).

Aquí tenemos otro rey ‘chasqueado’, embaucado por la destreza de unos timadores que se hacen pasar por honestos y habilidosos sastres. El artificioso engaño no sólo consiste en la creación de una supuesta vestimenta que le confeccionan al soberano, sino en hacerle creer que es hijo ilegítimo, pues le dicen que “el que non fuesse fijo daquel padre que él tenía a que las gentes dizían, que non podría ver el paño” (p. 179). Pero lo verdaderamente cómico estriba en exponerlo públicamente a una vergonzosa y ridícula desnudez.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> En estas sarcásticas palabras está anunciada la moraleja que cerrará el relato: “Non aventuredes mucho la tu riqueza, / por conseio del que a grand pobreza” (p. 126).

<sup>13</sup> La tontera y la candidez masculinas –señala Ménard– traen consigo algunas de las escenas más burlescas posibles en muchos de los *fabliaux* (*Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, 22).

<sup>14</sup> “La importancia que la sociedad medieval confiere al vestido, a los gestos, etc. como

El despojo aquí es total; no se trata de un pedazo de queso (*enxemplo V*) o de un bien material (*enxemplo XX*), sino de la dignidad, al dejar al descubierto sus intimidades<sup>15</sup> ante el estupor –por doble partida– de los vasallos: primero por ver al rey desnudo, y segundo –y más preocupante– porque todos los espectadores consideraron, al no avistar el suntuoso paño, que eran hijos ilegítimos, por ello “ninguno osava decir que no veyé el paño” (p. 181). El soberano, trastornado ante la posibilidad de perder su trono, se pasea sin ropa ante la corte con la certeza de que va vestido con lujosos atuendos que sus súbditos afirman ver.<sup>16</sup>

Sin embargo un caballero negro, a quien por su humildísima condición no le importa ser o no bastardo, confiesa que, o está ciego, o ve al rey ‘en cueros’, dejando sin querer, al descubierto, la superchería a la que han sido sometidos todos por unos malandrines disfrazados de modistos de alta costura.<sup>17</sup>

Irónicamente, ese indigno caballero se halla más lejos –que los otros personajes– de aquellos omnes de quienes aconseja Patronio no fiarse, y más cerca de los que deben fidelidad al rey, es decir de “los que conbusco biven, que an muchos debdos et bien fechos de vos, porque deven querer vuestra pro et vuestro serviçio” (p. 182). La moraleja sintetiza que la incomunicación es la causa fundamental de la burla y humillación a las que es sometido este timorato, perturbado y –sobre todo– obsesivo rey:

---

rasgos caracterizadores de una condición social explicará la comicidad del desnudo, del disfraz o de la mímica” (Lacarra, “Elementos cómicos...”, 45).

<sup>15</sup> Desde luego que ello no causa compasión alguna. Véase la intromisión irónica del narrador: “Et desde fue vestido tan bien commo avedes oýdo, cavalgó para andar por la villa; mas de tanto le avino bien, que era verano” (p. 181).

<sup>16</sup> Se trata de una `mentira respaldada por terceros`, donde el *quid* de la confusión puede provenir de la pura agudeza del (los) tramposo (s), pues el embaucado comprueba por sí mismo, con los dichos o hechos de otros, que el dicho de su verdugo es verdadero. De ahí que en este motivo cómico pueda haber uno o más engañados: la víctima principal, y los que eventualmente son usados por el vivo para respaldar su mentira. Véase Cándano, *La seriedad y la risa*, 204.

<sup>17</sup> Don Juan Manuel puntualiza que el negro se dirige personalmente al rey: “– Señor, a mí non me empeçe que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, et por ende, dígovos que yo so çiego, o vós desnuyo ydes” (p. 182).

“Quien te conseja encubrir de tus amigos,  
Sabe que más te quiere engañar que dos figos”.

La risa que escarnece vuelve a surgir en este relato debido a la exposición ridícula en que finalmente queda el soberano. La figura denigrada del rey, lejos de causar compasión, resulta risible por su aspecto absurdo, pavoneándose encuerado, pero con la estaca clavada de su ‘indudable’ orfandad.

\* \* \*

El motivo cómico de la “exposición ridícula” (en realidad una variante del expuesto por Keller) incluye, por una parte, la desnudez total e involuntaria, así como la exhibición de partes del cuerpo, las posturas inadecuadas o las circunstancias relacionadas con el físico cuyos protagonistas hubieran preferido no sufrir o no se percataron de ellas.<sup>18</sup> La persona desnuda, exhibida aunque sea veladamente con sus protuberancias u orificios al aire –en el contexto de las colecciones de *exempla*–, no ha querido estar en esa condición; ha sido puesta ‘al descubierto’ a través de malas o cuestionables artes o, por lo menos, debido a una negativa jugarreta de la fortuna... es un involuntario ‘hazmerreír’. La comicidad del personaje está en el desconocimiento que tiene de sí mismo.

Y también hay que señalar que es cómico el personaje que no sintoniza con la sociedad, con las reglas y costumbres de su tiempo; el que por sus actos o gestos pierde la dignidad: ‘hace el ridículo’. El personaje ridículo hace reír porque se mueve, acciona o viste de una manera extravagante; porque a su alrededor ocurren cosas que todos perciben menos él; porque imagina que es quien no es o ve cosas que no existen y es desenmascarado; porque emprende tareas absurdas y fracasa de modo risible, etc.

Ya desde Aristóteles se habría considerado lo absurdo como un elemento toral de la comicidad, tanto en las situaciones como en los caracteres. Las actitudes ‘fuera de razón’ de un personaje pueden ser sumamente cómicas en

---

<sup>18</sup> Esta exposición ridícula no incluye el desnudo que ofende al pudor, sino sólo aquel que es irrisorio por su ridícula facha.

la medida que sean, también, ridículas. Se trata de quien, sin estar loco, hace o dice cosas –o pretende hacerlas– fuera de orden o concierto. No siempre será fácil discernir entre un personaje de *exemplum* descabellado y uno demente; ocasionalmente participará en ambos motivos simultáneamente. Es descabellado o absurdo todo aquel que pretende cosas imposibles; que actúa de manera desatinada e incomprensible; que pierde lo que tiene por actos irrazonables al ‘dar puntadas sin hilo’; etc.

Esta galería de personajes que hemos analizado presenta un elemento en común que consiste en que todos padecen una ceguera viciosa momentánea, tienen una especie de venda en los ojos que les impide ver la realidad; y es lo que los convierte en cómicos.<sup>19</sup> Además manifiestan una falla, una mácula, y por ello deben sufrir una corrección por medio de un adecuado castigo.<sup>20</sup>

En el universo didáctico –el de la difusión de los valores del poder eclesiástico y aristocrático para la preservación de ambos– el rebajamiento es un concepto asimilable al de la comedia. Janko, en la reproducción que hace de la parte que Aristóteles dedicó a la comedia en su *Poetica*, nos dice: “la risa surge [...] en el escenario [...] también de rebajar a los personajes” (*Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, 93-99).

Es la risa disciplinaria;<sup>21</sup> la que surge divertida y a la vez es capaz de enmendar –por vía del escarnio– conductas perniciosas producidas por automatismos físicos o psíquicos. Ya que la sociedad no puede reprimir oficialmente a los inhábiles, abstraídos o cuadrículados, la risa se transforma en un gesto social orientado a perturbar, cuando menos, al personaje irrisorio.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Tal como he expresado anteriormente, los personajes humanos (o de animales, o de bestias humanizadas, cuando es el caso) que constituyen un motivo cómico en sí mismos son los que llenan la condición de ser caricaturescos, ridículos, descabellados, desmesurados, torpes, viciosos, cándidos, maquinales o fanfarrones.

<sup>20</sup> Al testarudo jorobado (*Disciplina VI*), al ingenuo cornudo (*Disciplina IX*), al cándido ladrón (*Disciplina XXIV*), al vanidoso cuervo (*Lucanor V*), al ambicioso rey (*Lucanor XX*) y al obsesivo monarca (*Lucanor XXXII*).

<sup>21</sup> Ya sea ésta sancionadora, correctiva, tranquilizadora, reprobatoria, condenatoria o escarnecedora, como he mencionado en los respectivos relatos.

<sup>22</sup> “El proceso de la comicidad es el de un mal que concita su propio remedio: el de una vacuna social. La noción de ‘daño limitado’ es común a la teoría aristotélica de la vituperación

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, GONZALO, "Comicidad y humor", en *La Balsa de Medusa*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- ALFONSO, PEDRO, *Disciplina Clericalis*, ed. de María Jesús Lacarra y E. Ducay, Zaragoza: Guara, 1980.
- BAJTIN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral, 1974.
- BERGSON, HENRI, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1956.
- , *Introducción a la metafísica. La risa*, México: Porrúa, 1986.
- CÁNDANO, GRACIELA, "El Medioevo: ¿época de seriedad y austeridad?", *Anuario de Letras*, XLI, 2003, 85-110.
- , *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- , *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XVIII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CHUAQUI, CARMEN, *El texto escénico de Las ranas de Aristófanes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DEYERMOND, ALAN D., *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1973.
- FREUD, SIGMUND, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires: Amorroutu, 1979.
- GOLDBERG, HARRIET, "Sexual humor in misogynist medieval *exempla*", en BETH MILLER (ed.), *Women in Hispanic Literature*, Berkeley: The Regents of the University of California, 1983, 67-83.
- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1973.

---

cómica y a la bergsoniana de la superposición de lo mecánico sobre lo vivo: en ambos casos una pequeña cantidad de mal (sea fealdad o rigidez) provoca la explosión del gozo (sea catártico o correctivo). La comicidad es un procedimiento paradójico que involucra detrimento y reparación, castigo y premio. Es por ello una expresión privilegiada del paradjismo inherente a toda forma de sociabilidad" (Abril, "Comicidad y humor", 3).

- JANKO, R., *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- JUAN MANUEL, DON, *El Conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1971.
- KELLER, J. E., *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville: The University Tennessee Press, 1949.
- LACARRA, MARÍA JESÚS, "Elementos cómicos en los cuentos medievales castellanos" en *Tigre 6*, Grenoble: Université Stendhal, 1991, 31-47.
- , *Pedro Alfonso*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1991.
- , "Cuento medieval y cuento oral: 'La triple tasa'" [en línea] <<http://perso.wanadoo.es/garozal/G5lacarra.htm>>.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO, *Historia de la literatura medieval española*, Madrid: Hispanova, 1974.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979.
- MALDONADO ARENAS, LUIS, *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*, Madrid: Cristiandad, 1975.
- MÉNARD, PHILIPPE, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris: PUF, 1983.
- MENDOZA RAMOS, MARÍA DEL PILAR, "La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*", en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- PLAUTO, *Comedias*, ed. de Germán Viveros, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Sendebat*, ed. de María Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1989.
- The Century Cyclopedia of Names*, New York: The Century, 1903.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz*, Madrid: Cátedra, 1989.

## Espacios de sociabilidad femenina. Una reflexión desde el arte y la documentación escrita

María Luz Rodrigo Estevan  
Pedro Luis Hernando Sebastián  
*Universidad de Zaragoza*

Desde que en la década de 1970 la historiografía francesa e italiana asumió el concepto de sociabilidad como categoría de estudio histórico, las investigaciones sobre “las formas concretas, las modalidades, las estructuras y los procesos de socialización” rebasaron tempranamente el marco de aplicación inicial centrado en las prácticas asociacionistas propuestas por Agulhon para abarcar el amplio abanico de relaciones sociales que se originan tanto en la esfera pública, como en la privada. En España, con cierto retraso historiográfico frente a las tendencias francesas e italianas y con el empuje por parte de modernistas y contemporaneístas, los estudios sobre las relaciones de sociabilidad comenzaron a tomar cuerpo en la década de 1990 y hoy en día los espacios, los tiempos y las prácticas de sociabilidad en el ámbito profesional y personal constituyen ejes temáticos que agrupan los nuevos enfoques.<sup>1</sup>

De entre los diversos ámbitos de relación entre mujeres, que las fuentes escritas y artísticas permiten analizar –unos públicos como las fuentes, los hor-

---

<sup>1</sup> En octubre de 2007 la Universidad de Valladolid convocó una reunión científica en torno al tema *Nuevos enfoques en historia medieval: la sociabilidad* con participación de una docena de profesores españoles, portugueses y franceses, cuyas aportaciones han sido recogidas en un monográfico de inminente aparición, donde se incluye nuestro trabajo “Muerte y sociabilidad en Aragón (siglos XIV-XV)”.

nos, el mercado, los baños, el burdel y otros privados como el taller familiar y las distintas estancias de la casa—, nuestra mirada se centra en uno de los mejores documentados: la cámara de parto. Al utilizar los recursos estilísticos y las fuentes literarias que tiene a su alcance, el artista medieval compone una escena de nacimiento —generalmente, del nacimiento de la Virgen y del de San Juan—, siguiendo unos estereotipos que, a lo largo del siglo xv, se revisten con las particulares formas, maneras y relaciones que acontecen en los alumbramientos de la época y en los diversos contextos geográficos y socioculturales.

\* \* \*

En el marco de las actuales líneas de investigación sobre historia cultural queremos adentrarnos con nuestra propuesta de análisis en el vasto y complejo horizonte de la sociabilidad femenina medieval. Y para ello nos servimos de la información proporcionada en nuestro ámbito de investigación, el Aragón medieval, por tres tipologías documentales —la obra artística, los testimonios archivísticos y diversos textos médicos y literarios— que es necesario contrastar y comparar entre sí.

En cuanto a los testimonios archivísticos, la riqueza de los fondos aragoneses —y en especial de las fuentes notariales— pone a disposición de los investigadores de fines del Medievo una singular tipología documental: las cartas públicas de parto. El número de actas localizadas es muy bajo, ya que los notarios las confeccionan en circunstancias excepcionales como lo son el hecho de que el parto se produzca con posterioridad a la muerte del esposo —es la razón de fondo de la burguesa zaragozana Isabel de la Caballería para solicitar la presencia del notario durante el alumbramiento del hijo póstumo de su esposo en 1490 (García, “Administrar del parto”); de que el nacimiento de hijos tenga lugar cuando no existe una relación matrimonial entre la madre y el padre —tal parece suceder en la carta de parto levantada por el notario Miguel de Alcocer en Daroca (Zaragoza) a instancia de María Martínez, que parió en la cama con la ayuda de la comadre de recibir criaturas María de Oriz (Rodrigo, *La ciudad de Daroca*, doc. 104); o de que exista alguna complicación o anomalía en el alumbramiento, como ocurrió en el parto gemelar

de Guisabel, una vecina de Calamocha (Teruel) en 1424 (Motis, García y Rodrigo, *Procesos inquisitoriales*).<sup>2</sup>

De manera general, las cartas testimonian que en el momento del parto, el espacio es compartido por hombres y mujeres de diversos grupos sociales, dedicaciones laborales e incluso adscripciones religiosas, cada cual con funciones precisas y con unas relaciones interpersonales e intergrupales bien definidas, de modo que la alcoba del alumbramiento no puede definirse en estos casos como un espacio de sociabilidad exclusivamente femenino, tal y como, sin embargo, representaron los modelos iconográficos repetidos hasta la saciedad a lo largo del siglo xv y defendieron, por condicionamientos morales los tratados de obstetricia y ginecología hasta mediados del siglo xvi, esto es, hasta antes de que los médicos hiciesen suya y controlasen de manera efectiva esta parcela sanitaria.

---

<sup>2</sup> La importancia de testificar notarialmente el alumbramiento de hijos póstumos, extramatrimoniales, adulterinos, de padres solteros o de religiosos para que legalmente sea declarada su condición de legitimidad e ilegitimidad y sus derechos a la hora de heredar, recibir donativos de bienes, ser alimentados, nombrar sus tutores o testimoniar contra los progenitores, entre otras cuestiones, es ampliamente recogida en las normativas forales aragonesas (Savall y Penén: 175a, 181a, 232a, 236a, 236b, 246b...) En Castilla, la ley XVII de la Partida VI, título VI contempla con detalle todo el procedimiento a seguir cuando se prevé el nacimiento de un hijo póstumo y establece la obligación de comunicar el embarazo a los parientes más próximos, las condiciones de la casa y habitación donde debía vivir la embarazada, el número de mujeres que debían reconocer su estado (cinco mujeres que “le caten el vientre” con su aquiescencia), las personas que debían vigilarla hasta el momento del parto y, finalmente, el número de mujeres –hasta un máximo de diez mujeres buenas, seis sirvientas y dos comadronas, ninguna de ellas embarazada– que tenían que estar presentes en el parto, del que son excluidos expresamente los hombres. Sin duda, todo este procedimiento permite comprender mucho mejor la carta de parto de Isabel de la Caballería, alojada en una casa que no es la suya y sometida a comprobaciones visuales y táctiles de que no hay ningún otro bebé o mujer embarazada en la habitación para evitar cualquier fraude: “A las quales dichas Isabel de la Caballería y madrinas, yo, dicho Domingo Cuerla, notario, [...] palpé con las manos sus cuerpos y entre sus piernas, y levantadas las faldas de sus ropas fasta la camisa por veyer y reconocer si con alguna cautela o engaño las madrinas trayrian alguna criatura y la dita Isabel debaxo de sus faldas tenia alguna criatura.” A diferencia de lo estipulado en Castilla, la participación masculina en ésta y otras cartas de parto aragonesas es notoria, manifiesta y activa.

\* \* \*

El arte aragonés vive una época dorada desde mediados del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVI, y coincide con el auge de la estética gótica en el occidente peninsular. Tanto los conjuntos pictóricos murales y sobre tabla, como las obras escultóricas se centran en una temática eminentemente religiosa, que desarrolla formas, escenas y símbolos inspirados en los textos bíblicos y hagiográficos. A pesar del uso de fórmulas estereotipadas –de acuerdo con las referencias de los evangelios englobados en los *Apócrifos de la Natividad*<sup>3</sup> y de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine compuesta en el siglo XIII–, que pretenden dotar las representaciones del nacimiento de la Virgen María, San Juan e incluso Jesús de unas características especiales y distintas al resto de los partos y, además, tratan de fomentar modelos de comportamiento morales, a pesar de todo ello, se observa un cierto margen para que los artistas aragoneses introduzcan detalles que no sólo desacralizan las escenas (el nimbo dorado en los personajes principales es el único testimonio sacralizador), sino que, a la par, este proceso de secularización introduce elementos asimilados de la cultura médica bajomedieval que permiten captar los escenarios cotidianos de alumbramiento de las clases medias-altas, debido a la influencia de los textos que inciden en el carácter acomodado de la casa más representada, la de San Joaquín y Santa Ana.<sup>4</sup>

Como expondremos en las siguientes páginas, estas representaciones artísticas proporcionan un conjunto de referencias iconográficas fundamentales para comparar con la información suministrada por la documentación co-

---

<sup>3</sup> En concreto el *Protoevangelio de Santiago*, uno de los evangelios apócrifos más antiguo (fines del siglo III) y más utilizado como referencia para representar muchas noticias piadosas sobre la vida de la Virgen María; el *Evangelio del Pseudo Mateo*, datado hacia el siglo VII y que sigue el modelo del *Protoevangelio de Santiago*; y los conocidos como *Libro sobre la Natividad de María* y *Liber de infantia Salvatoris*. Pueden consultarse en la edición realizada por Aurelio de Santos Otero.

<sup>4</sup> “Según cuentan las memorias de las doce tribus de Israel, había un hombre muy rico por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble [...]” (*Protoevangelio de Santiago*, I).

eténea. Se trata de escenas cargadas de carácter humano y de vínculos afectivos que relacionan a los personajes entre sí y que evolucionan enormemente desde el sincretismo románico (Gómez, “La iconografía del parto”), carente casi por completo de espacios y escenarios en sus representaciones tal y como atestiguan los ejemplos arcaizantes del nacimiento de Cristo procedentes del frontal de la iglesia de Santa María de Iguácel o de la sala capitular del monasterio de Sijena.<sup>5</sup>

Sin pretender hacer un exhaustivo inventario de escenas del arte gótico aragonés protagonizadas por mujeres reunidas en espacios interiores en las horas posteriores al alumbramiento, cabe citar algunos detalles iconográficos de una práctica vital y cotidiana que no es ajena ni desconocida para los artistas que las pintaron o esculpieron ni para los espectadores que las contemplaron.

Las escenas sobre las que hemos trabajado tienen un carácter netamente narrativo. Como característica común, el escenario central de las composiciones es una alcoba o recámara del interior de la casa, cerrada, sin ventanas ni luz externa salvo en raras excepciones,<sup>6</sup> en la que como mucho aparece un

---

<sup>5</sup> Ambas representaciones siguen la tipología estilística siria que representa a la Virgen acostada con muestras evidentes de dolor y agotamiento físico, que aparta la vista del niño y que es acompañada por dos comadronas (cuya figura recogen los Evangelios Apócrifos) ubicadas en la composición al lado de su cama o preparando el baño del recién nacido. Esta tipología iconográfica fue decreciendo con el tiempo por no ajustarse al dogma del parto sin dolor y sin presencia de matronas a favor de la tipología griega o bizantina, más conforme con el dogma de que la Virgen no tuvo parto, en cuyas composiciones María se halla recostada o sentada en una roca apartada en una postura más digna y sin expresión de dolor (Usandizaga, *Historia*, 59-62). El frontal de Iguácel se conserva en el Museo Diocesano de la catedral de Jaca y las pinturas de la sala capitular del monasterio de Sijena, además de fotografiadas en blanco y negro por el Archivo Mas, fueron trasladadas al MNAC de Barcelona. Se fechan en el siglo XIII y comienzos del siglo XIV.

<sup>6</sup> Como en el caso del nacimiento del Bautista representado en el retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Santa Ana de Ardisa (Zaragoza), datado en la segunda mitad del siglo XV, dentro del gótico naturalista aragonés de influencia flamenca; o en el nacimiento de la Virgen atribuido al taller de Domingo Ram, del último cuarto del siglo XV procedente de la iglesia parroquial de Santa María de Maluenda (Zaragoza). En ambos casos, se trata de pequeñas ventanas en la parte alta del muro destinadas exclusivamente a ventilación e iluminación.

vano de comunicación con otra habitación o con una cocina.<sup>7</sup> Este carácter de ocultación o reserva se refuerza con la representación de un tipo de lecho noble, generalmente aislado del suelo mediante un estrado de madera y del resto de la habitación por medio del baldaquino o dosel y de los cortinajes que el pintor anuda o retira a un lado con la intención de dejar ver a la recién parida recostada o sentada en la cama, sin expresión de dolor, y a las mujeres que se agrupan en su entorno.<sup>8</sup> El suelo de la estancia se halla frecuentemente pavimentado con dos tipos de baldosas de cerámica, con diferentes motivos vegetales y coloridos, colocadas de manera alterna, disposición habitual en las representaciones pictóricas del gótico aragonés, elemento éste que coadyuva a recrear esa atmósfera cálida y acogedora de las alcobas de las casas acomodadas de la época.<sup>9</sup>

El espacio de la representación aparece acondicionado para el parto. Suele ser diáfano y limpio y contiene los elementos necesarios para el buen desarrollo del nacimiento y de los momentos inmediatamente posteriores: la cama bien provista de sábanas, cobertores y almohadas, el brasero que caldea la estancia,<sup>10</sup> la palangana o barreño de agua caliente para la higiene del

---

<sup>7</sup> Aparece puerta de acceso a otras habitaciones en la citada tabla de Maluenda y en la perteneciente al retablo de San Andrés de la parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza), atribuida al maestro de Torralba hacia 1420-1435. En la tabla de la Natividad de María del desaparecido retablo de la colegiata de Borja, una pequeña puerta deja entrever la cocina donde una caldera se calienta al fuego y diverso utensilios de menaje cuelgan en el muro; es una pintura de 1465 realizada por el pintor aragonés Nicolás Zahortiga.

<sup>8</sup> Un ejemplo de dosel y cortinas anudadas es la tabla de Torralba de Ribota y de cortinas retiradas la tabla perteneciente al retablo de la colegiata de Alquézar (h. 1437-1438). Una especie de baldaquino parece observarse en la tabla del nacimiento de San Juan Bautista atribuida al Maestro de Belmonte, de la segunda mitad del siglo xv, perteneciente a la Colección Sert.

<sup>9</sup> Se aprecian suelos pavimentados, entre otras alcobas de parto, en las representadas en el retablo de la Coronación de la catedral de Teruel (Maestro de la Florida, segunda mitad del siglo xv), en el retablo de Maluenda y en el de la parroquial de Erla (Círculo de Tomás Giner, segunda mitad del siglo xv).

<sup>10</sup> En la tabla de Ardisa, el brasero se sitúa entre el lecho y el niño en brazos de la matrona; similar es la escena del retablo del Crucifijo de la parroquia de San Valero de Zaragoza (hacia 1473), la del retablo de Aínsa (Huesca); o la esculpida por Damián Forment a principios del siglo xvi en el retablo mayor de El Pilar de Zaragoza. En otras escenas, el brasero sirve para

bebé,<sup>11</sup> algún pequeño taburete o escabel para uso de las parteras y otros muebles auxiliares como bancos para guardar la ropa o estantes con diversas jarras y objetos.<sup>12</sup> En ocasiones, aparecen las ayudantes de la matrona en el momento de lavar los paños utilizados en la higiene y fajado del bebé.<sup>13</sup>

Las composiciones también recogen el momento en el que una o varias sirvientas preparan los alimentos<sup>14</sup> que, posteriormente, en una atmósfera de familiaridad, cariño e intimidad, las parientas y amigas acercan a la madre tras el alumbramiento.<sup>15</sup> Otras situaciones captadas en las representaciones de las alcobas de parto son el lavamanos de la recién parida, aseo que precede

---

calentar o secar toallas y lienzos empleados en la atención del bebé y la madre, tal y como ocurre en la tabla del nacimiento de la Virgen de Benabarre, realizado por Pedro García de Benabarre hacia 1455-60, en el retablo de la colegiata de Alquézar, en la tabla de fines de la década de 1430 del taller del aragonés Blasco de Grañén, custodiada en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Bilbao o en la realizada en este mismo taller para el retablo de la parroquial de Villarroya del Campo hacia 1435-45 con el nacimiento de la Virgen.

<sup>11</sup> En la tabla de Villarroya del Campo se ve un barreño redondo con agua; algo más tardía, de comienzos del siglo xvi es la tabla con el nacimiento de San Juan custodiada en el Museo Colegial de Daroca: en primer plano, el bacín con agua está a los pies de tres mujeres que lavan y secan al recién nacido.

<sup>12</sup> Estos objetos son representados con sumo detalle en la escena del nacimiento de la Virgen de Velilla de Jiloca (Zaragoza) atribuido al Maestro de Jiloca, hacia 1430-60 y constituyen un buen ejemplo de la precisión con que se recrea una vivienda burguesa de la época.

<sup>13</sup> En Villarroya del Campo, a los pies de la cama se representa a una mujer sentada que lava unas toallas o pañales en el barreño redondo.

<sup>14</sup> En el caso de la Natividad de María de la colegiata de Borja, sobre las brasas incandescentes de un brasero rectangular de hierro con patas, una sirvienta remueve con una cuchara de palo un recipiente con sopa y asa una brocheta de carne de ave. En el nacimiento de la Virgen de la catedral de Teruel, aparece otro brasero similar mientras que en la tabla del siglo xv custodiada en el Museo de Arte Sacro de Teruel, es un brasero redondo donde se calienta una olla con caldo el que aparece en el suelo, en la parte central de la composición, entre la cama y la matrona con la bebé.

<sup>15</sup> En la tabla de Maluenda, una familiar o amiga ha colocado ante la madre sentada en la cabecera del lecho un plato de madera con varios huevos, un salero y unos pedazos de pan o bizcocho; mientras la madre come el huevo, la amiga le acerca una copa llena de vino; las acompañantes de la recién parida en la tabla de Borja le acercan, además, un caldo y un plato con un ave asada. Los mismos alimentos se ofrecen en la tabla conservada en el MBA de Bilbao, o las de los retablos de Aínsa, Ardisa o Villarroya del Campo.

a esa primera comida tras el alumbramiento;<sup>16</sup> el fajado del bebé que realiza la matrona con ayuda de sus asistentes usando paños blancos, limpios y previamente templados al calor de la lumbre del brasero;<sup>17</sup> la estimulación del reflejo de mamar del bebé que consigue sabiamente la partera acercando su dedo impregnado en miel a la boca de la criatura;<sup>18</sup> o la presentación del bebé a su madre recostada en el lecho para proceder a su amamantamiento.<sup>19</sup> Este último motivo junto con los del baño del infante o la presencia de visitadoras que ofrecen viandas a la madre, son influencia del arte cristiano de Oriente, de la iconografía bizantina, y han sido profusamente estudiados por los historiadores del arte (Lafontaine, *Iconographie*).

La precisión con la que están reproducidos todos estos procedimientos implica, a nuestro juicio, un conocimiento exhaustivo por parte de los artistas de la realidad cotidiana que se vivía dentro de la alcoba en los momentos inmediatamente posteriores al parto. Aunque no son excepcionales, lo cierto es que no abundan las composiciones en las que los hombres entran como observadores —nunca como actores— en este espacio íntimo y cerrado de sociabilidades femeninas.<sup>20</sup> Pero ¿acaso es posible plasmar artísticamente con tanta precisión esa atmósfera de complicidad, de ternura y de saberes obstétricos y

---

<sup>16</sup> Momento representado, entre otros, en los retablos turolenses de la catedral y del Museo de Arte Sacro y, con extraordinaria delicadeza, en el retablo de Erla.

<sup>17</sup> Tal y como se aprecia en las tablas oscenses de Aínsa, Benabarre y Alquézar.

<sup>18</sup> Así se observa en las pinturas procedentes de las parroquiales de Erla, Ardisa, Borja y Maluenda; el amamantamiento es explícito en las tablas de las localidades zaragozanas de Villarroya del Campo y Velilla de Jiloca.

<sup>19</sup> Lafontaine (*Iconographie*, II, 88) sostiene que los artistas occidentales mostraron más libertad y sensibilidad a la hora de abordar este tema, representando a la virgen niña de múltiples formas: en los brazos de la matrona, en los de la madre, siendo amamantada... En el Museo Provincial de Huesca se custodia un Nacimiento de San Juan atribuido al círculo de M. Jiménez donde se representa a María entregando al bebé a Santa Isabel. En el retablo de la parroquia de San Valero de Zaragoza, la niña Virgen es entregada a su madre; en la tabla del MBA de Bilbao, la bebé ya descansa en la cama junto a su madre que la mira y la acaricia tiernamente.

<sup>20</sup> En el *Nacimiento de San Juan* de la parroquia de Santa Ana de Ardisa, Zacarías se encuentra a un lado de la escena, en la cabecera de la cama de Isabel, en actitud piadosa tras haber recuperado el habla perdida por no creer el anuncio de su paternidad que le hizo el arcángel Gabriel.

ginecológicos teniendo acceso a ella únicamente de manera “teórica”, a través de textos médicos y modelos iconográficos? ¿No será que existe una intencionalidad de la cultura oficial por transmitir lo que “debiera ser”, alejándose de lo que realmente es? ¿Por qué tiene tanta fuerza la idea de que el parto y el postparto constituyen una experiencia exclusivamente femenina? ¿Por qué los artistas omiten esa participación masculina que constatan los notarios aragoneses diciendo que en las alcobas de parto hay hombres “presentes, asistentes y mirantes”? ¿Estamos ante un discurso oficial adaptado a un criterio puramente estético, estructurado en torno a un criterio moral-ideal y, por ello, opuesto a la realidad tangible y cotidiana?

\* \* \*

Para seguir con nuestra argumentación, analizaremos algunos aspectos sobre los contenidos de tratados y otras obras literarias que circularon en el siglo xv o que, realizadas en fechas más tardías, recogieron saberes y conocimientos acumulados en esa centuria.

Tanto los escritos hipocráticos, como las teorías aristotélicas y diversos estudios árabes sobre la concepción, el embarazo, la mujer y la infancia tuvieron amplia difusión en la Escuela de Salerno y, posteriormente, en las universidades de París y Montpellier, y constituyen hasta el siglo xviii la base de la enseñanza y la práctica obstétrica en el Occidente europeo (Laurent, *Nâitre*). El ámbito medieval ibérico desempeñó un importante papel en la transmisión de muchos de estos conocimientos a través de las traducciones al latín de obras griegas y árabes. Y fue, además, escenario propicio para la elaboración de tempranos tratados de contenido pediátrico y materno-infantil como el compuesto por el polígrafo andalusí ‘Arib ibn Sa’id (918-980), cuyo opúsculo de obstetricia y pediatría, *El libro de la generación del feto, el tratamiento de las mujeres embarazadas y de los recién nacidos*, compendia saberes antiguos, con referencias explícitas a Hipócrates y Galeno. Sus capítulos viii y ix sobre los signos del parto, las formas de facilitar el alumbramiento, el tratamiento de la parturienta y los cuidados del recién nacido reúnen un conjunto de prácticas obstétricas que nos permiten contextualizar mejor la información procedente

de las cartas de parto y de los documentos iconográficos manejados. Así, entre las normas para recibir al niño en el parto, Ibn Sa'íd anota:

Es necesario para la embarazada cuando se nota el dolor de parto dé un paseo, luego se sentará sobre su cama, descansará un poco sobre su espalda y después se levantará andará lentamente, de nuevo hará lo mismo, se acostará y se levantará lentamente si le es posible. (96)

Lo cual coincide con el testimonio notarial de la detallada carta de alumbramiento de Isabel de la Caballería, en la que se describe a la parturienta “paseando por la dita cambra, abiertas las ventanas y encendidas algunas candelas vendecidas, acompañada de dos muxeres que debaxo de los sobacos la levavan, doloreandose de los dolores del prenyado que tenia, disponiendose y queriendo parir.”

En cuanto al personal especializado que debe asistir el parto y recibir la criatura, Ibn Sa'íd escribe: “La matrona deberá ser cuidadosa, suave en sus modos, provista de instrumentos y conocimientos, de gran experiencia y práctica en mujeres.” Al respecto, conocemos que tanto en la ciudad de Zaragoza como en otras villas y lugares aragoneses de menor tamaño, la experiencia era un grado fundamental a la hora de solicitar los servicios de las parteras de la localidad; en las representaciones artísticas siempre aparecen dos madrinas o comadronas, una de mayor edad, con un tocado que cubre por completo su cabeza y que es la que porta al bebé en brazos para fajarlo, envolverlo en ternas, bandas de lino o toquillas, o limpiarle bien la cavidad bucal con ayuda del dedo impregnado en miel; y una más joven, con cabellos visibles, presta en ayudar a su compañera y alcanzarle lo necesario para los primeros cuidados del bebé.

A nuestro autor andalusí, el acondicionamiento de la cámara de parto le parece fundamental y es ésta misma la idea que transmiten los espacios diáfanos y cálidos de pinturas y miniaturas con sirvientas que hierven agua en la chimenea, ternas y paños limpios para el bebé y la recién parida, braseros, bacines y jarras con agua, cortinas que aíslan la cama y otros elementos ya indicados:

Luego le hará sentar sobre el asiento de parir y colocará bajo sus pies un velo o tela para que no le pueda perjudicar a ella lo dañino del suelo. (97)

Unas veces es difícil el parto por el intenso frío del momento, conviniendo que se ponga a la mujer en una habitación templada, que encienda un poco de fuego, se pondrán en las puertas cortinas, calentándose además sus mamas y sus miembros y con esto será fácil el parto. (99)

Según dice Ibn Sa'íd “todos los antiguos hacen colocar a la embarazada para el parto sobre un sillón con sus piernas colgando y el sillón tendrá en la base como una muesca para que la matrona pueda sentarse frente a la parturienta para maniobrar” (97). Los testimonios archivísticos localizados no hablan de este tipo de sillas: Isabel de la Caballería da a luz semisentada, recostada sobre un personaje masculino que la sujeta con fuerza; el resto de cartas públicas indican con escasos detalles que el parto se produjo en la cama, como plasma la iconografía de temática religiosa que estamos manejando. Los manuscritos iluminados muestran, sin embargo, una mayor variedad de posturas de parto: en cuclillas sin contar con ningún apoyo humano ni material, en cuclillas agarradas de una cuerda suspendida del techo, mediante la expresión abdominal practicada por la partera... Las miniaturas que ilustran el códice rico escurialense de las *Cantigas de Santa María* representan algunos de estos sistemas asociados al alumbramiento de malas mujeres –cantiga 17 en la que pare una madre incestuosa; cantiga 89 en la que da a luz una judía– en contraposición con los buenos partos de mujeres cristianas y virtuosas que, sin apenas dolor, tienen lugar en la cama.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> La cantiga 118 representa a una devota mujer de Zaragoza que siempre daba a luz hijos muertos; el parto tiene lugar en la cama y es asistido por una matrona y su ayudante, en contraste con lo que ocurre en la figura central de la cantiga 17: en una estancia con la cama al fondo, la viuda incestuosa se encuentra en primer plano dando a luz; está sola, en cuclillas, con la mano izquierda se agarra a una columna y con la mano derecha a una cuerda que cuelga del techo mientras expulsa a la criatura; la escena de la derecha recoge el momento en que la viuda arroja al niño a un pozo o sumidero. En la cantiga 89, se representa la cámara de parto con una cama de la que pende una cortina que se recoge en la columna derecha para dejar ver el trabajo de la matrona y su ayudante. La parturienta sentada en un escabel bajo se agarra con la mano derecha a la ayudante, que está de pie, y su brazo izquierdo se apoya en los hombros

Los tratadistas defienden que la matrona no puede asistir el parto sola y necesita ayudantes mientras ella se coloca ante la parturienta para recibir la criatura:

Para sujetarla se pondrá una mujer a su derecha y otra a su izquierda, que la sujetarán con fuerza, animarán para el parto, la ayudarán a conseguir su propósito porque este estímulo le conviene a su espíritu la conforta. Otra mujer se colocará detrás de la parturienta para apoyarla cuando desee echarse para atrás. (97)

Así que lo recomendable es que, al menos, cuatro mujeres se encuentren en la estancia acompañando a la parturienta. Sabemos que en el caso de Guisabel de Calamocha fueron tres las comadronas que acudieron al parto gemelar acaecido a comienzos del siglo xv. El testimonio público que nos ha quedado del parto de Isabel de la Caballería, al que acudieron dos parteras o madrinas, relata, además, la intervención del noble Martín de Palomar, que sostiene sobre su pecho y piernas a la parturienta.<sup>22</sup>

Cuando el alumbramiento se produce, Ibn Sa'íd insiste en la importancia de varias cuestiones que aparecen sistemáticamente en las representaciones iconográficas y que son misión de las mujeres profesionales que se encuentran en la estancia: la recepción del bebé sobre una toalla, el reconocimiento de su orificios, articulaciones y miembros, el fajamiento y la primera alimentación, cuestiones que quedan perfectamente reflejadas tanto en las representaciones iconográficas, como en la documentación archivística que estamos manejando:

Cuando sale el feto deberá la matrona recibirle suavemente con sus manos, después le colocará sobre una tela o algo extendido ante ella, evitando el frío

---

de la matrona. La matrona, también sentada, tiene las mangas remangadas mientras maniobra presionando el vientre de la parturienta.

<sup>22</sup> “[...] y la dita Isabel aquexandose de los dolores de su parto, stando echada de espaldas en los braços y piernas del dito senyor Martin de Palomar y Gurrea, senyor de Argavieso, el qual stava forco y en cenyo, asentado en una cadira, teniendo la dita Isabel con algunas reliquias que encima del vientre tenia [...]”



cría entre las clases altas, va cuajando la hipótesis “médica” de que la leche de la madre es más conveniente y agradable para el niño que la de cualquier otra mujer pues “en el vientre de la madre ya estaba acostumbrado a ella y se alimentaba de ella y por ello siente más deseo de ella como de aquello que mejor conoce” (Tucker, “El niño como principio”, 273).

Además de las referencias contenidas en el régimen de salud y otras obras del médico aragonés Arnaldo de Vilanova (siglo XIII) y en los tratados sobre educación que tanto éxito tuvieron entre los grupos acomodados de fines del período medieval, como las castellanas obras de don Juan Manuel, otra interesante fuente para nuestra reflexión es el tratado redactado hacia 1528 por Damián Carbón. La obra, titulada *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, ha sido objeto de varias ediciones en la última década.<sup>25</sup> Su interés para nuestra investigación reside en las razones que maestre Damián Carbón arguye a favor de las parteras y de su oficio en un período en el que la profesión médica quería abandonar las convenciones medievales y apostaba con firmeza por un monopolio masculino de los conocimientos y de la asistencia de la mujer en la gestación, el parto y el puerperio:

---

mó: “Mi alma ha sido hoy enaltecida”. Y reclinó a la niña en la cuna. Habiéndose transcurrido el tiempo marcado por la ley, Ana se purificó, dio el pecho a la niña y le puso por nombre Maríam” (*Protoevangelio de Santiago*, V, 2). “Cumplidos nueve meses después de esto, Ana dio a luz una hija y le puso por nombre María. Al tercer año, sus padres la destetaron” (*Evangelio del Ps. Mateo*, IV). “Llevaban veinte años de vida conyugal en casto matrimonio sin obtener descendencia...” (*Libro sobre la Natividad de María*, I, 3); “A los tres años, cuando se hubo terminado el tiempo de la lactancia...” (*Libro sobre la Natividad de María*, VI, 1).

<sup>25</sup> Una reproducción del ejemplar conservado en el Instituto Wellcome de Historia de la Medicina de Londres fue prologada por Pedro Laín Entralgo en 1970 (Madrid, Ganoso Wellcome). En 1995 Francisco Susarte Molina hizo una transcripción de la obra (Alicante, Universidad, 1995) y unos años más tarde una nueva edición e índices corrieron a cargo de Daniel García Gutiérrez (Zaragoza, Anúbar, 2000). En la actualidad, la Universidad Complutense de Madrid permite la consulta de su ejemplar de la edición de 1541 a través de la Biblioteca Digital Dioscórides: <<http://www.ucm.es/BUCM/atencion/24063.php>> Ana Martínez Molina ofrece un análisis del tratado de Carbón en *Estudio histórico de la enfermería en España. La profesión de la matrona según el tratado de Damián Carbón: Siglo XVI*, Valencia: Fundación de Enfermería Internacional, 1994, I.

Mas *por ser cosa de mugeres* [el parto], fue necesario señalar muger et instruirla en tal arte (f. 6v.)

[...] el Medico o Doctor no lo puede hazer *por ser cosas feas*. Y por esso collegio universal de los medicos destinaron un ministro, en poder del qual estas operaciones dexaron. Y por semejante, vista la necessidad en las mugeres en el tiempo de su preñez y parir [...] fue necesario *por honestidad* de dexar estas cosas en poder de muger. La qual bien informada de lo que tocara a su arte, pueda bien valer a la preñada, parida o paridera, como hace el buen cirurgiano en sus manuales operaciones. (ff. 10v.-11r.)

Son, pues, como apuntábamos más arriba, razones morales las expuestas por Carbón para justificar el ejercicio profesional de las matronas a comienzos del siglo XVI. La inquietud del mallorquín por la transmisión de conocimientos (incluidos los menos científicos y más supersticiosos o propiciatorios como piedras, reliquias y hierbas sobre el vientre<sup>26</sup>) y la instrucción de las parteras en un arte del que, por experiencia vital y por práctica cotidiana, eran buenas conocedoras, contrasta con la ignorancia práctica manifestada por médicos de otros territorios europeos en las mismas fechas debido, quizá, a la existencia de prohibiciones que penalizaban con dureza la presencia masculina en la escena del parto.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Además de señalar la familiaridad de los que van a asistir y presenciar el parto, el buen desarrollo del alumbramiento requiere de otros elementos que Carbón enumera y que varias cartas públicas de parto de los archivos notariales aragoneses suscriben como habituales en este tipo de acontecimiento cotidiano: la presencia de candelas bendecidas en la cámara de parto que evoquen la confianza en Jesucristo y en la Virgen María; y el uso de “santas reliquias sobre el vientre” (García, “Administrar del parto”). Sobre el uso de amuletos, piedras y otros elementos propiciatorios en embarazadas y parturientas de los siglos XVI y XVII (véase Carlos Varona, “Representar el nacimiento”, 238).

<sup>27</sup> Así lo recoge Tucker (“El niño como principio”, 266) citando la orden real inglesa dada en 1442 con motivo del parto de Margarita de Anjou, esposa de Enrique VI, que obligaba a aislar la estancia de la parturienta con una cortina que ningún hombre podía traspasar hasta que el alumbramiento hubiese concluido; o la aplicación de la pena de muerte al doctor Wertt de Hamburgo en torno a 1522 que, con el afán de estudiar el proceso de nacimiento, se vistió de mujer para asistir a un parto en el barrio donde vivía y, descubierto, fue denunciado y acabó quemado en la hoguera. Como ya hemos señalado, no nos parece, a tenor de las cartas públicas de parto aragonesas, que estos tabúes morales en torno a la partería estuviesen vigentes en el reino aragonés.

El parto constituye una experiencia individual e íntima pero, a la par, social y socializadora. Por ello, al enumerar las cosas necesarias para un buen parto, Carbón señala la conveniencia de preparar adecuadamente ese espacio social en el que se inscribe el alumbramiento:

La muger es menester que esté bien puesta esperando la hora de su parto. Sus piernas abiertas, baxo de las nalgas una almohada de lana, no se enoje ni sea muy subita, no tenga verguença, no aya en la camara persona a quien ella tenga veneración, Sean todas familiares, guardense de algunas viejas estrañas, que no sea madre o suegra o su muy propinca. (f. 38r.)

Carbón y la larga tradición cultural cristiana de los siglos medievales aconsejan habilitar un espacio eminentemente femenino en el cual ninguna presencia ajena o masculina pueda incomodar a la parturienta. Un espacio donde la cercanía, la confianza y la familiaridad marcan la relación entre quienes protagonizan y presencian ese “drama femenino colectivo” que reúne en un mismo acontecimiento el dolor y sufrimiento maternal y el primer aliento del recién nacido (Usunáriz, “Nacer en el Antiguo Régimen”, 331).

\* \* \*

Las mujeres del colectivo familiar, vecinal y social presencian el ritual del nacimiento –como también presencian y participan en los ritos mortuorios–; y tanto los textos literarios como las cartas de parto y los documentos iconográficos coinciden a la hora de resaltar las redes de solidaridades y sociabilidades femeninas que acontecen en torno a la parturienta y al recién nacido. Redes en las que la cualidad femenina prima sobre otras definiciones, como la adscripción social o religiosa entre los estamentos burgueses, que económicamente pueden permitirse los servicios de las más diestras parteras del lugar, sin importar su diferente credo, tal y como reconocía un ciudadano darocense cuando en 1487 confesaba ante el Santo Oficio que su esposa “en el tiempo de sus partos” había llamado a “moras y judías a fazerle algunos letuarios e a estrenarla e a fazerle algunas medicinas pora sus pasio-

nes e dolor que tenía, e esto no por ninguna cerimonia sino por servirla e darle salvo, que havía muy fuertes partos” (Motis, García y Rodrigo, “Procesos inquisitoriales”, 133).

Redes relacionales, por tanto, que se amplían con mujeres de otras religiones y que también dan cabida a los hombres, al menos a ciertos hombres y en determinadas ocasiones. Como ocurrió cuando dio a luz Isabel de la Caballería en Zaragoza en 1490 o, muchos años antes, en febrero de 1424, cuando tuvo lugar el parto gemelar de Guisabel en una pequeña aldea turolense.<sup>28</sup> Son escasos los testimonios de este tipo pero suficientes para que, por el momento, podamos afirmar que en Aragón, tanto en los ámbitos rurales como en los urbanos, la cámara de parto no siempre fue un espacio de sociabilidad exclusivamente femenino.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA CASTRO, ANTONIO, *El libro de la generación del feto, el tratamiento de las mujeres embarazadas y de los recién nacidos, de 'Arib ibn Sa'id (Tratado de obstetricia pediatria hispano árabe del siglo x)*, Córdoba: Diputación Provincial, 1983.
- CARLOS VARONA, MARÍA CRUZ DE, “Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España Altomoderna”, *Goya. Revista de Arte*, 319-320, 2007, 231-245.
- GARCÍA HERRERO, MARÍA DEL CARMEN, “Administrar del parto y recibir la criatura. Aportación al estudio de la Obstetricia bajomedieval”, *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, 283-292.

---

<sup>28</sup> El parto de Guisabel concitó en febrero de 1424 en Calamocha a experimentadas *matronas siquiere parteras et otras buenas personas que si de havian acercado*, junto con el notario del lugar a casa de Guisabel y su esposo Galacían Ramírez, pues ambos *havian procreado et engendrado en uno dos fillos lures, el uno de los cuales se nombraba Francisquito et el otro Galacianico Remirez*. En 1492, cuando contaba con 68 años de edad, Francisco Remirez, uno de aquellos gemelos nacidos en 1424, muestra el testimonio de las tres matronas de su parto para alegar su condición de no circuncidado y no judaizante en el proceso que el Santo Oficio había abierto contra él en 1489 (Motis, García, Rodrigo, “Procesos inquisitoriales”, 347-351).

- GÓMEZ GÓMEZ, AGUSTÍN, “La iconografía del parto en el arte románico hispano”, *Príncipe de Viana*, 213, 1998, 79-102.
- IBERO, ALBA, “Imágenes de maternidad en la pintura barroca”, en *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad (siglos XVI-XVII)*, Barcelona: Icaria, 1994, 91-119.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, JACQUELINE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, 2 vols., Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1964-1965.
- LAURENT, SYLVIE, *Naître au Moyen Âge. De la conception a la naissance, la grossesse et l'accouchement (XIIe.-XVe. siècle)*, Paris: Le Léopard d'Or, 1989.
- , “L'accouchement dans l'iconographie médiévale d'après les miniatures de la Bibliothèque Nationale”, *Maladies, médecines et sociétés, approches historiques pour le présent. Actes du 6<sup>e</sup> Colloque d'Histoire au Présent, 1990*, Paris: L'Harmattan, 1993, 144-152.
- Los evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios*, ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.
- MOTIS DOLADER, M. A., J. GARCÍA MARCO y M. L. RODRIGO ESTEVAN, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad*, Daroca-Zaragoza: CED-IFC, 1994.
- RICHÉ, PIERRE y DANÈLE ALEXANDRE-BIDON, *L'enfance au Moyen Âge*, Paris: Seuil/Bibliothèque Nationale de France, 1994.
- RODRIGO ESTEVAN, MARÍA LUZ, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media: selección documental (1328-1516)*, Daroca-Zaragoza, CED-IFC, 1999.
- , “Muerte y sociabilidad en Aragón (siglos XIV-XV)”, *Nuevos enfoques en Historia Medieval: la sociabilidad*, Valladolid: Universidad de Valladolid [en prensa].
- TUCKER, M. J., “El niño como principio y fin: la infancia en la Inglaterra de los siglos XV y XVI”, en LLOYD DEMAUSE (ed.), *Historia de la infancia*, Madrid: Alianza Universidad, 1982, 255-285.
- USANDIZAGA SORALUCE, MANUEL, *Historia de la obstetricia y de la ginecología en España*, Barcelona: Labor, 1944.
- , “Cuidados a la madre y al recién nacido según el arte medieval catalán”, *I Congreso Internacional d'Historia de la Medicina Catalana. Llibre d'Actes*, Barcelona, 1971, II, 323-335.
- USUNÁRIZ GARAYOA, JESÚS MARÍA, “Nacer en el Antiguo Régimen: el ritual del parto en la Europa Occidental”, *Memoria y Civilización*, 2, 1999, 329-337.

















De deseo y obligaciones amorosas:  
la herencia medieval en la búsqueda de la  
sexualidad y el placer femenino.

Nueva España, siglo xvii

Estela Roselló Soberón

*Universidad Nacional Autónoma de México*

En una de sus muy frecuentes disputas, Hera y Zeus discutieron quién experimentaba más placer en el amor, si el hombre o la mujer. Incapaces de llegar a ningún acuerdo, los dioses llamaron a Tiresias para que resolviera el enigma, ya que sólo él había vivido en carne propia las dos dimensiones del asunto. El adivino, sin vacilación, afirmó que si el goce amoroso estuviera compuesto de diez partes, la mujer se quedaría con nueve y el hombre solamente con una. Furiosa por haber revelado uno de los secretos más importantes de la condición femenina, Hera castigó a Tiresias dejándole ciego.

Aquella dimensión secreta del mundo de las mujeres fue una preocupación común entre muchos autores y hombres de la Edad Media, sobre todo a partir de los siglos xiii y xiv (Thomasset, “De la nature”, 73). La curiosidad masculina por conocer el misterioso universo del placer femenino se hizo presente lo mismo en obras teológicas que en tratados médicos, que en diversas expresiones de la literatura popular.

Y es que era idea común y aceptada el creer que las mujeres tenían especial inclinación hacia el deseo; “siempre listas para el coito”, éstas eran “más carne que espíritu... y no usan de razón como hombres, sino de pasión como bestias...” (Archer, *Misoginia*, 19). Muchas ideas de la medicina medieval en torno al cuerpo de las mujeres también insistieron en la concepción aristotélica sobre la gran capacidad que éstas tenían para el gozo de la sexualidad;

varios autores afirmaron que el deseo femenino era insaciable y que éste sólo podía compararse con un leño húmedo que tardaba en encender, pero que, una vez prendido, ardía durante mucho tiempo.<sup>1</sup> De acuerdo con esta mentalidad, Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Jean de Meung o el Arcipreste de Hita plasmaron la imagen de mujeres alegres, desinhibidas, llenas de vitalidad, energía y ciertamente, deseosas de gozar de la sexualidad y del placer carnal. Si bien para algunos, aquella condición ardiente fue motivo de temor y de condena, para muchos otros fue motivo de júbilo, diversión y libertad.

Mucho se ha escrito ya sobre la cultura medieval misógina y culposa que veía en la sexualidad, así como en la sensualidad femenina tentaciones del mundo y la carne, enemigos que aseguraban a los pecadores una estancia eterna en el Infierno. Sin embargo, si bien aquella dimensión de la cultura de la Edad Media fue una realidad, al mismo tiempo, las sociedades de aquel período también contemplaron experiencias de gozo y alegría en torno a los placeres del amor, de la sexualidad y del cuerpo.

Dentro de esta concepción más luminosa de la vida, la vivencia del placer no fue exclusiva de los hombres; por el contrario, a partir de los siglos XIII y XIV, la literatura, los discursos médicos, las ideas teológicas, así como algunas instituciones judiciales hablaron de la importancia que tenía el gozo corporal en la vida cotidiana de las mujeres.

Las siguientes páginas hablan precisamente de eso: de experiencias cotidianas relacionadas con la vida sexual de las parejas, de la satisfacción del deseo, la búsqueda del placer y el gozo femenino no en las sociedades medievales, sino en la Nueva España del siglo XVII. Y es que como se ve en las historias que se narran a continuación, muchas de las vías, estrategias, personajes, instituciones, ideas y creencias en torno a la sexualidad, la búsqueda del gozo y el bienestar sensual entre las mujeres de la Nueva España nos remiten forzosamente a la cultura de la Edad Media europea.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Los tratados médicos de la época hablaban de cómo las mujeres tenían capacidad para gozar el doble, puesto que ellas no sólo recibían el semen masculino, sino que también emitían el propio. Por otro lado, de acuerdo con Aristóteles, el exceso de humedad en el cuerpo femenino daba a las mujeres una capacidad sexual ilimitada. (Thomasset, "De la nature", 73).

<sup>2</sup> Es importante señalar que en efecto, la sociedad novohispana recogió muchas tradiciones

## DE OBLIGACIONES CARNALES Y LA VIDA MARIDABLE

En octubre de 1674 y en la ciudad de México, Gracia de la Cruz, esclava negra de Sierra Conga que trabajaba en casa de Juan de Céspedes, se presentó ante los tribunales eclesiásticos para poner una demanda en contra del amo de su marido. Frente al juez provisor oficial y al vicario, la esclava denunció a Jácome Chirrini por haber sacado de la ciudad a su esclavo Joseph de la Cruz, negro de Sierra Angola, para llevarle a trabajar a un ingenio. La situación afectaba directamente a los esclavos, ya que la decisión del amo, se quejaba Gracia, “nos tiene separados del matrimonio sin cohabitar y hacer vida maridable como tenemos obligación” (Archivo General de la Nación [AGN], V. 70, Exp. 2, F. 33-64v.).

Lo que la esclava pedía con su denuncia era sencillo: que los jueces amonestaran a Jácome Chirrini y le ordenaran “dentro de un breve término” trajera de regreso a la ciudad a su esposo para que pudieran vivir como Dios mandaba. En este sentido, Gracia no sólo exigió que los jueces censuraran al amo de Joseph, sino que además, pidió que si Jácome se decidía a vender a su esclavo, éste sólo pudiera hacerlo dentro de la ciudad y no fuera de la misma.

Los jueces escucharon la demanda de Gracia y en efecto, pronto ordenaron que Jácome llevara al esclavo de regreso a la ciudad a más tardar en seis días, para que su mujer lo pudiera ver. De no cumplir con dicha condición, el amo sería castigado con la excomunión mayor. A pesar de estas amenazas y censuras, Chirrini se negó a regresar al negro a la ciudad. En cambio, recomendó a Gracia que si quería cohabitar con su marido, lo mejor era que ella misma le buscara un amo que le quedara cerca de su casa y que él con gusto lo vendería.

---

medievales aceptadas y promovidas, incluso, por la cultura barroca del Concilio de Trento. Evidentemente, la Nueva España fue una sociedad diferente a las medievales, un reino que incorporó novedades propias del Renacimiento, el Humanismo y la modernidad del siglo xvi en que esta sociedad surgió. Al tratarse de un mundo americano y mestizo, éste también dio origen a expresiones culturales inéditas, propias de esta realidad. Sin embargo, si bien se reconoce la importancia histórica de la transformación y el cambio en la historia de la Nueva España, en este artículo, se busca enfatizar la continuidad y la permanencia, es decir, la herencia de elementos medievales que formó parte de la cotidianidad de este reino americano.

A partir de ese momento y durante un plazo de veinte días, Gracia se dio a la tarea de buscar comprador para Joseph. Con grandes esfuerzos, la esclava encontró a varios interesados, pero todos insistieron en que necesitaban ver al negro angoleño para saber cuánto podían ofrecer por él. Ante la circunstancia, la negra volvió a los tribunales para que intercedieran por su caso y ordenaran a Jácome poner a su esclavo en manos de un corredor que lo llevara de casa en casa de los posibles compradores.

La negra exigió que su petición se cumpliera con urgencia, puesto que ella y su marido no cohabitaban desde hacía ya mucho tiempo. El amo Chirrini daba largas y la pobre Gracia seguía moviendo hasta lo imposible para resolver su problema. Finalmente, frente a la complicación del asunto, Juan de Céspedes, amo de la negra, decidió acudir él mismo a los tribunales y allí declaró que su esclava no estaba obligada a buscar amo a su marido, y que al hacerlo, había perdido “puntualidad con que me debe acudir en las cosas necesarias dentro de mi casa” (AGN, V. 70, Exp. 2, F. 33-64v.). Por eso mismo, decía molesto don Juan, el que debía buscar comprador al esclavo era su propio amo.

El argumento de Céspedes era aún más contundente al señalar la urgencia de evitar los inconvenientes “de que dichos negros no hagan vida maridable y estén separados en su matrimonio”. Completamente de acuerdo con dichos alegatos, el juez provisor puso un ultimátum a Chirrini: o éste vendía a su esclavo en la ciudad o compraba a la negra “para que no se separe ni dividan de su matrimonio y cohabiten y hagan vida maridable como tienen obligación”. De contrariar el dictamen de los tribunales y de no obedecer en máximo seis días, Jácome sería castigado con la pena de excomuniación pública. Hasta aquí la historia de Gracia de la Cruz.

En ese mismo año de 1674, también frente a los tribunales de la Catedral de la ciudad de México, Antonia de la Natividad, negra criolla, esclava del maestro Antonio de la Torre y Arellano demandó al amo de su marido, el negro esclavo Miguel de la Cruz.

Miguel trabajaba cerca del convento de San Diego, en el obraje de Jerónimo del Pozo. Ante los tribunales, Antonia exigió al amo de su esposo que le dejara “al dicho su esclavo a que venga a cohabitar conmigo como tiene obli-

gación y no lo hace ni deja”. Y es que don Jerónimo no permitía que Miguel saliera “siquiera un día cada semana y por estar ocupada sirviendo a dicho mi amo no puedo ir a ver al dicho mi marido y aunque tuviera lugar es tan lejos que es imposible poder acudir a dicha obligación”. Por este motivo, Antonia pedía al tribunal que notificara con censura a del Pozo para que “deje al dicho mi marido salir un día siquiera cada semana... a que cohabite y haga vida maridable como tiene obligación”.

Frente a la demanda de la esclava, el juez provisor notificó a Jerónimo del Pozo y le ordenó que “bajo ningún pretexto, causa ni ocasión... impida que el dicho su esclavo cohabite y haga vida maridable con la dicha su mujer dejándolo que salga los sábados y otro día de la semana para que duerma y cohabite con ella”.

El mandato llegó a oídos del amo, quien pronto respondió que él no tenía problema con que los esclavos cohabitaran, pero que no podía dejar salir a Miguel porque éste tenía fama de huidizo y forajido y no podía arriesgarse a perder su inversión. A cambio, del Pozo ofreció que la esclava visitara a su esclavo cuantas veces quisiera, e incluso, dijo, les dejaría “echar la tranca a la puerta para que cohabiten y hagan vida maridable”.

Antonia escuchó la respuesta de don Jerónimo pero no estuvo conforme, así que una vez más, acudió a los tribunales eclesiásticos para insistir en que éstos agravaran la censura y obligaran a del Pozo a dejar salir a su esclavo dos veces por semana, ya que a ella le quedaba muy lejos la casa de Miguel y no tendría suficiente tiempo para cohabitar con el susodicho. Finalmente, después de un largo juicio en el que Antonia no se dio por vencida, los jueces provisores fallaron a favor de la esclava y el amo Jerónimo del Pozo no tuvo más remedio que dejar salir a Miguel dos veces a la semana, tal como lo recomendaban los tribunales eclesiásticos.

Las historias de Gracia y Antonia ofrecen indicios importantes para reconstruir algunos elementos de la herencia cultural de la Edad Media en la vida cotidiana novohispana. Ambas esclavas fueron mujeres que, a pesar de su condición, contaron con la posibilidad de apelar a los mecanismos de la Justicia para conseguir el cumplimiento de los derechos propios de la vida en pareja. Lejos de permitir que los amos de sus maridos pasaran sobre sus

derechos maridables, las esclavas decidieron mover las cosas para recuperar la posibilidad de una vida sexual activa.

En realidad, las demandas de estas mujeres, así como la existencia de instancias judiciales encargadas de resolver problemas matrimoniales eran parte de una larga tradición cultural medieval relacionada con la concepción del matrimonio, así como con el derecho conyugal de aquella época.

En los primeros tiempos del cristianismo y durante los primeros siglos de la Edad Media, el matrimonio se concibió como un mero contrato de interés en el que lo más importante era el mutuo consentimiento de los contrayentes. De acuerdo con aquella mirada, dicho sacramento era un acto independiente de la unión carnal de los involucrados en el mismo (Madero “Hombres fríos”, 659). Uno de los ejemplos más contundentes para defender aquel argumento fue el de los esposos María y José, matrimonio sin lugar a dudas ejemplar en el que evidentemente nunca había existido unión carnal alguna.

Sin embargo, en la *Biblia* había antecedentes que hablaban de la importancia de las relaciones sexuales en el matrimonio; en la *Vulgata*, por ejemplo, el débito conyugal se presentaba como una relación de servidumbre y la unión corporal de los esposos era, en realidad, símbolo de la unión entre Cristo y su Iglesia (Madero, “Hombres fríos”, 672). Por su parte, para San Pablo, el casarse tenía una clara finalidad: el frenar el deseo carnal de los cónyuges, mediante la práctica de la sexualidad moderada (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 122).

Ahora bien, incluso aceptando la necesidad de la unión corporal entre los esposos, la mayor parte de los predicadores de la Alta Edad Media insistieron en que el coito era siempre pecaminoso, aun cuando éste se viviera en compañía del esposo o la esposa (Archer, *Misoginia*, 28). Esta concepción de la sexualidad matrimonial sufrió importantes transformaciones entre los siglos IX y XII, cuando el derecho canónico habló de la cópula como el elemento indispensable para perfeccionar el sacramento del matrimonio (Madero, “Hombres fríos”, 660).<sup>3</sup> La reivindicación de la vida sexual activa

---

<sup>3</sup> Fue el monje jurista boloñés Graciano quien compiló el nuevo derecho canónico sobre asuntos relacionados con el matrimonio hacia el año de 1140 (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 104).

entre las parejas legítimas vino acompañada de otras ideas también novedosas en el discurso oficial de la Iglesia. La primera, la insistencia del amor y el afecto conyugal; la segunda, el valor positivo del placer corporal entre los cónyuges.<sup>4</sup>

En efecto, a partir del siglo XII y durante el siglo XIII, personajes como Hugo de San Víctor, Bernardo de Claraval o Pedro Lombardo hablaron del matrimonio como una unión en la que debía prevalecer la amistad, el cariñoso afecto y el amor; siguiendo esta tónica y mirando algunos procesos judiciales de la época, los tribunales recomendaban a los esposos tratarse con “mutuo afecto marital” (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 126). Bajo esta concepción, la sexualidad matrimonial también comenzó a mirarse de otra manera. Para el Papa Inocencio III, aquel afecto amoroso estaba completamente vinculado con las “buenas” relaciones sexuales entre marido y mujer (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 126).

En este mismo sentido, Tomás de Aquino siguió a Aristóteles al afirmar que la sexualidad era algo natural y por lo tanto, el placer durante el coito era positivo (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 92). Por su parte, Alberto Magno, insistió en los beneficios de las caricias preliminares al acto sexual, del mismo modo que el médico Jean de Gaddesden invitó a las mujeres a tomar la iniciativa para despertar el deseo de sus maridos (Thomasset, “De la nature”, 75-76).

En realidad, todas estas ideas formaron parte de una revolución conceptual importante; entre los siglos XII y XIII la idea del matrimonio cristiano se consolidó y también, la Iglesia perfeccionó la definición de las causas de anulación del mismo, entre las que se encontraba la falta de consumación

---

<sup>4</sup> En realidad, una de las fuentes de esta nueva concepción del placer y del erotismo fueron los textos de medicina árabe que se popularizaron en Occidente entre los siglos IX y XIII. Autores como Avicena o Constantino el Africano inspiraron muchas obras europeas de higiene sexual que advertían lo saludable que resultaba experimentar placer en el acto carnal. Para Claude Thomasset, la costumbre de la poligamia en el mundo árabe exigía un mejor conocimiento del placer femenino, lo mismo que del erotismo en general. Si bien la cultura occidental cristiana no podía aceptar por completo las ideas orientales sobre el placer, lo cierto es que a partir del siglo XIII las élites de intelectuales europeos sí se abrieron a escribir sobre el placer en la sexualidad conyugal. (Thomasset, “De la nature”, 75).

después de la boda con la *copula carnalis* (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 54). A diferencia de sus congéneres alto medievales, los canonistas de los siglos XII y XIII sí vieron en la unión sexual de los esposos un elemento fundamental para la consumación del matrimonio. De acuerdo con ellos, una vez que la unión se consumaba de aquella manera, tanto el esposo como la esposa tenían el derecho de exigir el debdo carnal cuantas veces lo quisieran. Si la petición no era cumplida, el cónyuge insatisfecho podía acudir a los tribunales eclesiásticos ya fuera para que éstos intercedieran en el asunto, ya fuera para solicitar la anulación de la unión sacramental (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 95).

En el caso de la tradición hispánica, muchas de estas ideas quedaron plasmadas en el código legal más importante del siglo XIII, las *Siete partidas* de Alfonso X, en donde se definieron el matrimonio, las condiciones para casarse, lo mismo que las obligaciones sexuales de quienes contrajeran nupcias y quisieran conservar aquel estado. De acuerdo con aquel canon de leyes, el matrimonio era “ayuntamiento de marido e de muger, fecho con tal intención de bevir siempre en uno, e de non se departir; guardando lealtad cada uno dellos al otro, e non se ayuntando el varón a otra muger, nin ella a otro varón, viviendo ambos a dos” (Alfonso X, *Siete partidas*, 17).

En las *Partidas* también se establecía que el matrimonio tenía dos funciones: la primera, reproducirse, la segunda, “guardarse los omes de pecado de fornicio” (Alfonso X, *Siete partidas*, 19). Ciertamente, en esto, la legislación hispánica seguía reconociendo el carácter pecaminoso de la sexualidad, propia de San Pablo; sin embargo, al mismo tiempo, las leyes explicaban que existían situaciones en las que el sexo dentro del matrimonio no debía considerarse condenatorio:

Escusanca ha el marido e la muger, a las veces, de non pecar, quando yacen en uno... cuando se ayuntan el marido e la muger con intención de aver hijos non caen en pecado ninguno, ca ante fazen lo que deven segund Dios manda. E la otra es quando se ayuntan el uno dellos al otro non porque lo aya de voluntad de lo fazer, mas porque el otro lo demanda; en esta manera otrosi, non ha pecado ninguno. (Alfonso X, *Siete partidas*, 24)

En efecto, las leyes hispánicas no fueron tan lejos como para reconocer la importancia del placer entre los casados; no obstante, sí introdujeron la importancia del cumplimiento del débito carnal y la desaparición de la pecaminosidad sexual cuando el marido o la esposa cumplían con su obligación marital.

Tres siglos más tarde, cuando la Corona hispánica se convirtió en la cabeza política de los virreinos americanos, las ideas y leyes medievales relacionadas con el matrimonio y la sexualidad también se hicieron presentes de este lado del mundo. En la *Recopilación de Indias*, los reyes de España establecieron las bases para normar la convivencia entre sus súbditos americanos; estas leyes heredaron presupuestos fundamentales que provenían, efectivamente, de las *Partidas*, lo mismo que de tradiciones y costumbres originadas en la Edad Media europea.

En este sentido, las *Leyes de Indias* buscaron normar las relaciones matrimoniales como un asunto fundamental para conservar la paz y el bien común (Pacheco, “Algunos aspectos”, 520). De esta manera, la *Recopilación* establecía, claramente, la obligación de que el marido y la esposa se cumplieran, respectivamente, lo que habían prometido al contraer su compromiso y por lo tanto, que cada uno de los cónyuges tenía derecho a exigir el débito carnal a su pareja legítima (Pacheco, “Algunos aspectos”, 520).

Para hacer cumplir con aquellas obligaciones, la Corona echó mano de los tribunales eclesiásticos, institución que también se encontraba entre los legados más importantes de la Justicia medieval española. De acuerdo con la tradición, estas instancias judiciales se encargaban de solucionar los problemas que surgían dentro de los matrimonios, sobre todo, aquellos relacionados con la vida maridable, la nulidad y el divorcio (Traslosheros, *Justicia, Estado*, 142).

Como se ha dicho ya, para la Iglesia, la cohabitación entre marido y esposa era un elemento fundamental para perfeccionar la unión sacramental; para garantizar la posibilidad de dicha situación, los jueces provisosores tenían la misión de defender los derechos de los contrayentes, así como solucionar los conflictos que pudieran presentarse ante el foro judicial (Traslosheros, *Justicia, Estado*, 134).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> De acuerdo con José Luis Soberanes, los tribunales eclesiásticos se encargaban de solu-

Ésta fue la tradición que permitió que Antonia y Gracia hicieran valer sus derechos conyugales y ganaran los juicios necesarios para garantizar la cohabitación cotidiana con sus maridos. Ahora bien, es importante señalar que en realidad, la defensa medieval de que no sólo los hombres, sino también las mujeres pudieran exigir el débito conyugal partía de un solo supuesto: la igualdad entre el hombre y la mujer. Para el siglo XIII, muchos teólogos interesados en dejar clara aquella condición de equidad enfatizaron el hecho de que Eva había sido creada de una costilla de Adán y no de los pies o de otra parte del cuerpo (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 128).

Ya en la Nueva España y cerca de cuatro siglos más tarde, la propia Antonia de la Cruz apeló a aquella igualdad entre ella misma y su marido. La conciencia de dicha condición le permitió argumentar que no tenía tiempo de ir a casa de Miguel, pues le quedaba muy lejos, y en este sentido, exigió a los tribunales que el que la visitara para cohabitar con ella fuese su esposo. Reconociendo el derecho de la mulata, los tribunales le dieron la razón.

No sólo eso. Entre las muchas ideas medievales en torno al derecho al débito conyugal, algunos canonistas llegaron a sugerir a los esposos el número de veces que era recomendable tener relaciones; muchos hablaron de dos a tres por semana (Otis Cour, *Historia de la pareja*, 94). Al parecer, los jueces ordinarios encargados de resolver el juicio de Antonia compartieron aquellas ideas medievales, ya que en su veredicto ordenaron a don Jerónimo del Pozo que dejase salir a su esclavo no sólo los sábados, sino otro día más de la semana para que éste pudiese cohabitar con su mujer.

Las historias de Gracia y Antonia hacen pensar en los efectos que tuvo la herencia cultural de la Edad Media en la vida cotidiana de muchas mujeres de la Nueva España. En este caso, a pesar de su condición de esclavitud, las mujeres de origen africano no renunciaron a tener una vida sexualmente activa, sino que muy al contrario, tal como lo expresara en el siglo XIII la esposa de

---

cionar problemas relacionados tanto con la vida espiritual como con la temporal que pudieran amenazar al bien común. (Soberanes, *Los tribunales*, 144). Esta instancia judicial tenía la función de regular las costumbres de todos los habitantes de la Nueva España, sin distinción alguna (Traslosheros, *Justicia, Estado*, 134).

Bath en los *Cuentos de Canterbury*, ambas defendieron su derecho a vivir los mejores años de sus vidas dedicadas “a los actos y compensaciones que proporcionaba el matrimonio” (Chaucer, “Cuento de la comadre de Bath”, 204).

Pero al igual que en la Europa medieval, en la Nueva España del siglo xvii, la búsqueda femenina de la actividad sexual no se limitó a la posibilidad de vivir en matrimonio. A pesar de que en ambas sociedades casarse era la única vía legítima para que las mujeres accedieran al cuerpo del otro, en realidad, siempre existieron muchos otros tipos de relaciones de pareja y formas de vínculo que permitieron que las mujeres saciaran sus deseos amorosos.<sup>6</sup> La historia de María Gallo nos habla de algunos caminos y vías alternas por las que las mujeres de la Nueva España no sólo buscaron vivir su sexualidad, sino también, se interesaron en satisfacer sus deseos y vivirlos de manera placentera.<sup>7</sup>

#### LOS SERVICIOS MÁGICOS Y LA ALCAHUETERÍA

El 20 de agosto de 1694, el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México recibió una denuncia contra Isabel de la Cruz, mulata vecina de aquella localidad. Las acusaciones contra la mujer eran diversas, pero la que interesa para fines de nuestra historia es el haber sido “grandísima alcahueta y que andaba enredando a los hombres con las mujeres”. Isabel, además, también era acusada de ser hechicera (AGN, Ramo Inquisición).

La información para la denuncia la había proporcionado María Gallo, una española viuda de don Martín de Posada, clienta consuetudinaria de Isabel, que desde hacía tiempo vivía en comunicación ilícita con don Francisco Herasso. Durante un tiempo, María y don Francisco habían tenido una relación estable y satisfactoria, pero un día, Herasso se enredó con una mulata de Puebla y “teniendo mala amistad con ella” dejó a la dicha María Gallo.

---

<sup>6</sup> María Teresa López Beltrán menciona otros tipos de relaciones de pareja, alternas al matrimonio (“La sexualidad ilícita”, 676).

<sup>7</sup> El tema de la sexualidad femenina en la Nueva España ha sido tratado por autores como Asunción Lavrín o Pilar Gonzalbo; ambas historiadoras han insistido en la importancia de estudiar a las mujeres como actores sociales activos que contaban con deseos e iniciativas propias.

Ante la situación, María acudió con Isabel de la Cruz para pedirle sus servicios de hechicera y lograr que la mulata poblana se apartara de su hombre y éste “volviese a su comunicación”. Después de dar algunas instrucciones mágicas a la afectada, Isabel logró que don Francisco volviese a tener amistad ilícita con su antigua amiga. Todo parecía haberse solucionado para doña María, hasta que un día, ésta volvió a enfrentar algunos problemas que una vez más la llevaron a buscar a la hechicera.

Efectivamente, poco después de que doña María y don Francisco reanudaran su relación amorosa, ésta cayó enferma “de un influjo de sangre y se le taparon sus partes bajas”. Varios doctores asistieron a la casa de la enferma para curarle, pero todos coincidieron en que el mal más parecía “una hechicería” que otra cosa. Por otro lado, desde hacía ya tiempo, María sentía que “cuando se juntaban ella y el dicho don Francisco ni el uno ni el otro tenían gusto en el acto carnal”, situación que terminó por convencer a la española de que la mulata tenía mucho que ver con sus nuevos males.

Ya desde el siglo XIV, algunos médicos contemplaron la hechicería como causa de la falta del placer en el acto carnal (Madero, “Hombres fríos”, 670). En realidad, aquellas ideas científicas achacaban a la magia la ausencia de gozo sobre todo entre los hombres, e incluso, sostenían que la impotencia masculina podía ser producto de algún maleficio. De acuerdo con dichas creencias, la magia podía impedir la aproximación de los cuerpos de los amantes, pues el demonio se interponía entre ellos y producía un exceso de calor o de frío, provocando que en el momento del acto carnal, el hombre y la mujer se rechazaran.<sup>8</sup>

Por otro lado, el problema que María sufría en “sus partes bajas” también se mencionaba ya en algunos tratados médicos de la Edad Media, lo mismo que en algunas compilaciones de derecho canónico. La estrechez de algunas mujeres fue motivo de preocupación para muchos hombres. Este “padecimiento” se mencionaba incluso en las *Siete Partidas* de Alfonso X como un serio problema para consumir la perfección del matrimonio.

---

<sup>8</sup> Uno de los médicos medievales estudiosos de la magia como causa de ausencia del placer fue Guy de Chauliac (Madero, “Hombres fríos”, 670).

En este sentido, los canonistas medievales llegaron a recomendar “que si las mujeres no se abrían con el uso, siempre y cuando no corriesen peligro de muerte, debían someterse a una intervención quirúrgica del médico para que abriera el sexo femenino” (Madero, “hombres fríos”, 671). Afortunadamente para María, Isabel sabía preparar remedios muy eficaces que evitaron todo tipo de procedimiento quirúrgico. Después de que la española visitó a la hechicera, la primera afirmó que “volviéronse a poner sus partes bajas en forma ordinaria”.

Autores medievales como Jean de Meung hablaron de la importancia de los genitales como las herramientas de las que se valía la naturaleza para permitir la procreación y la perpetuidad de la vida humana. En este sentido y siguiendo un lugar común de la época, el autor del *Román de la rosa*, explicaba que la utilización de los genitales era un asunto de voluntad divina, por lo cual, ésta había recibido el beneficio del placer (Priani, “El paraíso”, 65).

Al parecer, a María Gallo no le interesaba en absoluto la función reproductora de sus partes bajas, sino únicamente, la recuperación de las mismas para gozar del beneficio divino de ellas. Después de proporcionar a su clienta unos polvos amatorios o polvos de bien querer, como se conocían en la época, la hechicera mulata logró regresar el placer carnal al lecho de los amantes, pues doña María aseveró que “acariciando a la dicha Isabel y dándole alguna cosa, les venía el gusto”. Es importante aclarar que en el lenguaje de la época, acariciar quería decir dar algún regalo.<sup>9</sup>

Después de un tiempo, María volvió a casa de Isabel, quien de inmediato le preguntó si quería dejar a su amante, pues ella podía hacer “que le pareciese más feo que un demonio”. María respondió que no, que no quería dejar a don Francisco, a lo que la hechicera volvió a preguntar si entonces lo que deseaba era casarse con él. A la segunda pregunta, la feliz amante contestó que “de ninguna manera, porque [don Francisco] tenía mucha condición”, lo que significaba que siempre se quería ayuntar.<sup>10</sup> Es decir, María temía la gran capa-

---

<sup>9</sup> En este sentido, ésta es la definición que da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* para caricia: “vale regalo, muestra de amor... regalar, festejar, mostrar amor”, (Covarrubias, *Tesoro*, 307).

<sup>10</sup> Nuevamente, de acuerdo con la definición que da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro*, tener mucha condición significaba “que siempre se ayunta”, (Covarrubias, *Tesoro*, 347).

cidad sexual de su amante, por lo que prefería no casarse con él y continuar su relación ilícita como la habían mantenido hasta ese momento. Pero Isabel, como buena alcahueta y hechicera que era contestó a su clienta que ése no era ningún problema, pues si María quería casarse con don Francisco lo hiciera pues “aquí estoy yo que después te lo amansaré”.

La figura de Isabel recuerda, en gran medida, a las grandes alcahuetas de la literatura de la Edad Media.<sup>11</sup> Al igual que Celestina o que Trotaconventos, la mulata novohispana era la depositaria de los secretos amorosos de sus clientas.<sup>12</sup> La personalidad de Isabel coincidía con las características que Don Amor recomendaba para elegir una buena medianera:

Toma de unas viejas que se fazen erveras  
Andan de casa en casa e llámanse parteras  
Con polvos e afeites e con alcoholeras  
Echan la moca en ojo e ciegan bien de veras...  
Do estas mugeres usan mucho se han de alegrar,  
Pocas mugeres pueden d'ellas se despegar.

(Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 113-114)

En efecto, Isabel conocía las artes de la magia y la herbolaria y sabía las mañas para que María y Francisco permaneciesen juntos; gracias a ello, la mulata tenía un gran poder sobre su clienta, que optó por visitar recurrentemente a su alcahueta, en busca de consejos, remedios y hechizos amorosos que le permitieran vivir una existencia más placentera.

Si los clientes de Celestina pagaban sus favores con trigo, harina y jarras de vino, a Isabel, María también daba caricias (es decir, regalos), para obtener sus servicios. Las alcahuetas de la literatura medieval podían conseguir la reunión

---

<sup>11</sup> María Teresa Miaja ha estudiado al personaje de la alcahueta en el *Libro de buen amor*. Miaja señala que este personaje existía ya en la literatura romana, más específicamente, en las obras de Ovidio y que pervivió en los textos literarios medievales y renacentistas. (Miaja, *Por amor d'esta*, 84).

<sup>12</sup> A pesar de que Francisco Rojas es un autor que cabalga entre la Edad Media y el Renacimiento, en este artículo se toma a la Celestina como un personaje característico y representante de las alcahuetas medievales.

de los amantes, lo mismo que curar las enfermedades propias del enamoramiento (Miaja, *Por amor d' esta*, 77). Isabel también era curandera y hechicera. Gracias a su conocimiento del cuerpo y la salud femenina logró sanar a María de sus padecimientos físicos y amorosos.

Como muchas alcahuetas y curanderas medievales, la mulata novohispana sabía de los poderes de las hierbas, las especias y los remedios compuestos con ingredientes locales.<sup>13</sup> Gracias a dichos conocimientos, María e Isabel establecieron una relación de poder, pero también, una relación de complicidad femenina. La española visitaba a la mulata en busca de remedios y consejos amorosos y para conseguirlos, María hacía confesiones y relataba a Isabel detalles y pormenores de su vida íntima. Ya en su momento, Celestina había referido el deleite especial que sentían sus clientes en “recontar las cosas de amores y comunicarlas... esto hice, esto otro me dijo; tal donaire pasamos; de tal manera la tomé; así la besé; así me mordió; así la abracé; así se allegó” (Rojas, *La Celestina*, 97). Del mismo modo que Celestina escuchaba a los amantes desdichados que iban en pos de sus servicios, Isabel oía las cuitas y secretos de amor que María le llevaba cada día.

Es curioso pensar en la permanencia de un personaje medieval como la alcahueta hechicera en la sociedad virreinal de la Nueva España. En realidad, la presencia de Isabel en la vida cotidiana de mujeres como María mantuvo vivas antiguas formas de sociabilidad femenina, diversas ideas de la medicina popular, muchas creencias en torno a la magia amorosa, así como diversas preocupaciones cotidianas relacionadas con las experiencias que las mujeres tenían de su cuerpo ya desde la Edad Media en Europa.

---

<sup>13</sup> Montserrat Cabré y Chiara Frugoni han estudiado la importancia de las curanderas medievales en el escenario de la medicina europea alternativa de aquella época. (Cabré, “Como una madre, como una hija”, 637; Frugoni, “La femme imaginée”, 403). En este sentido, es importante señalar que la tradición medieval de la medicina popular femenina encontró eco en las propias prácticas curativas de la tradición prehispánica y la africana, en donde las mujeres también tenían un lugar muy importante.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Muchos historiadores de la Edad Media, lo mismo que de la Nueva España han hablado de los sentimientos de temor que existían entre la mayor parte de los predicadores, monjes y eclesiásticos al tocar temas en torno al erotismo y la sexualidad en aquellas sociedades. Ciertamente, en gran medida, el cristianismo vio en las experiencias relacionadas con la sexualidad, los placeres y gozos del cuerpo fuente o resultado del pecado. Sin embargo, a pesar de esta concepción negativa de dicha dimensión de la vida humana, lo cierto es que ni la cultura medieval cristiana ni la novohispana católica fueron sistemas homogéneos ni estáticos. Como han señalado ya autores como Peter Burke, al hablar de la cultura de aquellas sociedades lo mejor sería referirse a una diversidad de culturas y no a una sola.

En las páginas anteriores se intentó concentrar la atención en una dimensión cultural poco estudiada para las sociedades medievales, lo mismo que para la Nueva España: la de la reivindicación del derecho a vivir la sexualidad, así como la de la importancia que tuvo el gozo del cuerpo para muchas mujeres en aquellos escenarios históricos. Los casos de historias novohispanas aquí referidos hablan de mujeres fuertes, llenas de iniciativa que, lejos de la sumisión y la resignación absolutas, buscaron defender su derecho a controlar, en la medida de lo culturalmente posible, su vida corporal.

Tanto Gracia, como Antonia, las esclavas de origen africano, conocían el derecho que tenían de cohabitar con sus maridos, no obstante su falta de libertad. No deja de sorprender la herencia de una tradición jurídica medieval que ya en el siglo xvii y en América seguía garantizando a las esposas que así lo solicitaran el cumplimiento del débito conyugal, tal como se prometía en el sacramento del matrimonio desde la Biblia. Sorprende quizás aún más, que dicha tradición medieval fuese conocida por dos mujeres pertenecientes a uno de los estratos más bajos de aquella sociedad, así como que dichas esclavas pudiesen apelar a los tribunales eclesiásticos y además, ganar el juicio por el que tanto pelearon.

El caso de María Gallo y su relación con la alcahueta Isabel nos refiere un pasado medieval en donde la magia y las complicidades femeninas eran ingre-

dientes fundamentales para conseguir los placeres amorosos. La historia de este enredo permite asomarnos a los rincones más escondidos de la privacidad y la intimidad femenina en una sociedad ciertamente corporativa y comunitaria, pero en la que también hubo momentos y experiencias propias de personas con deseos y necesidades individuales.

Las historias de Gracia, Antonia y María sólo son una muestra de esa dimensión misteriosa y menos conocida que fue la de la vida íntima, la sexualidad, el amor y el placer carnal en el siglo XVII novohispano. Sin duda, en este sentido, los historiadores de la vida cotidiana en la Nueva España todavía tenemos mucho que estudiar y explicar. Hoy, todos conocemos el secreto revelado por Tiresias: que desde tiempos remotos, las mujeres han experimentado placer con su cuerpo y con la sexualidad; por suerte, si hoy compartimos dicha información, no pasa lo mismo con la ceguera del pobre adivino, por lo que no existe ningún motivo para no mirar con cuidado e interés la complejidad y riqueza del universo femenino en la Nueva España del siglo XVII. Reparar en la herencia cultural de la Edad Media ofrecerá pistas e indicios de gran utilidad para descifrar con mucha mayor claridad cómo se vivía el cuerpo y qué significaban los placeres amorosos en aquella sociedad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*, intr. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal, Madrid: Reus, 2004.
- ARCHER, ROBERT, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid: Instituto de la Mujer, 2001.
- BURKE, PETER, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós, 2006.
- CABRÉ, MONTSERRAT, "Como una madre, como una hija: las mujeres y los cuidados de la salud en la Baja Edad Media", en MARÍA A. QUEROL (ed.), *Historia de las mujeres en España y en América Latina*, Madrid: Cátedra, 2005.
- CHAUCER, GEOFFREY, *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. de Pedro Guardia Massó, Madrid: Cátedra, 2006.

- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- FRUGONI, CHIARA, “Le femme imaginé”, en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dirs.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris: Librairie Plon, 1991, 357-440.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en CONCEPCIÓN COMPANYY (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 29-42.
- GONZALBO, PILAR, *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana*, México: El Colegio de México, 2009.
- LAVRÍN, ASUNCIÓN, “La sexualidad y las normas de la moral sexual”, en PILAR GONZALBO (dir.) *Historia de la vida cotidiana en México*, México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005, 489-519.
- LÓPEZ BELTRÁN, MARÍA TERESA, “La sexualidad ilícita”, en MARÍA A. QUEROL (ed.), *Historia de las mujeres en España y en América Latina*, Madrid: Cátedra, 2005.
- MADERO, MARTHA, “Hombres fríos, mujeres estrechas. La impotencia como causa de nulidad matrimonial en el derecho canónico”, en MARÍA A. QUEROL (ed.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid: Cátedra, 2005.
- MIAJA, MARÍA TERESA, “Por amor d'esta dueña fiz trovas e cantares”. *Los personajes femeninos en el “Libro de buen amor” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- , “Los sentidos y el placer en el *Libro de buen amor*”, en CONCEPCIÓN COMPANYY, AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, 217-231.
- OTIS-COUR, LEAH, *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, pról. de Juan Pablo Fusi, trad. de Antón Dietrich Arenas, Madrid: Siglo XXI, 2000.
- PACHECO ESCOBEDO, ALBERTO, “Algunos aspectos del matrimonio en las Leyes de Indias”, en FRANCISCO DE ICAZA (coord.), *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias. Estudios histórico jurídicos*, México: Miguel Ángel Porrúa, 1987, 515-527.
- PRIANI, ERNESTO, “El paraíso del placer”, en AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. de Santiago López Ríos, Barcelona: De Bolsillo, 2002.
- RUIZ, JUAN, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.

- SOBERANES Y FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Los tribunales de la Nueva España: antología*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- THOMASSET, CLAUDE, “De la nature féminine”, en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dirs.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris: Librairie Plon, 1991, 55-83.
- TRASLOSHEROS, JORGE, *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España: la audiencia del arzobispado de México, 1528-1668*, México: Porrúa / Universidad Iberoamericana, 2004.



## LAS IDEAS Y LAS COSTUMBRES



Alegoría de Ezequiel y el espejo:  
poética de la visibilidad del *Mirouer des simples*  
*ames* de Marguerite Porete<sup>1</sup>

Pablo García Acosta  
*Universitat Pompeu Fabra*

Ocurrió a principios del siglo XIV en pleno París: Marguerite Porete, beguina, fue quemada viva en la Place de Grève cumpliendo la condena inquisitorial que la señalaba como hereje reincidente. Parte del combustible que alimentó las llamas de su hoguera lo componían los folios de la única obra de ella que nos ha llegado: el *Mirouer de simples ames* (Guarnieri, “Prefazione Storica”; Verdeyen, “Le procès d’inquisition”; Garí, “Anonadamiento”). A pesar del fuego y de las prohibiciones que recaían sobre aquel libro, hoy podemos manejarlo en diferentes versiones más o menos contemporáneas a su autora, que nos permiten acercarnos a una serie de doctrinas que alcanzaron una amplia difusión en su tiempo y en los siglos posteriores (Guarnieri, “Prefazione Storica”, 39ss; García Acosta, 1-2). En el centro de este interés (y, por tanto, del proceso y la condena) se encuentra la enseñanza central del libro: la divinización: es posible para el alma humana, o al menos para cierto tipo de ellas, volver a la nada que eran antes de ser creadas, retornando así a su fuente original y llegando a ser Dios mismo en vida corporal (Viller, “divinisation”). Quizá si el texto simplemente enunciara esta doctrina no hubiera sufrido persecución alguna: el problema fundamental es el didacticismo que implíci-

---

<sup>1</sup> Citaremos el texto en francés medio según Guarnieri y Verdeyen (eds.), abreviado como *Mirouer*, capítulo, pág./s, línea/s. Entre corchetes, dada la dificultad del texto original, ofrecemos la magnífica versión española de Garí, abreviada como *Espejo*, pág./s.

tamente conlleva el género que su título anuncia, el *speculum*, y que impregna todo el discurso<sup>2</sup> (Bradley, “Backgrounds”, 100-115; Viller, “Miroir”, 1297; Garí, “Mistagogia”).

El *Mirouer* es, pues, un libro que se escribe con la voluntad de ser *enseñado* y que nace en un contexto religioso floreciente, vinculado a los modos de predicación itinerante y a las formas laicas de devoción no reglada, que no presuponían la formación teológica ni letrada de su auditorio (*Mirouer*, XIIJ, 52: 1-3).<sup>3</sup> Desde esta perspectiva, la visibilidad se constituye en el texto como un recurso didáctico fundamental, que permite explicar, ordenar y memorizar los conceptos mediante su *representación* a través de la palabra y que tiende un puente que conecta las *funciones* de la plástica bajomedieval y el discurso verbal.<sup>4</sup> Este artículo compone un intento de restauración de tal carácter esencialmente visible del texto a través de una serie de análisis comparativos que acercan el discurso de Marguerite a una documentación plástica y escrita producida en unas coordenadas geográficas, temporales y espirituales afines a su libro. Analizaremos en las siguientes páginas un ejemplo de esta visibilidad implícita en el discurso, denominado “la alegoría de Ezequiel” a través de la identificación de su fuente (Ez 17, 1-4) por Verdeyen (*Mirouer*, 226). Comencemos, pues, leyendo uno de los fragmentos que la componen (*Mirouer*, LXXX, 226: 6-10; *Espejo*, 128):

---

<sup>2</sup> Para las citas a los artículos de la obra enciclopédica de Viller debe tenerse en cuenta que los números se refieren a las columnas en las que allí se presenta la información.

<sup>3</sup> Para los movimientos religiosos a partir del siglo XII es imprescindible Grundmann; para una contextualización del *Mirouer* en el misticismo bajomedieval del norte de Europa véase McGinn, *The Flowering*.

<sup>4</sup> En este estudio nos hemos basado en las formas de análisis interdisciplinar que utiliza Hamburger en sus obras, en las que la “visibilidad” o “lo visual” se toma como categoría de análisis histórico (de ahí su concepción de lo que es “visual culture”, v. p. e. *The Visual*, 28), donde prima más su función contextual interrelacional que una clasificación apriorística de los documentos en escriturales y plásticos (*Rothschild Canticles*; *Nuns as Artists* y *The Visual*). Sobre los recursos retóricos visuales en relación con la letra y al discurso en la Edad Media ha hablado Carruthers (*The Book*, 221-257; y *The Craft*).

(*Amour*)— Ceste Ame a apparceu par divine lumiere l'estre du pays dont elle doit estre, et a passé la mer, pour succer la mouelle du hault cedre. Car nul ne prent ne n'ataint a ceste mouelle, s'il ne passe la haulte mer, et se il ne noye sa volenté es ondes d'icelle. Entendez, amans, que c'est à dire.

[(*Amor*): Por divina luz ha percibido esta Alma el estado del país en el que ella ha de estar y ha cruzado el mar para succionar la médula del alto cedro. Pues nadie toma ni alcanza esta médula si no ha cruzado la alta mar y si no ha ahogado en sus olas su voluntad. Entended, amantes, lo que significa.]

Este fragmento funda una serie de capítulos que muestran el proceso de retorno del Alma a Dios a través de imágenes.<sup>5</sup> ¿Por qué sostenemos que este pasaje posee un carácter visible? En primer lugar, podemos comprobar cómo en él se conforma un esquema espacial a través del movimiento de un sujeto (“Ceste Ame”) que tiende hacia un punto de referencia final (“l'estre du pays dont elle doit estre”). Tal punto de referencia permite la apertura de un espacio, de una distancia a recorrer, que se completa mediante la ubicación de otros elementos en él (el mar, “la mer”, y la médula del alto cedro, “la mouelle du hault cedre”), que permiten al sujeto, el Alma, interactuar con ellos, trazando así un itinerario en el que se marcan dos hitos fundamentales bien diferenciados: el primero, el cruce del mar, que incluye la acción del ahogo de la voluntad propia; el segundo, la succión de la médula del cedro, imagen de la deificación del sujeto. La aparición de la terminología que aquí comentamos no se limita a este fragmento: en el capítulo XXII encontramos de nuevo algunos de ellos. Leámoslo para poder compararlo con éste (*Mirouer*, XXI, 82: 3-8; *Espejo*, 76):

(*Amour*)— Adonc est ceste Ame acomparagee a l'aigle, pource que ceste Ame vole hault et tres hault, mais encore plus hault que nulz aultres oyseaux, car elle est empennee de Fine Amour. Elle regarde plus clerement la beaulté du soleil, le raiz du soleil et la resplendisseur du soleil et du raiz qui li donne pasture de la mouelle du hault cedre.

---

<sup>5</sup> Los capítulos que describen el proceso de mutación del alma en Dios son los que comprenden del LXXX al XCJ.

[(*Amor:*) A esta Alma se la compara con el águila porque vuela alto, y muy alto, y aún más alto que cualquier otro pájaro, pues la empluma Amor Puro. Mira en toda su claridad la belleza del sol, el rayo del sol y el resplandor del sol y del rayo que la alimentan con la médula del alto cedro.]

Como vemos, el punto fundamental que nos permite asociar ambos textos es la presencia de un término-bisagra: la médula del alto cedro (“la mouelle du hault cedre”). En efecto es ésta una expresión rara, que se debe a la fuente de la que beben ambos fragmentos: la alegoría de Ezequiel. Si comparamos el uno con el otro, veremos que la información que aporta cada uno de ellos no se contradice, sino que se amplifica. El suplemento que obtenemos en este fragmento es el siguiente: el sujeto en relación con la médula del cedro se denomina ahora mediante el sustantivo referencial águila (*aigle*), que, además, establece una relación directa con el sol. Si queremos, podemos esbozar un esquema espacial utilizando los dos fragmentos que comentamos, para comprobar la no contradicción y la creación de una visibilidad determinada:<sup>6</sup>

Vemos aquí representado el sujeto, que realiza dos acciones diferenciadas en un espacio que debe cruzar (*passer*) para llegar al cedro, a su médula. Para entender esa concepción en toda su complejidad, será útil establecer una comparación entre la fuente textual, la que denominamos “alegoría de Ezequiel”, y el tratamiento que de sus elementos hace Marguerite. Veamos, pues, el pasaje bíblico (Ez 17, 1-4, traducción nuestra):

Fili hominis propone enigma et narra parabolam ad domum Israhel et dices haec dicit Dominus Deus: “aquila grandis magnarum alarum longo membrorum ductu plena plumis et varietate venit ad Libanum et tulit medullam cedri summitatem frondium eius avellit et transportavit eam in terram Chanaan in urbem negotiatorum posuit illam et [...]

[Hijo del hombre, propón un enigma, narra una parábola a la casa de Israel y di: “Así dice el Señor Dios: ‘La gran águila, de grandes alas, de gran tamaño,

<sup>6</sup> Queremos agradecer a Lara P. Gonzalo la elaboración digital de este esquema.

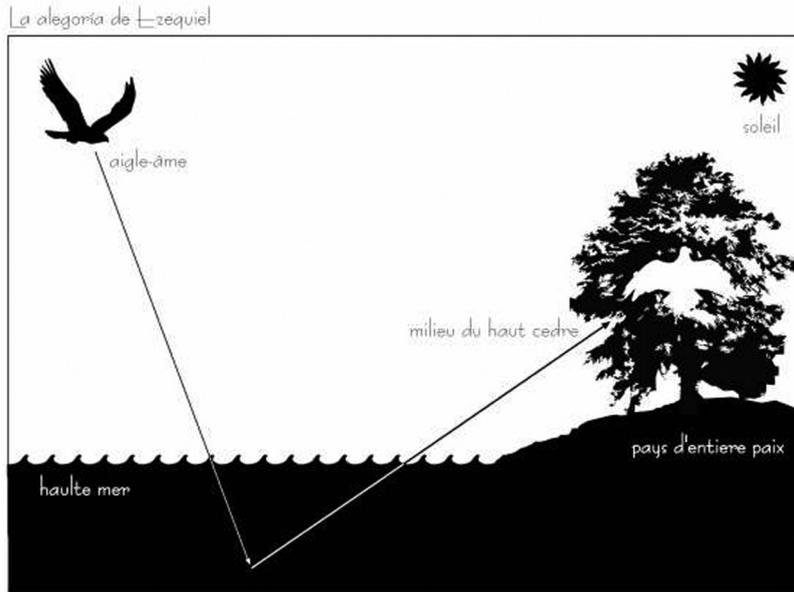


Fig. 1: Esquema: "La alegoría de Ezequiel".

de espeso y variado plumaje, vino al Líbano y tomó la médula del cedro, arrancó la parte más alta de sus ramas y la transportó a la tierra de Canaán, la puso en una ciudad de mercaderes y (...)]

En primer lugar, es interesante comprobar a nivel textual que ésta es, directa o indirectamente, la fuente de los pasajes del *Mirouer*: tenemos un mismo sujeto descrito en términos parecidos, el águila (*aquila*), que realiza la misma acción, desplazarse (*venit*) hacia la médula de un cedro (*medullam cedri*), con la que toma contacto (*tulit*). En todo caso, para nosotros quizá sea más interesante señalar las divergencias que las coincidencias entre ambos textos: en primer lugar, la imagen bíblica es narrativamente más amplia que aquélla que presenta el *Mirouer*: el águila toma la médula del cedro, la transporta a Canaán y allí, en su tierra, la planta. Si buscamos la interpretación en su contexto original, comprobaremos que es una alegoría sobre los poderes políticos actuantes en un momento histórico determinado, aquél de Ezequiel. En contraste, los pasajes del *Mirouer* presentan una enseñanza con vocación

doctrinal-explicativa: dicho con otras palabras, Marguerite toma tan sólo los elementos que le interesan de la alegoría y los desarrolla para explicar una enseñanza. En todo caso, seguramente ni siquiera recoge los términos de la fuente bíblica, sino de una tradición intermedia más cercana a ella (Hamburger, *John the Divine*, 103).

En segundo lugar, hay que destacar la diferencia en el tratamiento del objeto que el águila desea, la médula. Como podemos comprobar en el texto del *Mirouer* ésta se considera como algo líquido que el águila puede chupar (*succer*), mientras que aquí es una especie de objeto que el águila puede tomar (*tulit*): este particular necesita un estudio a fondo que no podemos emprender aquí. Notemos, sin embargo, que la concepción líquida del texto poreteano apunta hacia una visión neoplatónica de la divinidad como fuente primordial a la que el Alma debe retornar y de la que el Alma puede beber (Keller, “Abundancia”, 100-102). En último lugar, queremos extendernos sobre una ausencia bastante notoria en el texto de Ezequiel: la ausencia del mar, tan fundamental en el primer fragmento de Marguerite.

A nuestro parecer, ésta se debe a que en el *Mirouer* se adhieren dos temas diferentes (que, además, como veremos, coinciden con sendos temas iconográficos bastante comunes en su tiempo), que corresponden a los dos momentos que el esquema presentado quiere ordenar y clarificar: la muerte de la voluntad en el mar, por un lado, y la fusión del Alma con la médula del cedro, por el otro. Quizá, para entender de dónde puede provenir este mar, estas aguas que ahogan, sea útil acudir a la suma simbólica medieval por excelencia en busca del águila: ojeemos los bestiarios (Malaxecheverría, 78-84; Zambon, Teología del Bestiario”; Cirlot, “Visiones del bestiario”. En ellos hay una narración que casi siempre aparece y cuya importancia podemos deducir por la frecuencia de su representación plástica. Veámos un ejemplo en un manuscrito, para luego comentar la narración a la que se asocia y su relación con estas páginas:<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> La miniatura pertenece al denominado “Bestiario de Aberdeen” (*The Aberdeen Bestiary*, Aberdeen University Library MS 24), que nos será útil como bestiario prototípico. Lo hemos consultado a través de su cuidada versión, edición y traducción digital en <<http://www.abdn.ac.uk/bestiary>> [Consulta: 23 de abril, 2008]; “De Aquila”, ff. 61r-63r: de ahora en adelante lo citaremos como *Aberdeen*.



Fig. 2: "De aquila", Aberdeen University Library MS 24, f. 61r.

La historia que subyace detrás de esta representación es la siguiente: el águila, cuando envejece, busca una fuente y vuela directamente hacia el sol, donde quema sus ojos y sus plumas. Una vez en llamas desciende hasta la fuente, se sumerge en ella tres veces, y sale renovada (*Aberdeen*, 61r). Efectivamente, este movimiento de descenso, que culmina en una inmersión, parece análogo al descenso que encontramos en el *Mirouer*: Santiago de la Voráginne, en su relato referido a Juan, dirá que “por naturaleza” el águila siempre desciende después de haber ascendido al sol (citado por Hamburger, *John the Divine*, 101). En general, algo que podemos comprobar en la antología de bestiarios que realiza Malaxecheverría es que esta narración se interpreta inequívocamente como una alegoría de la renovación espiritual del hombre (133-137). En particular, en algunos bestiarios todo el proceso narrado se refiere simbólicamente al bautismo (por ejemplo en el de Philippe de Thaün: Malaxecheverría, 135): el águila que envejece representa al alma corrupta de pecado, que se renueva mediante la realización del rito. ¿Se establece en el *Mirouer*, a nivel textual, alguna relación entre el bautismo y el ahogo en las aguas de la propia voluntad? Justamente al final de esta serie de capítulos sobre la transformación del Alma en Dios, que la alegoría de Ezequiel funda, encontramos el siguiente pasaje (*Mirouer*, XCJ, 256, 7-11; *Espejo*, 140-141, subrayado nuestro en ambos casos):

<Amour.> —C'est droit, dit Amour, *sa voullenté est nostre: elle a passé la Rouge Mer, ses ennemis sont dedans demourez*. Son plaisir est nostre voullenté, par la purté de l'unité du vouloir de la Deité, ou nous l'avons enclose.

[(Amor:) Es justo, dice Amor, *pues su voluntad es nuestra: ha pasado el Mar Rojo, sus enemigos quedaron en él*. Su placer es nuestra voluntad, por la pureza de la unidad del querer de Deidad en la que la hemos encerrado.]

Como vemos, el tema del ahogo de la voluntad propia como antesala de la unión divina se expresa aquí mediante otro tema bíblico bastante difundido en el arte medieval: el cruce del Mar Rojo por parte del pueblo de Israel y el subsiguiente ahogo de los perseguidores egipcios (Ex 14, 15). Aquí el ejército del faraón se relaciona con la voluntad propia en el sentido de que es el

elemento a purificar a través de la muerte en las aguas, de forma análoga a la voluntad propia en el caso del águila en alta mar. Es fácil comprobar cómo el cruce del Mar Rojo se vincula de manera figurada en la *Biblia Pauperum* con el bautismo primordial, aquél de Cristo (Henry, f. i). Como podemos observar en ambos casos el ahogo de la voluntad se puede reducir a un movimiento de inmersión y a una posterior muerte en las aguas, tema que parece apoyarse en el significado tradicional del bautismo como purificación. La diferencia fundamental es que en los textos que estamos comentando tal purificación se expresa en términos de teología negativa: en el *Mirouer* no es el pecado de lo que nos limpiamos, sino de nuestra propia voluntad: será éste un paso necesario para poder sumirnos a la voluntad divina.

Esperamos que los análisis realizados hasta ahora hayan tendido la red semántica que subyace en la primera parte del esquema alegórico. Si nos centramos ahora en la segunda, en aquella referida a la deificación del alma, figurada como el águila que asciende hacia el cedro para succionar su médula, tendremos que hacernos una pregunta fundamental: ¿la relación que hemos trazado del águila con el símbolo de purificación más esencial del cristianismo, el bautismo, basta para justificar la elección del águila-alma-sujeto inserta en un esquema que quiere enseñar el proceso de deificación? Para elucidar esta cuestión será útil acudir de nuevo a los bestiarios. Tomando, por ejemplo, en el texto que aporta *Aberdeen* (f. 62v, traducción nuestra) nos encontramos lo siguiente:

Aquile vocabulo, subtilis sanctorum\ intelligentia exprimitur. Unde isdem propheta [Ezequiel] dum sub anima\ lium specie evangelistas quatuor se vidisse describeret, in eis quartum\ animal, id est Johannem significans qui volando terram deseruit, qui per subtilem intelligentiam in terra misteria verbum videndo pe\ netravit. Similiter qui adhuc terrena mente deserunt, velut\ aquila cum Johanne per contemplationem petunt celestia.

[El término águila expresa la sutil inteligencia de los santos, por la cual este profeta (Ezequiel) había visto a los cuatro evangelistas con la apariencia de animales: de entre estos vio el cuarto animal, esto es el que significa Juan, como un águila que ha abandonado la tierra volando, así como Juan penetró

los misterios en la tierra por sutil inteligencia, reflexionando sobre la palabra. De igual manera los que abandonan su mente terrena, buscan las cosas celestes, como el águila con Juan, a través de la contemplación.]

El texto nos interesa por varios motivos. El primero es la relación que se establece entre Juan evangelista y Ezequiel con el águila como elemento conector, pues se reproduce en el *Mirouer*; el segundo es la concepción de Juan como la persona que puede elucidar, a través de su penetrante mirada, los misterios celestes. Veamos cómo visualmente se desarrollan estas relaciones en dos representaciones bajomedievales, citadas por Hamburger en su fundamental estudio sobre la significación medieval de la figura del evangelista: en la primera, comprobaremos cómo el vínculo Juan-águila-Ezequiel se muestra de manera plástica y desarrollaremos una serie de implicaciones de tipo conceptual que podemos extraer de ella; en la segunda, veremos cómo la relación entre Juan y el conocimiento divino, a la que también se alude en el texto del bestiario, se da de forma gráfica y se relaciona directamente con dos elementos presentes en el texto poreteano: el águila y el sol. La primera corresponde a la Floreffe Bible, comentada ampliamente por Hamburger (*John the Divine*, 83-93):

En la franja central de esta miniatura se establece una serie de relaciones entre varios personajes del Antiguo Testamento, de los cuales nosotros nos quedaremos con Ezequiel (representado a la izquierda, sosteniendo una fialacteria en la que leemos “quattuor facies uni”, Ez 1, 6), y uno del Nuevo: Juan evangelista (entronizado y barbado). En primer lugar debemos comentar el vínculo tipológico que se da entre las dos figuras y que se expresa a través del Tetramorfos que se pinta entre ellos. En efecto, Juan utiliza este símbolo en el Apocalipsis (4, 7), de cuya autoría también se le creía responsable en la Edad Media (Ciriot, “Teología del Bestiario”, 71-72): a esto debe sumársele el hecho de que, repetimos, el águila fuera el símbolo que la exégesis tradicional le adjudicó tempranamente, a partir de Ireneo de Lyon (*Ad-versus Haereses*, III, 11, 8). Esta relación indisoluble entre Juan y Ezequiel, sintetizada en la figura del águila, parece subyacer en el uso que hace el texto poreteano del animal enmarcado en unas coordenadas expresivas primitivamente proféticas.

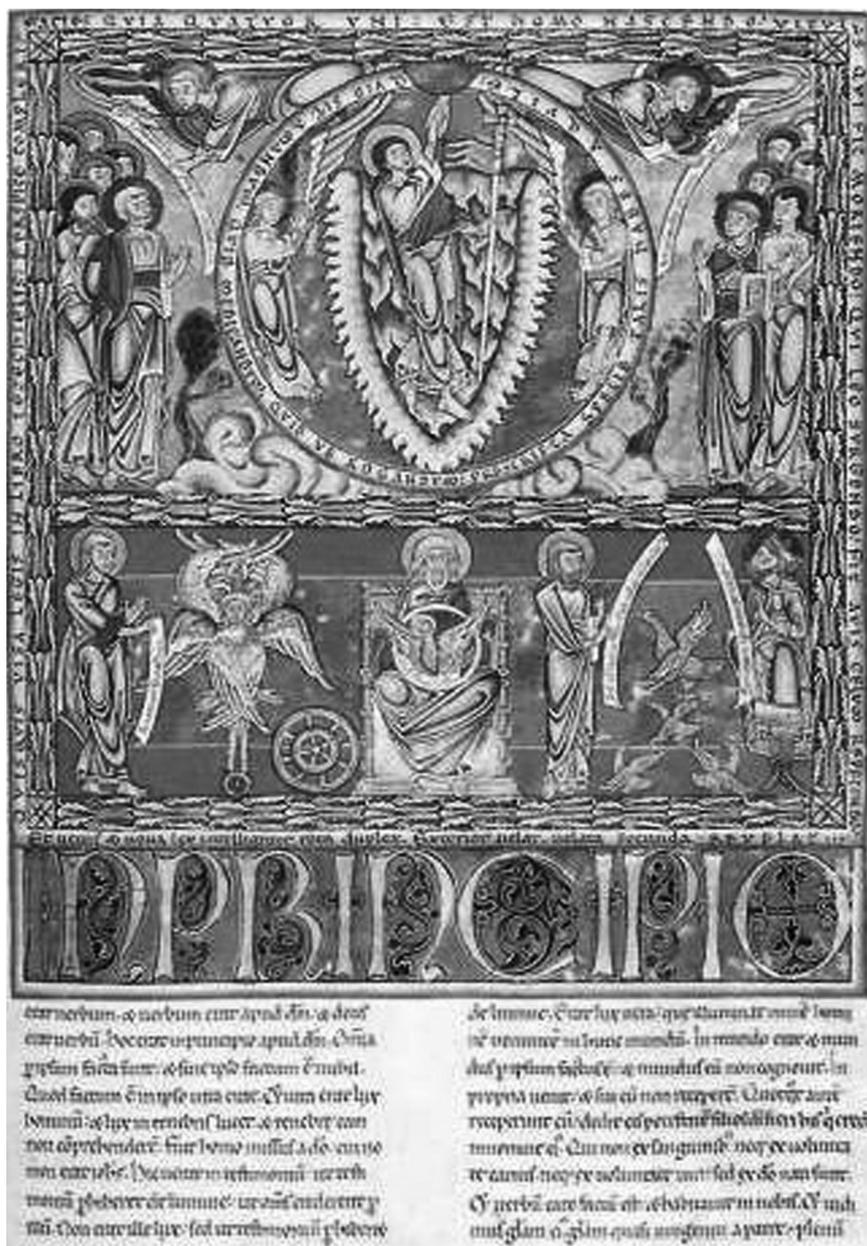


Fig. 3: Floreffe Bible, región de Mosán, c. 1156. London, British Library, ms. 17737-38, f. 199r.

Por otro lado, es importante el vínculo que aquí se establece entre el tema de la ascensión de Cristo, en la franja superior en el centro, y la figura de Juan en la franja central. Como nos comenta Hamburger, esta figura ha suscitado discusión entre algunos estudiosos por su ambigüedad: en efecto, sus elementos compositivos apuntan hacia un Dios Padre mayestático (como en Ap 4, 2), pero el contexto (la primera página del cuarto evangelio; su posición *bajo* la ascensión de Cristo, que no cuadraría con el simbolismo jerárquico de la miniatura, y, sobre todo, el *clipeus* con el águila que sostiene en su regazo) permite identificarlo como Juan. En todo caso, la ambigüedad se busca desde la misma representación, ya que aquí lo que se expresa es algo de suma importancia para nuestro estudio: la centralidad que adquiere Juan como el discípulo más cercano a Cristo, que lo vincula en la tradición con su ascensión, que podemos observar en esta miniatura mediante el eje vertical central que conecta el tema superior con su figura entronizada, y que durante los últimos siglos de la Edad Media lo identifica como prototipo de deificación para el alma individual. Es esta última transformación conceptual la que nos interesa para nuestro estudio, pues cristaliza, precisamente, en la figura del águila y su uso se puede comprobar en autores espiritualmente muy cercanos a Marguerite (Hamburger, *John the Divine*, 92-93).

Por otro lado, para tratar el tema que liga a Juan con el conocimiento divino, analizaremos la siguiente miniatura (Hamburger, *John the Divine*, 31):

Aquí tenemos otro inicio miniado del Evangelio de Juan. En la “I” inicial nos encontramos tres representaciones diferentes del evangelista, que poseen como núcleo una misma temática: el conocimiento privilegiado que el apóstol tuvo de la verdad divina. El medallón inferior se refiere a un episodio que durante la baja Edad Media cobra una importancia esencial, pues se vincula al surgimiento de las llamadas “imágenes de devoción” (*Andachtsbild*): el tema representado es Juan como discípulo favorito de Cristo, que se recuesta sobre su pecho durante la última cena y oye de su corazón la verdad divina (Greenhill, “The Group of Christ and St. John”). Esta cercanía de Juan al mesías forma parte de esa serie de privilegios apostólicos que le permitirían posteriormente escribir su Evangelio (como se le muestra en el medallón central) y ascender al Padre, tal y como Cristo ascendió a los cielos. Por otro lado, esta



absorción del conocimiento, plasmada iconográficamente, se relaciona aquí con el águila del medallón superior. Ésta vuela hacia el sol y lo mira directamente, estos dos elementos: el alto vuelo y la mirada al sol, se vinculan a la tradición simbólica del águila, que encontramos reflejada en los bestiarios (Malachexeverría, 133-137), y se reproduce en el segundo fragmento que citamos del *Mirouer*. Allí, la altitud de vuelo se relaciona con el Amor divino y el sol con el tema del *alimento*:<sup>8</sup> tales concepciones subyacen en la figura de Juan en relación con el conocimiento que esta miniatura representa.

Para terminar, quizá nos preguntemos si existe alguna representación de la alegoría de Ezequiel que concentre esta semántica que estamos mostrando y que sostenemos, la cual se encuentra en el águila del *Mirouer*. La respuesta sería que sí, que existe un *unicum* iconográfico, pero con base en la alegoría bíblica y omitiendo los términos referidos a un movimiento de acercamiento que ésta utiliza (Hamburger, *John the Divine*, 102):

Es éste el primer medallón que encontramos en una serie de diez que ilustra la vida de Juan evangelista en una “I” inicial para el introito “In medio Ecclesie” en el Gradual de St. Katharinental. Según la interpretación que le da Hamburger, esta representación debe leerse como una alusión a la relación entre Juan y Ezequiel, que toma la alegoría de éste para expresar una relación tipológica entre ambos y la figura del águila como cifra de la divinización del apóstol (100-103). Así, el águila que está en la copa del cedro representaría a Juan, el águila de la izquierda sería aquella segunda de la que nos habla el texto bíblico y que aquí representaría a Cristo, y la figura humana a la derecha del cedro (en bastante mal estado de conservación) sería el mismo Ezequiel. Es una prueba más, por un lado, de la semántica relacional que se teje en el cuerpo del águila y que late en el texto del *Mirouer* y, por otro, de la adaptación de materiales visuales tradicionales a contextos doctrinales diversos.

---

<sup>8</sup> Un análisis que no podemos introducir en estas páginas nos convencería de la concepción porreteana por la que la experiencia del amor-conocimiento divino se expresa en términos de nutrición: el alma “se sacia” al entrar en contacto con su fuente y “se alimenta” de amor. Por añadidura, esta nutrición tiene un carácter de lactancia por el verbo utilizado, *succer*, en el contexto espiritual de Marguerite (Bynum, 110-169).

Iste ruit os eius et imple uir e  
 um domini spiritu sapientie et in  
 tellectus suo la gloria induit eum.  
 alle luia alle luia alle  
 lu luia iocunditate et exultatio

Figs. 5 y 6 (ampliación): Inicial para el introito "In medio Ecclesie", Gradual de St. Katharinental, Alto Rin, c. 1312, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum, inv. n.º LM 26117.

En síntesis y como conclusión a esta segunda parte de nuestro estudio: la alegoría de Ezequiel pertenece a una tradición imaginaria determinada que podemos rastrear a través de textos escritos y realizaciones plásticas que se producen en formas de religiosidad, las cuales coinciden con la que encontramos en el *Mirouer*. En tal tradición, Juan y Ezequiel están fuertemente vinculados a través de la figura del águila, que cuando se refiere a Juan adquiere, primero, los valores de ascensión, de retorno al Padre, y después, por analogía, aquéllos de deificación del alma individual, siempre a través de su relación privilegiada con el conocimiento divino. Estos valores se conservan en el texto de Marguerite, aunque ella los inserta en un esquema que se adapta a sus necesidades doctrinales: será la voluntad no ya de Juan, sino del alma individual, la que deba morir para que el Alma pueda fundirse en el amor divino, haciendo así suya la voluntad de Dios.

Esperamos haber mostrado mediante el uso de materiales históricos tangenciales el carácter visual implícito que late en el texto del *Mirouer*: en él la visibilidad se constituye como elemento necesario para *mostrar* una doctrina y *enseñar*, así, un itinerario cuya meta es la divinización. Esta visibilidad a la que aludimos es histórica y, como tal, posee una serie de implicaciones semánticas y funcionales que, en gran medida, nuestra época desconoce y que debemos intentar restaurar. En este sentido, los análisis comparativos con base textual y plástica son fundamentales, pues ellos nos muestran la pertenencia del *Mirouer* a una tradición espiritual, imaginaria dada: las coincidencias señalan tal adscripción, mientras que las diferencias resaltan las peculiaridades de la espiritualidad porreteana. Así, el águila que usa Marguerite y las acciones que cumple en el paisaje alegórico en el que ella la sitúa pertenecen a una tradición (de ahí su carácter recuperable), pero también responden a una serie de necesidades expresivo-doctrinales muy determinadas (de ahí la necesidad de análisis comparativos tangenciales). Negar al *Mirouer* su carácter visual histórico (esto es, negarnos a indagar en las imágenes que las gentes que oían o leían el texto *veían* en su interior) es cerrar una puerta fundamental para una interpretación correcta del mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRADLEY, RITA M., "Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature", *Speculum*, 29-1, 1954, 100-115.
- BYNUM, CAROLINE WALKER, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1982.
- CARRUTHERS, MARY, *The Book of Memory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- , *The Craft of Thought. Meditation, Rethoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CIRLOT, VICTORIA, "Visiones del bestiario", en *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona: Herder, 2005, 113-144.
- GARCÍA ACOSTA, PABLO, "Destrucción material y tradición iconográfica: por la cultura visual del *Mirouer des simples ames* de Marguerite Porete", en *Actas del IV Simposio Internacional de Jóvenes Medievalistas*, Murcia: Universidad de Murcia [en prensa].
- GARÍ, BLANCA, "El anonadamiento del alma en Marguerite Porete", en VICTORIA CIRLOT y BLANCA GARÍ (eds.), *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid: Siruela, 2008, 207-237.
- , "Filosofía en vulgar y mistagogía en el *Miroir* de Margarita Porete", en NADIA BRAY y LORIS STURLESE (eds.), *Filosofía in volgare nel medioevo*, Louvain: Louvain-la-Neuve, 2003, 133-153.
- GREENHILL, ELEANOR S., "The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels", en *Festschrift Bernhard Bisshoff zu seinem, 65. Geburtstag*, Anton Hiesemann: Stuttgart, 1971, 406-416.
- GRUNDMANN, HERBERT, *Religious Movements in the Middle Ages*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1995 [1ª ed. alemana 1935].
- GUARNIERI, ROMANA, "Prefazione Storica", en ROMANA GUARNIERI *et al.* (eds.), *Lo Specchio delle anime semplici*, Milano: San Paolo, 1994, 7-54.
- GUARNIERI, ROMANA y PAUL VERDEYEN (eds.), *Le mirouer des simples ames / Speculum simplicium animarum*, Turnholt: Brepols, 1986.
- HAMBURGER, JEFFREY F., *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland c. 1300*, New Haven-London: Yale University Press, 1990 [1ª ed. 1957].
- , *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley: University of California Press, 1997.
- , *The Visual and the Visionary*, New York: Zone Books, 1998.

- , *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2002.
- HENRY, AVRIL, *Biblia Pauperum: A Facsimile and Edition*, Aldershot: Scolar Press, 1987.
- KELLER, HILDEGARD E., “Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo xx”, en VICTORIA CIRLOT y AMADOR VEGA (eds.), *Mística y creación en el siglo xx*, Barcelona: Herder, 2006, 87-137.
- MCGINN, BERNARD, *The flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism, 1200-1350. The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism*, New York: Crossroad, 1998, III.
- , “Love, Knowledge and Unio Mystica in the Western Christian Tradition”, en BERNARD MCGINN y MOSHE IDEL (eds.), *Mystical Union in Judaism, Christianity and Islam. An Ecumenical Dialogue*, New York: Continuum, 1999, 59-86.
- PORETE, MARGARITA, *El espejo de las almas simples*, trad. de Blanca Gari, Madrid: Siruela, 2005.
- VERDEYEN, PAUL, “Le procès d’inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart”, *Revue d’Histoire Ecclésiastique*, 81, 1986, 47-94.
- VILLER, MARCEL et al., *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris: Beauchesne, 1937.
- ZAMBON, FRANCESCO, “Teología del bestiario”, en *L’alfabeto simbolico degli animali*, Milano-Trento: Luni, 2001, 23-54.

## Duns Scoto. Un antecedente de la evangelización en la Nueva España

Verónica Murillo Gallegos  
*Universidad Autónoma de Zacatecas*

Uno de los temas más discutidos durante la Edad Media fue el de si era lícito y conveniente coaccionar a los que no eran cristianos para que escucharan la predicación, se convirtieran al cristianismo y fueran bautizados. Generalmente se consideró, desde los primeros años del cristianismo, que la admisión de alguien dentro de la fe mediante el bautismo debía ser precedido por algún grado de instrucción, que la conversión debía ser voluntaria por parte del neófito y que se usaría sólo la persuasión por la palabra para lograrla. Sin embargo, la solución a estas cuestiones distó mucho de ser unánime y no faltaron casos de conversión forzada. Así por ejemplo, en el IV Concilio Toledano del año 633, se decretó que los niños hijos de judíos debían ser bautizados aun en contra de la voluntad de sus padres y se obligaba a los judíos, que habían sido antes bautizados a la fuerza, a observar la fe cristiana.

Este problema volvió a presentarse con gran fuerza en el siglo xvi, a causa del descubrimiento de América y el contacto con numerosos pueblos indígenas. Consideraremos, en esta participación, el testimonio de los franciscanos de la Nueva España. Según los cronistas de esta orden, los religiosos destruían incluso con violencia todo lo que tuviera olor a idolatría, contaban por centenares a los indios que bautizaban cada día<sup>1</sup> y educaban a los niños indígenas

---

<sup>1</sup> Véase “Carta colectiva de los franciscanos de México al emperador. Tehuantepec, 18 de enero de 1533” en Motolinía, *Memoriales*, 444: “...y comenzamos a edificar iglesias y mones-

en contra de las costumbres de sus padres.<sup>2</sup> Situaciones como éstas ocasionaron que misioneros de otras órdenes cuestionaran la labor franciscana: los frailes menores fueron acusados de conceder el bautismo a los indios sin que precediera una instrucción adecuada y sin cumplir con todas las solemnidades que implicaba el sacramento (Sobre la polémica en torno a la administración de los sacramentos, véase Gómez Canedo, *Evangelización*, 169 y ss); con ello se ponía en duda la conversión de aquellos indios que, según aseguraban los franciscanos, habían pedido e incluso rogado por el bautismo.

El objetivo era lograr conversiones sinceras. El problema era de qué manera lograrlo. Los religiosos en América se dejaron guiar por autores medievales sobre este tema, acudieron a las enseñanzas del dominico Tomás de Aquino —quien afirmaba que nadie debía ser obligado a aceptar la fe—<sup>3</sup> y del franciscano Juan de Duns Scoto quien, por el contrario, recomienda la coacción bajo ciertas circunstancias. Atendiendo a la preponderancia de los franciscanos en la Nueva España durante el siglo XVI, el objetivo de este trabajo es exponer

---

terios para les comunicar la doctrina cristiana y el santo bautismo, el cual se les administró con tanto fervor, y ellos lo pidían y recibían con tanto deseo y frecuencia, que sin escrúpulo osaremos afirmar, que cada uno de nuestros hermanos, mayormente los primeros mis compañeros, tienen hasta hoy bapuzados más de cada [uno] cien mil personas, los más dellos niños, que no osamos dar á todos el bapuzismo aunque nos lo piden”.

<sup>2</sup> Recordemos al respecto la historia de los niños de Tlaxcala narrada por Motolinía, *Memoriales*, 249 y ss., y Mendieta, *Historia*, lib. 3°, cap. XXIV.

<sup>3</sup> La postura de Tomás de Aquino se resume en S. Thomas Aquinatis, *Summa Theologiae*, 2ª 2ae, quaest. X, art. 8, 78: “[...] *infidelium quidam sunt qui nunquam susceperunt fidem, sicut gentiles et Iudaei. Et tales nullo modo sunt ad fidem compellendi, ut ipsi credant; quia credere voluntatis est. Sunt tamen compellendi a fidelibus, si facultas adsit, ut fidem non impediunt vel blasphemii, vel malis persuasionibus, vel etiam apertis persecutionibus [...]*” [(...)infieles son quienes nunca han recibido la fe, como los gentiles y los judíos. Y tales de ningún modo pueden ser compelidos a la fe para que crean en ella; porque creer es de la voluntad. Sin embargo, deben ser compelidos por los fieles, si asiste la facultad, para que no impidan la fe ya con blasfemias o malvadas creencias, ya con persecuciones manifiestas.] La traducción es mía. Postura retomada por el dominico Las Casas, *Del único modo*, 89: “...de ninguna manera significa que haya que emplear la coacción o la violencia por mínima que sea; significa solamente que ha de hacerse la presentación sencilla, el ofrecimiento, la distinción y la explicación de lo que ha de creerse, mediante una persuasión agradable y una suave y halagadora invitación.”

algunas consideraciones del Doctor Sutil sobre el tema de la evangelización para después establecer las filiaciones entre sus posturas y las de los frailes menores en la Nueva España.

*VOLUNTARIUM SIMPLICITER O VOLUNTARIUM SECUNDUM QUID*

La Edad Media se conformó en polémica constante con pueblos que no eran cristianos. Desde las tribus germánicas que atacaban al Imperio Romano en los comienzos del medioevo, hasta la constante presencia de los judíos en las ciudades cristianas y el choque con musulmanes en diversos momentos, los religiosos medievales se mostraron siempre dispuestos a escribir acerca de llevar a esas gentes al conocimiento del evangelio, sobre la manera de hacerlas permanecer en la fe cristiana y los problemas que se sucedían por la coexistencia entre cristianos y no cristianos.

La primera cuestión era si esos pueblos de infieles y gentiles querían o no convertirse al cristianismo. El Doctor Sutil si bien considera que alguien “sólo queriendo se adscriba a la familia de Cristo”,<sup>4</sup> dice que no es lo mismo querer *simpliciter* que querer *secundum quid*. Para explicar esta distinción da el ejemplo siguiente: alguien quiere evitar un naufragio, para ello lanza al mar las mercancías que transporta el barco, esa persona quiere *simpliciter* lanzar las mercancías al mar pero *secundum quid* no quiere lanzarlas, porque no querría hacerlo si pudiera salvar su vida de otra manera. Análogamente, dice Scoto:

[...] alguien puede consentir para recibir la ablución, por el modo en que es conferida por la Iglesia, y sin embargo no querría consentir en ella si pudiera evadir tormentos, porque no cree que ella valga algo; así también puede tenerse de aquel que no cree que las palabras de encantamiento pueden tener algún

---

<sup>4</sup> Duns Scoto, *Quaestiones*, dist. IV, quaest. IV, 421. La cita completa original dice: *Ad aliud, concedo quod consuetudo Ecclesiae bona est, quod nullum adultum baptizat, nisi respondeat pro seipso, et est consuetudo laudabilis et rationabilis, ut solum volens adscribatur familiae Christi*. La traducción de todas las citas latinas que aquí se presentan es mía.

efecto y sin embargo cede al encantador para que diga esas palabras sobre él, con esa intención con la cual suele decir las, diciendo en su corazón “valgan cuanto puedan valer”[...]”<sup>5</sup>

Esto es: un cristiano ha enseñado a un gentil –o a un infiel– suficientemente sobre su fe, por lo que éste pide el bautismo, sin embargo, podría suceder que solicitara el sacramento no porque quiera ser cristiano –*secundum quid*– sino por otras razones –*simpliciter*–, como querer congraciarse con el misionero y con otras autoridades o para evitar algún daño. En cualquiera de los dos casos, el franciscano considera que es el infiel quien *quiere libremente* ingresar en la religión. En el fondo, lo que se discute es si conviene otorgar el bautismo a un neófito que sólo lo desea *simpliciter* y si el sacramento así concedido es válido o no. Duns Scoto afirma que “aquel porque ha consentido *simpliciter*, aunque disienta *secundum quid*, debe ser bautizado y una vez que cese el disenso *secundum quid* no será bautizado otra vez”,<sup>6</sup> es decir, que el sacramento debe administrarse si es pedido y es válido aun cuando haya habido algún disentimiento oculto. Por supuesto que era difícil determinar con certeza si las intenciones de los gentiles e infieles cuando buscaban los sacramentos eran las de una sincera conversión pero, como señala Scoto:

[...] la Iglesia juzgará que él consiente en la ablución sacramental, y lo *obligará a la observancia de la fe cristiana*, porque se debe suponer la mejor parte,

---

<sup>5</sup> Scoto, *Quaestiones*, dist. IV, quaest. IV, 420. En latín dice: *Exemplum hujus, qualiter aliquis potest consentire in illam ablutionem suscipiendam, eo modo quo confertur ab Ecclesia, et tamen nollet, si posset evadere tormenta, quia non credit eam aliquid valere; sicut potest haberi de eo, qui non credit verba incantationis posse habere aliquem effectum, tamen concedit incantanti, quod dicta illa verba super eum, ea intentione, qua solet ea dicere, dicendo in corde suo, valeant quantum valere poterunt, iste vere diceretur incantatus...*

<sup>6</sup> Scoto, *Quaestiones*, dist. IV, quaest. IV, 420.: *Iste vero, quia simpliciter consensit, liceo secundum quid dissentiat, est baptizatus, et cesante dissensu illo secundum quid, non est iterum baptizandus.*

más cuando la pretendió [a la ablución sacramental o bautismo] con signos exteriores [...] <sup>7</sup>

Consecuentemente, aun cuando se demostrara posteriormente que alguien sólo había querido la conversión *simpliciter*, el sacramento valía porque los sacerdotes lo habían conferido *con la intención de hacerlo* y porque el neófito *lo había pedido manifestamente*; además de esto, el sacramento tiene la validez que le otorga el ser un mandato de Dios, lo cual está incluso por encima de los deseos de quien recibe y de quien otorga el sacramento.

El conflicto sobre este punto es que quien quiere *secundum quid* convertirse a la fe puede llegar a ser un buen cristiano y quien sólo quiere *simpliciter* probablemente no dará a la religión la importancia debida, por lo que podría volver fácilmente a sus antiguas creencias o incluso podría suceder que jamás las abandonara. Seguramente nuestro franciscano estaba pensando en esta situación cuando dijo que la Iglesia “obligará a la observancia de la fe” a aquel que consintió en aceptar el bautismo.

Por otro lado, si se afirma que la conversión y el bautismo son válidos aunque sólo se tenga consentimiento *simpliciter* por parte del converso, surgen dos problemas. El primero, la pregunta acerca de si es lícito coaccionar a alguien para que quiera, al menos *simpliciter*, aceptar la fe. El segundo, si es lícito usar la fuerza para lograr que un converso, sin fe o con una fe frágil, se porte cristianamente. En ambos casos se habla de obligar al neófito “a la observancia de la fe cristiana” para no denigrar el sacramento concedido y para que no ofendan al Dios verdadero practicando sus antiguas devociones. Se trata, por lo tanto, de hacer cristianos a los infieles y de evitar, incluso por la fuerza, que sigan pecando al permanecer en sus antiguas creencias y costumbres. Las preguntas que surgen son, por consiguiente, si es conveniente usar la coacción y quién tiene la potestad para obligar a alguien a entrar y a continuar en la fe.

---

<sup>7</sup> Scoto, *Quaestiones in quartum*, quaest. V – *An adultus fictus recipiat effectum Baptismi?*, 425-426, subrayado mío. En latín: [...] *tamen Ecclesia judicaret eum consentire in ablutionem sacramentalem, et cogeret eum ad observantiam fidei Christianae, quia praesumit partem meliorem, quando signa magis praetendunt eam* [...]

*COMPELLERE AD FIDEM*

Imponer la fe cristiana a los infieles o gentiles implica diversas cuestiones según las situaciones en que la labor misional se desarrolla. Frecuentemente la guerra y el dominio de los pueblos que no eran cristianos precedieron a las empresas evangelizadoras; a ellas siguió el exterminio —a veces el encubrimiento— de cualesquier costumbre contraria al cristianismo, con lo que, por consiguiente, se obligaba al pueblo sojuzgado a vivir al modo cristiano. Surgió así la necesidad de preguntarse por la licitud de coaccionar al gentil para que escuchara la predicación y adoptara la fe cristiana, lo cual se convirtió además en la pregunta por la potestad sobre esos pueblos.

El problema era doble: por una parte se preguntaba si los adultos debían ser obligados a aceptar la fe y, por otra, si los niños hijos de infieles podían ser bautizados incluso en contra de la voluntad de sus padres. En el último caso, la dificultad residía en que si se les bautizaba y continuaban bajo tutela de sus padres éstos los educarían en doctrinas contrarias a la fe cristiana, pero si se les bautizaba y no se devolvían a sus padres infieles, se hacía injuria porque los padres tienen la potestad legítima sobre sus hijos pequeños.

Scoto opinó que los niños hijos de infieles debían ser bautizados; su argumento era que sólo un príncipe cristiano, teniendo los medios necesarios, podía obligar a sus súbditos infieles para que recibieran la fe cristiana y continuaran en ella. Esto es fundamentado por nuestro franciscano en consideraciones previas sobre el orden de poderes: un particular no tiene potestad sobre otro, un príncipe tiene potestad sobre sus súbditos y Dios, a su vez, tiene poder sobre éste.<sup>8</sup> En consecuencia, Scoto establece que “Dios tiene en

---

<sup>8</sup> Scoto, *Quaestiones in quartum*, dist. IV, Quaest. IX – *Utrum parvuli Judaeorum et infidelium sint invitis parentibus baptizandi?*, 487: *sicut docet Augustinus de verbis Domini, hom. 6. et ponitur cap. ult. Lib. 2. “Si aliquid jubet potestas, quod non debes facere, hic sane contemne potestatem, timendo potestatem majorem”; et declarat in exemplo de Curatore et Proconsule et Imperatore, de Imperatore et Deo; ergo si quis habet regere rempublicam, magis debet quantum in se est, cogere unumquemque subditi domino superiori quam inferiori, imo superiori contempto inferiori, quando inferior in tali dominio resistit superiori.*

el niño mayor derecho de dominio que los padres”<sup>9</sup> por lo que “máxime debe el príncipe celar por el dominio para servir al Señor supremo, a saber Dios, y por consiguiente no sólo es permitido, sino que el Príncipe debe arrancar a los niños del dominio de los padres que quieren educarlos contra el culto de Dios”.<sup>10</sup>

El Doctor Sutil va más allá, no sólo el Príncipe debe apartar a los niños de sus padres para bautizarlos y educarlos cristianamente, incluso señala que sería más cristiano

[...] si los mismos parientes fueran forzados con amenazas y con terrores a recibir el bautismo y a conservarlo después de recibirlo, porque aunque éstos no serían verdaderamente fieles en el alma, sin embargo *menos malo sería para ellos no poder seguir impunemente su ilícita ley que poder servirla libremente*.<sup>11</sup>

Los argumentos de nuestro autor a favor de la imposición religiosa son la potestad del soberano sobre los gentiles o infieles y la necesidad de evitar el pecado de no ser cristiano y todas las demás faltas que acostumbraran esos pueblos. Notemos, no obstante, que lo que se pretende es que la voluntad *simpliciter* pueda alcanzar la calidad de voluntad *secundum quid*: si se obliga a alguien a admitir el bautismo y se establece, incluso por la fuerza, el modo de vida cristiano en un pueblo, se estará creando el medio adecuado para que los neófitos olviden sus antiguas devociones y se hagan a la manera cristiana, a la vez que se cuida la educación de las nuevas generaciones dentro de la fe. El riesgo es que quienes recibieron la religión de esta manera pequen más

<sup>9</sup> ...in párvulo Deus habet majus jus dominio quam parentes...

<sup>10</sup> ...maxime debet Princeps zelare pro dominio Servando supremi Domini, scilicet Dei, et per consequens non solum licet, sed debet Princeps auferre párvulos a dominio parentum volentium eos educare contra cultum Dei....

<sup>11</sup> La cita completa es la siguiente: *Imo quod plus est, crederem religiose fieri si ipsi parentes cogerentur minis et terroribus ad suscipiendum Baptismum, et ad conservandum postea susceptum, quia esto quod ipsi non essent vere fideles in animo, tamen minus malum esset eis, non posse impune legem suam illicitam servare, quam posse eam libere servare. Item filii eorum, si bene educarentur in tertia et quarta progenie, essent vere fideles*. Subrayado mío.

gravemente, pues es más grave pecar por desconocimiento de la ley que hacerlo con conocimiento de ella; de ahí que la imposición religiosa sólo deba realizarse cuando se tienen los medios suficientes para hacerlo y para sostener la observancia de la fe.

#### EL VOLUNTARISMO FRANCISCANO EN AMÉRICA

Hacia el siglo xvi, el problema de la evangelización de los indígenas americanos renovó las consideraciones acerca de la manera de enseñar el evangelio, los requisitos para adquirir el bautismo y la pregunta por la potestad sobre los indios. Los franciscanos de la Nueva España recurrieron —explícita e implícitamente— al Doctor Sutil, para resolver algunas de estas preguntas.

En el siglo xvi sucedió una polémica entre dominicos y franciscanos sobre la administración de los sacramentos a los indios; una de las acusaciones fue la de que los frailes menores otorgaban el bautismo a los indios sin que precediera una instrucción suficiente. Los franciscanos argumentaron a su favor que la instrucción era la adecuada y que, gracias a ella, en los indios se despertaba el deseo por convertirse. Motolinía narra que los indios viajaban para buscar a los frailes desde lugares lejanos y

[...] rogábanles con instancia que fuesen a sus pueblos[...] Y los indios señores y principales delante de los frailes destruían sus ídolos, y levantaban cruces y señalaban sitios para hacer sus iglesias... y pedían ser enseñados, y el bautismo para sí y para sus hijos [...] (Motolinía, *Memoriales*, 116-117).

Sin embargo, el recelo fue tal, como narra el mismo fray Toribio en su carta al emperador de 1550, que en el año de 1539 a los franciscanos “pusieron silencio que no bautizásemos a los indios adultos”. Ante tal prohibición, Motolinía cuenta cómo un grupo de franciscanos pidieron al dominico Bartolomé de las Casas que bautizara a un indio que tenía días solicitando el sacramento. No sin enojo narra que el dominico se negó a bautizar a tal indio quien había caminado desde lejos, pedido el bautismo “muchas veces”

y, según los exámenes que le hicieron sobre la doctrina cristiana, “estaba bien aparejado, catequizado y enseñado”.<sup>12</sup> Los franciscanos insistían en que los indios querían el bautismo y que este deseo era producto de la predicación y el ejemplo de vida. También Mendieta advierte:

[...] como de todos los pueblos principales, aunque estuviesen algo lejos, hacían traer los hijos de los señores y mandones a las escuelas, después de bien doctrinados aquéllos, enviábanlos a sus tierras, para que allá diesen noticia de lo que habían aprendido de la ley de Dios, y lo enseñasen... Y esta instrucción iba de mano en mano por toda la tierra, y mediante la noticia que por esta vía tenían los de muy lejos de los sacerdotes y ministros del gran Dios de los cristianos, y de la doctrina que enseñaban, algunos acudían a verlos y saludarlos, y a rogarles que fuesen a sus pueblos [...] (Mendieta, *Historia*, lib 3E, cap. XXXII).

No obstante, los mismos franciscanos advirtieron que los indios acudían con prontitud a la predicación y buscaban los sacramentos más por “cumplimiento exterior por mandado de los principales para tenerlos engañados, que por moverse el pueblo por voluntad propia y buscar el remedio de sus ánimas, renunciando a la adoración y culto de los ídolos” (Mendieta, *Historia*, lib 3E, cap. XX). Una prueba de ello era que seguían con sus antiguos rituales en lugares alejados, además de la mezcla progresiva de elementos cristianos y prehispánicos. Ante esta situación, los misioneros optaron por acudir a la autoridad —en este caso al “gobernador don Fernando Cortés”— para que “mandase con mucho rigor que cesasen los sacrificios y servicios de los demonios, porque mientras esto durase, poco aprovecharía la predicación de los ministros”. Aunado a ello, los frailes comenzaron a de-

---

<sup>12</sup> Motolinía cuenta que él “con otros frailes, rogamos mucho al de Las casas que bautizase aquel indio, porque venía de lejos y después de muchos ruegos demandó muchas condiciones de aparejos para el bautismo, como si él sólo supiera más que todos, y ciertamente aquel indio estaba bien aparejado. Y ya que dijo que lo bautizaría, vistiese una sobrepelliz con su estola, y fuimos con él tres o cuatro religiosos a la puerta de la iglesia do el indio estaba de rodillas, y no sé qué achaque se tomó que no quiso bautizar al indio, y dejónos y fuese” (Motolinía, *Memo-riales*, 408).

rocar y quemar objetos y templos prehispánicos, ayudados “de la gente popular los que ya estaban y se querían mostrar confirmados en la fe” ante la perplejidad de los que no lo estaban (Mendieta, *Historia*, lib 3E, cap. XX). Como resultado de esto, cuenta Mendieta que “viendo los indios que lo principal de ellos estaba por tierra, desmayaron en la prosecución de la idolatría, y de ahí en adelante se abrió la puerta para ir asolando lo que de ella quedaba”.

De acuerdo con lo anterior, tenemos que los indios desearon ingresar en el cristianismo porque sus autoridades les ordenaban atender a la predicación o porque habían sido educados desde niños en los conventos; posteriormente, mostraron mayor interés en la conversión cuando se prohibieron algunas de sus antiguas costumbres y vieron destruidos sus templos y ornamentos religiosos. Notemos además que Mendieta se muestra favorable al uso de la coacción para apoyar la predicación y la conversión de los naturales. Este franciscano argumenta que aunque muchos indios acudían a la predicación no porque quisieran el cristianismo por sí mismo –*secundum quid*–, sino por congraciarse con las autoridades novohispanas –*simpliciter*–, una vez que los misioneros se ocuparon de destruir los templos y estatuillas indígenas fue más fácil conservar a los indios alejados de sus antiguas devociones y, por consiguiente, la predicación tuvo mayores frutos.

Aunque no usaron las palabras de Duns Scoto, ambos franciscanos se guiaron por la distinción scotista de la voluntad y actuaron de acuerdo con sus recomendaciones: los indios fueron bautizados y educados en la fe cristiana porque *voluntariamente* –por señas manifiestas–, pedían a los frailes la instrucción y el sacramento, lo cual fue suficiente para asumir que los naturales de estas tierras ingresaron a la fe porque así lo querían. La preocupación de los frailes era evitar que la conversión hecha por voluntad *simpliciter* los hiciera reincidir en sus antiguas devociones por lo que, seguramente con miras a que ésta pudiera convertirse en voluntad *secundum quid*, procedieron a la destrucción de lo prehispánico y al uso de la coacción para que los indios vivieran cristianamente.

## COACCIONAR A LOS INDIOS

Con esto pasamos al segundo tema: la licitud de la coacción. Al respecto trataremos dos casos novohispanos en los cuales se manifiesta de manera más explícita la influencia del Doctor Sutil. El primero es el de fray Toribio de Benavente Motolinía, quien en sus *Memoriales* ofrece importantes noticias acerca la disposición de los indios para la evangelización y sobre las fatigas de los frailes que atendían en cada pueblo a cientos de indígenas. Porque esto denota su gran calidad de misionero y su amor por el indio americano, sorprende que en su carta de 1555 al emperador pida la presencia de soldados y armas para llevar a cabo la conversión de los indios, así como también que acepte la coacción para evangelizar cuando dice:

[...] conviene de oficio darse prisa en que se predique el santo Evangelio por todas estas tierras, y los que no quisieren oír de grado el santo Evangelio de Jesucristo, sea por fuerza; que aquí tiene lugar aquel proverbio ‘más vale bueno por fuerza que malo de grado’.<sup>13</sup>

Estas palabras recuerdan las de Juan de Duns Scoto, quien en siglo XIV decía con mayor dureza:

Pues es menos malo para sí que obligado sirva a la ley Cristiana a que impunemente se le permita actuar contra ella, porque menos malo es hacer obligado alguna cosa buena y huir de las malas, que libre e impunemente hacer cosas malas y abandonar las buenas.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Sobre la presencia de fuerzas Motolinía dice: “Y conviene mucho a ambas repúblicas, de españoles y de los indios, porque así como en España para la conservación de la paz y justicia hay guarniciones, y en Italia un ejército, en las fronteras siempre hay gente de armas, no menos conviene en esta tierra. Decía don Antonio de Mendoza, visorrey de esta tierra: ‘si a esta tierra no se le da asiento, no puede mucho durar; durará diez o doce años y con mucho detrimento, y si mucha prisa se le diere, no durará tanto.’” (Motolinía, *Memoriales*, 411 y ss.) A este propósito, Motolinía recuerda la muerte de varios misioneros por los indios, en esa ocasión se refiere a un grupo de dominicos que fueron atacados por los naturales de Florida.

<sup>14</sup> Duns Scoto, *Quaestiones*, dist. IV, quaest. IV: *Utrum non consentiens possit recipere effec-*

El parecido de las frases es manifiesto. Aunque uno se refiera a forzar a alguien para que escuche la predicación y el otro a obligar a alguien para que actúe conforme a la fe cristiana, Motolinía como Scoto también prefiere a evitar el mal aunque sea por la fuerza y pese a que realizar un acto bueno por la fuerza no tenga mérito alguno. Recordemos que fray Toribio, sabedor de los obstáculos de las misiones, consideró necesaria la coacción para que los indios vivieran cristianamente y se lanzó él mismo a destruir ídolos y templos prehispánicos pues así, nos dice el de Benavente, se han “salvado muchas ánimas y cada día se salvan, y se han impedido y estorbado muchos males e idolatrías y homicidios y grandes ofensas de Dios”.

El segundo caso novohispano es el *Itinerario del misionero en América* de fray Juan Focher quien, citando explícitamente al Doctor Sutil, dedica los capítulos VII y VIII de su obra a estos temas. Este franciscano, cuando habla de los niños infieles señala que éstos “pueden ser bautizados contra la voluntad de sus padres” y aplica puntualmente en su descripción del caso americano las palabras de Scoto. Sobre la potestad nos dice que:

El príncipe cristiano tiene dominio sobre los paganos, cuando éstos pretenden educar a sus hijos menores de espaldas al conocimiento del verdadero Dios puede, es más, debe rescatarlos del poder de sus padres infieles y consagrarlos a Dios mediante el bautismo procurando que después sean educados cristianamente. (Focher, *Itinerario*, cap. VII, 2ª verdad, 68)

Como Scoto, fray Juan sostiene que “un particular no tiene potestad alguna sobre los predichos infieles” (Focher, *Itinerario*, cap. VII, 3ª verdad, 68), pero amplía las consideraciones del Doctor Sutil afirmando que un misionero puede bautizar a un niño infiel cuando éste pudiera ser rescatado de sus padres, cuando el niño estuviera a punto de morir o cuando el príncipe mismo

---

*tum Baptismi?*, 419. La cita latina es la siguiente: *Minus enim malum est sibi, quod invitus servet legem Christianam, quam quod impune permittatur agere contra eam, quia minus malum est invitum aliqua bona facere, et mala fugere, quam libere et impune mala agere, et bona dimittere.* Véase *Supra*, nota 12.

fuera negligente en ordenarlo. Asimismo, señala que los misioneros no deben ser considerados como personas particulares sino públicas “en virtud de sus indultos” y porque “desempeñan su cargo por autoridad del Papa”.<sup>15</sup>

En cuanto a los adultos, Focher coincide con Scoto al decir que éstos “no pueden ser obligados con *violencia absoluta* a recibir el bautismo” y también al matizar esta afirmación añadiendo que

Es lícito, en cambio, *coaccionarles condicionada e indirectamente*, por ejemplo, mediante amenazas, miedo, injuria o trabajos serviles, para que de esta forma les nazca el deseo de convertirse a la fe. Así Escoto y los demás Teólogos ubi supra. *Concedamos*, dicen, *que no fueran de corazón verdaderos cristianos; es para ellos un mal menor el no poder observar impunemente su ley, ilícita, que poderla observar con libertad. Además, si se educara rectamente a sus hijos, éstos a la tercera o cuarta generación serían cristianos.* (Focher, *Itinerario*, cap. VIII, 77. Subrayado mío)

Así las “amenazas y terrores” que recomendaba Scoto para mover a alguien a convertirse, son en palabras de Focher “amenazas, miedo, injuria o trabajos serviles”, y el argumento es el mismo: más vale que dejen su antigua ley por la fuerza a que la sigan libremente; palabras tan parecidas también a las que antes aludíamos de Motolinía. Observemos que se busca que los indios se conviertan a la fe voluntariamente; la coacción sería, en todo caso, un incentivo que haría nacer en ellos el deseo de convertirse.

Focher considera además, que la coacción es lícita cuando se trata de paganos súbditos de un monarca católico; si no fuera así “ni ellos ni sus niños de-

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 4ª verdad. Es oportuno señalar que el asunto de la potestad sobre los indios estaba siendo muy discutido en ese momento tanto en España como en América. Ello implicaba otros asuntos como la validez de las bulas papales por las cuales el sumo pontífice concedía estas tierras a los reyes de España y la cuestión de si el Papa tenía potestad en los asuntos temporales. Los polemistas que más escribieron sobre este asunto fueron Domingo de Soto, Francisco de Vitoria, Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. La mayoría de los franciscanos de la Nueva España asume que el Papa tiene potestad sobre cristianos y no cristianos y que el soberano de España es el verdadero y justo Señor de estas tierras, tal como lo señala Motolinía en su *Carta* al Emperador de 1555 y Mendieta, *Historia*, lib. 1º, cap. VIII.

ben ser bautizados contra su voluntad, a no ser que hubiera un mandato especial del Papa sobre el particular” (Focher, *Itinerario*, Advertencia al cap. VIII, 81-85). El novohispano, no obstante, recomienda que la coacción se realice siempre y cuando pueda hacerse sin perturbación de la Iglesia o cuando no se ocasione con ello alguna subversión de los infieles; en caso contrario sólo debe inducirse a los infieles a adoptar la fe mediante “consejos eficaces”, ejemplo cristiano y eficacia de doctrina. Fray Juan propone, por consiguiente, que sólo “en ocasiones es lícito, conveniente y edificante que el Monarca católico, siguiendo la opinión expuesta, obligue con amenazas o miedo a los paganos a abrazar la fe; y en otras, en cambio, aunque fuere lícito, no conviene, ni es edificante” y procede a describir algunos ejemplos de América siguiendo puntual y explícitamente las enseñanzas del Doctor sutil. Por último, Focher como Scoto culmina esta parte de su discurso, con un “elogio que el Concilio de Toledo tributa al Rey Sisebuto, llamándole Rey religiosísimo por haber obligado a los paganos a convertirse”.<sup>16</sup>

Notemos en todo esto el proyecto de construir una sociedad cristiana. Este fin justifica por sí mismo la compulsión hacia la fe. No es extraño pues que si bien estos franciscanos señalan que ello puede hacerse legalmente cuando es ordenado por el príncipe de estos pueblos, Scoto asevere que la autoridad de Dios está por encima de la del príncipe y que Focher aluda, al menos como una autoridad paralela a la de éste último, alguna ordenanza del sumo pontífice. En cualquier caso el deber es evitar el pecado y trabajar por la salvación de las almas, incluidas las de los indios y aun en contra de su oposición.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*. En palabras de Duns Scoto, *Quaestiones*, dist. IV, quaest. IX: *Istud autem de parentibus infidelibus cogendis per minas et terrores, videtur probari, quia simile commendat illud Concilium Toletanum supra allegatum d. Qui pridem ad Christianitatem coacti sunt, sicut factum est temporibus religiosissimi principis Asebuci; ergo in hoc approbat eum tamquam principem religiosum, quia infideles coegit ad fidem*. [Sin embargo, aquello de los parientes infieles que hay que obligar con amenazas y terrores, parece haberse probado porque algo similar encomienda el Concilio Toledano arriba alegado d. Quienes hace tiempo fueron obligados a la cristiandad, así como fue hecho en tiempo del príncipe muy religioso Asebio; por lo tanto en esto reconoce tanto al príncipe religioso por que obligó a los infieles a la fe.]

## CONSIDERACIONES FINALES

Podemos afirmar que la labor de los franciscanos en la Nueva España estuvo fuertemente influida por las consideraciones de Juan de Duns Scoto. Los frailes menores citaban frecuentemente los *Comentarios al Cuarto Libro de las Sentencias* de Scoto porque ahí encontraban una importante ayuda para tratar dos temas fundamentales de evangelización: la conveniencia de usar la coacción para convertir a los indios y diversos problemas que surgían en torno a la administración del bautismo a los neófitos.

La distinción entre querer *simpliciter* y querer *secundum quid* establecen matices importantes de lo que acontecía en los casos de evangelización y sus consecuencias. Los misioneros del siglo XVI reconocían tales distinciones aunque no las nombraran a la manera de Scoto. Ello se nota porque los franciscanos asumían que incluso el indio que se convertía por órdenes de las autoridades novohispanas ingresaba en el cristianismo voluntariamente; además, estos religiosos sabían que este tipo de situaciones requería de acciones ulteriores –como diversas formas de compulsión para mantener a los neófitos en la fe– y que ello daba cuenta, además, de los diversos grados de conversión: el que se acercaba al cristianismo por mandato de las autoridades no estaba tan plenamente convencido de la fe como el que acompañaba a los frailes a destruir ídolos prehispánicos o el que aguantaba varios días ante la iglesia rogando por el sacramento.

El problema, por consiguiente, no parece haber sido el de si un indígena se convertía por voluntad *simpliciter* o *secundum quid* para predicarle y otorgarle el bautismo, sino en la manera en que podría evitarse que los indios persistieran en sus antiguas creencias y en lograr que la fe arraigara en los naturales. Fue entonces cuando surgió el tema de la coacción: compeler a los indios para que quieran –de algún modo– ingresar en el cristianismo, obligarlos a que abandonen sus antiguas y “deshonestas” costumbres, forzarlos para que lleven el modo de vida cristiano. Notemos además que la práctica misma de la evangelización hacía necesario plantearse la posibilidad de hacer uso de coacción, no sólo por la dificultad misma de la empresa y la que oponían los pueblos a quienes se pretendía adoctrinar, sino porque los frailes creían que

era su obligación convertir a los infieles y consideraban desastroso que alguien caminara a su perdición eterna por no estar dentro de la Iglesia y por realizar prácticas contrarias al cristianismo. Es cierto que obligar a los neófitos para que dejaran de pecar no los volvía mejores cristianos, pero tanto el medieval como los novohispanos saben que con ello se obtendría un mal menor: el de no permitir que siguieran “pecando impunemente” con su antigua ley pues “más vale bueno por fuerza que malo de grado”.

Por último, notemos que los franciscanos aun cuando creen que el modo de vida cristiano tiene validez universal, ello no basta para que se crean con derecho a coaccionar para convertir. Tanto Scoto como los misioneros en América destacan la importancia de que las gentes a convertir estén bajo el dominio de un monarca cristiano y que éste cuente con los medios necesarios para poder llevar a cabo algún tipo de coacción sobre los paganos. En todo caso, se puede afirmar que estos franciscanos aceptan cualquier tipo y grado de coacción siempre y cuando sea conveniente: conveniencia sujeta a los fines de la coacción –la conversión, el establecimiento de un orden cristiano y el impedimento del pecado– o a las circunstancias en que se ejerza –si hay medios, si no se ocasiona un mal mayor, si hay alguna autoridad para ello, etc. Pero el tema de la autoridad sobre los pueblos americanos y el de las relaciones entre las acciones, sus fines y sus circunstancias ha dado y da todavía para muchas más páginas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AQUINATIS, S. THOMAE, *Summa Theologiae*, Matriti: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.
- AZNAR GIL, FEDERICO R., “La libertad religiosa del indio en autores franciscanos del siglo XVI”, *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*, Madrid: Deimos, 1987, 391-439.
- DUNS SCOTI, JOANNIS, *Quaestiones in Quartum Librum Sententiarum*, en *Opera Omnia*, 26 vols., Editio Nova, Juxta Editionem Waddingi XII tomos continentem a patribus Franciscanis de Observantia Accurate Recognita, Parisiis apud Ludo-

- vicum Vives, Bibliopolam Editorem, Via Vulgo Dicta Delambre, B, MDCC-CXCIII, XVI. Farnborough, Hants, Gregg, 1969.
- FOCHER, P. JUAN O. F. M., *Itinerario del misionero en América*, Texto latino, versión castellana, introd. y notas del Padre Antonio Eguiluz, O. F. M., Madrid: Librería General Victoriano Suárez, 1960.
- GÓMEZ CANEDO, LINO O. F. M., *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México: Porrúa, 1988.
- LAS CASAS, FRAY BARTOLOMÉ DE, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, 2ª ed., trad. de Atenógenes Santamaría, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- MERINO, JOSÉ ANTONIO, *Historia de la filosofía franciscana*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- MENDIETA, FRAY JERÓNIMO DE, *Historia eclesiástica indiana*, México: Conaculta, 1997.
- MOTOLINÍA, FRAY TORIBIO DE BENAVENTE, *Memoriales, libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- SARANYANA, JOSEPH IGNASI (dir.), CARMEN JOSÉ ALEJOS-GRAU *et al.* (coords.), *Teología en América Latina, Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1999.



“Más claras señales conozco en tu gesto”:  
los gestos en las églogas amorosas  
de Juan del Encina

Samantha Escobar Fuentes  
*Universidad de Salamanca*

Sobre la obra de Juan del Encina parecería que se ha dicho todo. Sin embargo, la semiótica teatral ha permitido un nuevo abordaje. El presente trabajo se propone estudiar el tema amoroso en seis de sus églogas. La visión del amor que las motiva está fuertemente vinculada con la tradición cancioneril. En la apropiación de estas ideas, Encina incluye como variante, la intromisión del campo y los pastores en la temática amorosa, entre otras cosas. Según Beysterveldt, las églogas encinianas son un ejemplo de “eclecticismo amoroso” que parte de la ya ecléctica concepción española del amor.<sup>1</sup> Dicha reelaboración mostrada en la lírica castellana, es el impulso vital del teatro enciniano, de ahí que la inmovilidad del género cancioneril impregnara el teatro del salmantino cuyo “[...] saber técnico e ideológico [...] ya no correspondía a los nuevos tiempos que vivía” (Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV*, 286). El proceso dramático de nuestro autor tiene lugar mayormente en ambientes cortesanos como las fiestas con sus justas, cenas, momos, música y danzas.

---

<sup>1</sup> Según Beysterveldt, el amor cortés español se caracteriza por estar formado por dos corrientes: la ascéticocristiana y la de la “religión de amores”. Mientras que el ideario del *amour courtoise* francés se basa en una “laicización de las letras francesas: desde un principio se renunció a conciliar el ideal del amor cortés con las exigencias de la moral cristiana” (Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV*, 129), el amor cortés español es una reelaboración de conceptos religiosos y amorosos irreconciliables que contradictoriamente se unen.

Argumentalmente todas las églogas plantean al amor como eje de la acción.<sup>2</sup> La *Égloga representada en requesta de unos amores* presenta al pastor Mingo y a un escudero en discordia por los amores de la pastora Pascuala. Ambos en el enfrentamiento verbal ofrecen regalos a la pastora. Pascuala al final acepta por compañero al escudero, pero en lugar de volverse ella cortesana, es el escudero quien se vuelve pastor. En la *Representación sobre el poder del amor*, considerada una especie de continuación de la anterior, los mismos personajes, el escudero ya como pastor, Pascuala como su esposa, Mingo y su esposa Menga vuelven a la sala ducal para entregar un presente al duque (el cancionero de Juan del Encina). Las parejas al contrastar las virtudes de la aldea y las de la corte deciden volverse cortesanos para culminar la égloga cantando un villancico y bailando. En la *Égloga sobre el poder del amor* el amor personificado entabla una discusión con el pastor Pelayo a quien hiere para después huir. Así lo encuentra otro pastor, Bras, y posteriormente se unen a ellos el pastor Juanillo y un escudero quienes juntos enumeran los poderes del amor y las posibles soluciones a la situación de Pelayo, concluyendo que la opción que les queda es cantar. La *Égloga de Cristino* vuelve a presentar al Amor como personaje. El pastor Cristino, enamorado de Febea (quien nunca aparece en acción, por cierto), decide tomar los hábitos y se lo anuncia a su amigo Justino. Éste intenta disuadirlo de su decisión sin éxito. Cristino, ya en una cueva como ermitaño, es tentado por una ninfa enviada por Amor. Como consecuencia, el pastor decide finalmente abandonar la idea de tomar los hábitos y lo celebra bailando y cantando con Justino. La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* difiere métricamente de las demás pues es la única en versos de arte mayor, lo cual podría ser un reflejo de la seriedad del asunto. Fileno, sufre de amores y aunque Zambardo y Cardonio tratan de ayudarlo a sobreponerse a su tristeza, no lo consiguen y Fileno se suicida. La égloga termina

---

<sup>2</sup> Utilizo aquí para llamar a las églogas, los nombres con los que los estudiosos las conocen dado que Encina no les puso título propiamente, sino la introducción explicatoria del argumento. De hecho, la égloga de Cristino y la de Plácida y Vitoriano, ostentan como título, ambas: *Égloga nuevamente trovada por Juan del Encina*, lo que podría dar pie a confusiones.

con los afligidos amigos disponiéndose a darle sepultura. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* aunque también es de tono grave al haber una resucitación después de un suicidio, termina con la unión de los amantes. Escenográficamente es la más compleja de todas pues es la más larga y la que mayor número de personajes utiliza. Los amantes Plácida y Vitoriano aun amándose mutuamente están separados por un malentendido. Vitoriano busca consejo y consuelo en su amigo Suplicio quien intenta aparejarlo en amores con Fulgencia con la ayuda de la vieja Eritrea. Como Vitoriano ama realmente a Plácida sale en su búsqueda. Plácida vagabundea dolida y se encuentra con varios pastores que son quienes ayudan posteriormente a Vitoriano a encontrarla. Cuando esto pasa, la encuentra muerta. Después de ofrecerle una especie de misa de difunto, Vitoriano está a punto de suicidarse por el dolor, pero aparece Venus quien resucita a Plácida para alegría de ambos amantes, quienes al final de la pieza se disponen a bailar con los pastores.

Es necesario hacer notar que las églogas contienen mínimas anotaciones, las necesarias para su representación. El texto indica sólo el argumento inicial y los parlamentos correspondientes a cada personaje. Me aventuro por lo tanto a intentar reconstruir el mencionado repertorio gestual amoroso de la puesta en escena con ayuda de las didascalias implícitas y las imágenes de la iconografía y la pintura de aquella época. Para comenzar con la gestualidad divido los gestos amorosos en tres grupos relacionados con la sintomatología amorosa: gestos causales, sintomáticos y curativos

#### GESTOS CAUSALES

Que "de la vista nace el amor" la Edad Media es más que consciente. Su literatura de tipo amoroso lo demuestra. Las famosas *quinque lineae amoris*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> "*Quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima visus, secunda alloqui, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*" (Elio Donato, glosa del verso 640 del *Eunuchus apud* Marcos Casquero, "La adorable belleza de la amada: el erotismo en la Edad Media").

conocidas por la Edad Media propugna como principio del amor al *visus*. Estas *lineae* están directamente relacionadas con la teoría médica humoral. Encina no se aparta de dicha tradición, la reafirma y renueva al incluir a los pastores como enfermos de amor, cuándo bajo las reglas del amor cortés, sólo los señores podían sufrirlo. Sus personajes –pastores o cortesanos en ciernes– muestran, entre otras cosas, estar presos de la imagen de la amada. Así lo expresa Mingo: “¡Ay Pascuala, que te veo / tan loçana y tan garrida, / que yo te juro a mi vida / que deslumbro si te oteo” (Encina, *Égloga en requesta de unos amores*, 21-24).

Un giro bastante conocido del *visus* amoroso es el que Encina presenta en la *Égloga X*. Esta égloga es básicamente la puesta en escena del cuadro clínico que muchos de los libros médicos de la época incluyen, con la peculiaridad de que afecta a un pastor no a un noble.

Aunque la imagen muestra al dios Amor hiriendo por los ojos al amante (*Roman de la Rose*) –obvia referencia a la función de la vista en el enamoramiento– la herida de nuestro pastor sería en el corazón según sus propias palabras: “Que tiró / y en el corazón me dio” (Encina, *Égloga sobre el poder del amor*, 254-255).<sup>4</sup> El dibujo muestra al Dios Amor con los pies en posición de avanzar, un pie adelantado al otro. El amante, por su parte, con la posición arqueada del tronco a la altura de la cintura y la postura de los pies indica estatismo. Sus brazos, además arqueados por los codos con las manos a la altura de los hombros reflejan impotencia: nada puede hacer contra su oponente como lo confirma el texto:

Y una vez que tuvo la cuerda empulgada,           1690  
se levantó, tensándolo hasta la oreja,  
el arco, el cual era de una gran potencia,  
y apuntó hacia mí, con tal puntería,  
que a través del ojo me alcanzó en el cuerpo  
con una saeta muy aguda y fina.                   1695  
*(Roman, 87)*

<sup>4</sup> Las citas de las obras de Encina están tomadas de la edición de Alberto del Río.



Figura 1. *El Dios de Amor dispara una flecha al amante*, (KB, The Hague MMW, 10 B, 29 fol. 9, 1350-1375).

Pelayo herido, cae por los suelos dolido según indica Amor: “Quédate agora villano, / en esse suelo tendido,” (Encina, *Égloga sobre el poder del amor*, 191-192). Mientras Pelayo se duele: “Ay, ay, ay, que muerto soy! / ¡Ay, ay, ay!” (Encina, *Égloga sobre el poder del amor*, 186-187).

La imagen da cuenta de la posible postura de Pelayo y de las actitudes y el vestuario de los pastores; muestra los elementos típicamente asociados al mundo pastoril: el rebaño, la flauta, el cayado. Elementos, que por otro lado, Ferrer Valls (2004) ya destacó para la puesta en escena de la *Égloga representada en requesta de unos amores*.

Otra posibilidad del tema de la visión de la amada es la que muestra Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*. Cristino expresa su pasión ante la visión de Febea pero reniega de ella al estar en una ermita, retirado de la vida mun-

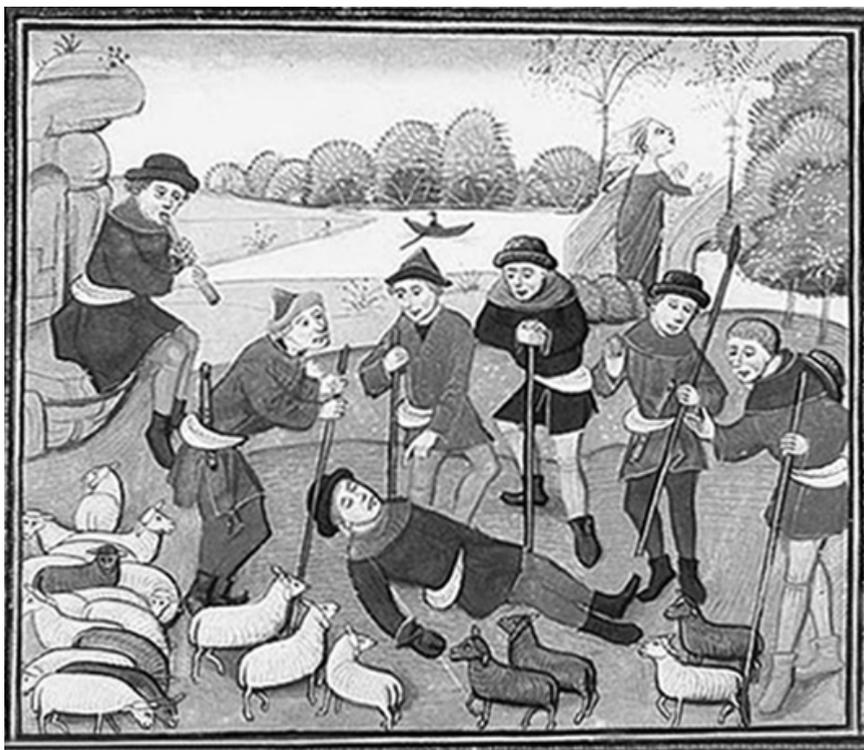


Figura. 2 *Los pastores se conduelen de Gallus porque Lycoris lo ha abandonado* (KB The Hague 76 E, 21 I fol 37, 1450-1470).

dana y sus placeres. En sus palabras podemos imaginar un alejamiento entre ambos personajes, amén de un giro de su rostro intentando ignorar a su interlocutora: “Febea, Dios te perdone, / que me pone / tu vista gran sobresalto.” (Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, 286-288). Actitud que poco le vale pues en seguida se sabe preso del amor: “¡Ay, Febea, que de verte / ya la muerte / me amenaza del amor!” (Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, 326-328), tal como reconoce el rey Perión —en *Amadís de Gaula*— después de haber visto a Elisena: “[...] apenas vi la gran hermosura de Elisena, quedé atormentado de cuitas y congojas. Si no hallo algún remedio, no me podré salvar de la muerte” (*Amadís*, 13).

GESTOS SINTOMÁTICOS

Estos son de los más abundantes, no sólo en la obra enciniana, sino en toda la literatura amorosa. La Edad Media reconocía a un hombre enamorado por su apariencia: bajaba de peso, tenía el rostro amarillo, suspiraba frecuentemente, lloraba; en una palabra tenía el ánimo melancólico.<sup>5</sup> Desde el código cortés es fácil de entender, dadas las circunstancias de secretismo bajo las cuales se desarrolla este enamoramiento, ya que el ambiente sugiere un sufrimiento de los amantes que tienen que callar su amor y esperar los momentos adecuados para sus encuentros. Por este motivo las imágenes (visuales y literarias) más asociadas son las de sumisión, tristeza, desesperación, dolor y sufrimiento.

La *Égloga sobre el poder del amor* es la puesta en escena de este tóxico sintomático. Dejamos a Pelayo tendido en el suelo, herido de amor. Aunque Encina no hace alusiones claras a su apariencia física, sus acciones nos revelan la enfermedad cuando se desmaya mientras habla con Bras. Él y Juanillo intentan reanimarlo en un diálogo que representaría el diagnóstico de la tradición médica naturalista: verifican la respiración y toman el pulso.

BRAS:	¿Tienes agua?	
JUANILLO:	Soncas ha.	265
BRAS:	Échame un poco aquí.	
JUANILLO:	Para aí.	
BRAS:	Muy poco galisto tienes, Iesus autem entransienes, ¡O, mallogrado de ti! ¡Malgrado, malgrado, qué poco que te llograste, con mal amor te tomaste, desdichado!	270
	Yo te doy por prepasado, cuitado de ti, perdido, Dolorido.	275

---

<sup>5</sup> Recuérdese que la melancolía es la bilis amarilla calcinada por el calor que el organismo desequilibrado, producía en la constante recreación de la amada.





Figura 3 *Lancelot enfermo de amor*, (BNE, MS. Français 111, fol. 71v, 1400).

cuando se producía esta discordancia entre los componentes racionales e irracionales del alma y, por tanto, afloraba la enfermedad del alma, esta respondía a un impulso irracional que hacía renunciar al individuo a lo que le es peculiar y distintivo, su capacidad de raciocinio (Amasuno, *Sobre la “aegritudo amoris”*, 12).

Cristino, en la *Égloga de Cristino y Febea* ilustra este lugar común. El mismo Cristino nos lo dice: “¡Ay, triste! No sé qué diga, / ya no soy en mi poder. / No puedo dexar amores / ni dolores” (Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, 334-337), y aun luchando consigo mismo no consigue recuperarla: “¿Qué digo, qué digo yo? / Dios me dio/ razón y libre alvedrío. / ¡O, que mal seso es el mío / que tan presto se volvió!” (Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, 346-350).

En esa desesperada situación, Cristino se lamenta de su suerte siguiendo los tópicos cancioneriles que asocian la ausencia de la amada con la muerte en vida: “Mi Febea se me es ida,/ ya no ay vida/ en mi vida se halla” (Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, 341-343).

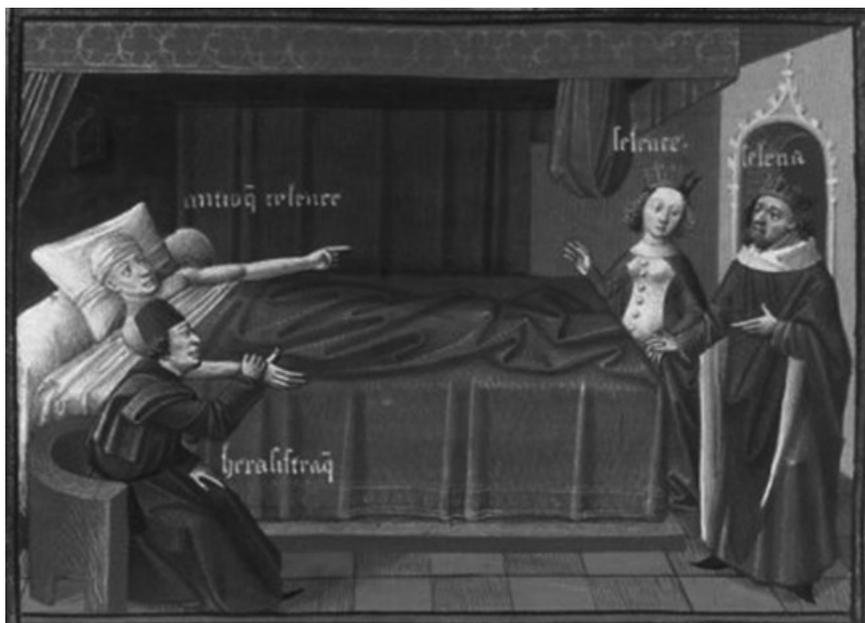


Figura 4 *Antioico enfermo de amor*, (BNF MS. Français 50 fol. 149v, 1463).

Los gestos de dolor de Cristino muestran señales de desesperación y dolor en los que se jala los cabellos o se tira por los suelos. Además del dolor de amante, le pesa a Cristino haber fallado en su cometido de ermitaño y aunque lucha por regresar al camino religioso, reconoce no tener ya el control de sus acciones y se queja contra el dios Amor por haberle causado tantos males.<sup>6</sup>

Las ilustraciones muestran una figura que representa a la *Tristeza* en ambos casos. Las ropas descompuestas dan muestra del estado anímico, aunque la señal más clara de dolor en las imágenes la arrojan las manos en la cabeza, que tiran de los cabellos. Escenas muy parecidas encontramos en textos medievales que dan cuenta de la desesperación que mostraban las plañideras, auténticas profesionales de la exhibición de dolor en los funerales. Según Thiry: “la

<sup>6</sup> Otro de los conocidos y frecuentes tópicos medievales. Recuérdense las quejas del anciano en la refundición de la obra de Rodrigo de Cota, *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*.



Figura 5 *Tristeza tirándose de los cabellos*, (KB, MS. The Hague MMW, 10 B, 29, Fol. 2r, 1350-1375).

misión des lamentateurs du milieu du xve siècle est en effet clairement définie pas certains d’entre eux : ils doivent non seulement faire pleurer et faire prier, mais encore tirer vengeance de celle qui provoque larmes et plaintes.” (*La Plainte funèbre*, 89).

Benson por su parte, recuerda a propósito de tales gestos que “more common gestures or lament, weeping, maling, rending of one hair or clothing, scratching the face, can all be regarded in certain contexts as ceremonial as well as expressive grief gestures (*Body Language: A study in the use of Gesture in Chaucer’s poetry*, 30). Sin embargo la mejor ilustración enciniana de toda la sintomatología –dolor incluido–, la encontramos en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. Es una composición que establece grandes diferencias respecto tanto a las anteriores como a la/las posteriores.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Aunque en la edición de Alberto del Río, que es la que utilizo, sólo siga una última égloga, hay gran discusión al respecto del orden cronológico de las églogas, por lo que evitando aquí dicha discusión admito que pudieran haber sido varias las que siguieran a esta égloga.



Figura 6 *Tristeza*, (KB, MS. The Hague 120 D 13, fol. 3r. 1300-1350).

Las composiciones anteriores recurren a ella como enfermedad con justos sinsabores, y enmarcan ésta en un ambiente que promovía la risa de sus espectadores y que tenían de una manera u otra final feliz. Sin embargo, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* desestima esos equívocos irrisorios para introducir el suicidio como un nuevo elemento de la enfermedad del amor.<sup>8</sup>

Según Walthaus, “éste resulta ser la fuerza motriz, el impulso encaminado hacia un desarrollo más dinámico de la acción” (“Las églogas de tema amoroso de Juan del Encina”, 89). Además, en esta égloga “el amor deja de ser un dios alegórico para convertirse en una pasión trágica puramente humana que vive dentro del personaje [...] se observa, pues, una mayor psicologización del amor, aunque el conflicto no se presenta aún como lucha interior” (89). Coincidió en tomar al suicidio como elemento poderoso del que se valdrá Encina para hacer de esta composición una representación muy visual.

<sup>8</sup> Recuérdese que en la concepción amorosa de la época, el seguir vivo implicaba cargar con la ausencia de la amada, pena mucho mayor que la misma muerte.



Figura 7 *Locura de Lancelot*, (BNF MS. Français 116, fol. 598v, 1400).

Desde el principio, Encina hace notar ese enfoque visual del amor. La muestra más visible la tenemos en la apariencia del desafortunado pastor que Zambardo nos refiere empezando la égloga:

Mas claras señales conozco en tu gesto  
 que de tus males me hazen seguro:  
 flaco, amarillo, cuidadoso y escuro;  
 a lloros, sospiros, conforme dispuesto.

25



Figura 8 *Locura de Lancelot* (BNF MS. Français 111 fol. 120, 1400).

En tus vestiduras no hay nada compuesto  
 te veo, y solías andar muy polido. 30  
 (*Fileno*, 153)

Mismo semblante mostraría Euríalo, que, sufriendo la separación de su amada Lucrecia estaba “débil y con el rostro extenuado” (Piccolomini, *Historia de dos amantes*, 149).

Las imágenes de la locura de Lancelot en diferentes manuscritos pueden servirnos para ejemplificar la apariencia de Fileno. En ambas ilustraciones la más clara señal de la locura de Lancelot es que aparece descalzo y en camisa –ropas poco adecuadas a su condición– fuera de su lugar de residencia cotidiana, caminando. La mano izquierda sujeta o quiere confortar aquellos órganos del cuerpo que se suponían afectados por la locura amorosa: la mente y el hígado, en cuanto centros del humor del cuerpo que se ven afectados en su

normal funcionamiento. El pie izquierdo presenta una posición adelantada, indicio de que el artista los refleja en un momento de pausa en su patético deambular. La primera figura mira al frente mientras que la segunda lo hace hacia arriba, en busca de consuelo en su fe, y las manos en actitud de extravío, posturas comunes en la iconografía del momento.

Similares serían los gestos de dolor empleados por Plácida y Vitoriano en la égloga que lleva su nombre, al estar lejos el uno del otro.

#### GESTOS CURATIVOS

Como enfermedad diagnosticable, la *aegritudo amoris* cuenta asimismo con un proceso de curación. Aunque ahora se pudiera diferenciar entre dos tipos de "curadores" de la época; letrados y no letrados, en ese momento dicha división no era tan clara. Amasuno nos recuerda que la enfermedad se trataba de "una especie de desacuerdo, una destemperancia, que exigía del médico la restitución de un equilibrio" (*Sobre la "aegritudo amoris"*, 17). La gran generalidad sin embargo, echaba mano de los remedios más conocidos; de la misma forma Encina los aplica a sus enfermos.<sup>9</sup>

Una de las curas más conocidas consistía en conseguir que el enfermo racionalizara la imagen de la amada de modo que encontrara sus imperfecciones y la memoria archivara dicha imagen en lugar de recrearla incesantemente. El tratado médico indica que un hombre trate de hacer entrar en razón al enfermo y una vieja sea la que hable mal de la mujer amada, pero en la literatura amorosa generalmente las dos personas eran la misma. El "consejo" de un amigo se trata más bien de vituperar a la mujer causante del mal para hacer que el enfermo la olvide.

---

<sup>9</sup> Quizá la excepción, dentro de los más conocidos, sea el controvertido "coito terapéutico"; como se llamaba a la práctica del coito por el enfermo. Éste estaba respaldado en principio por Avicena y aunque Bernard de Gordon lo menciona, especifica que: "el coytu demasiado deseca e el tal no conviene a los hereos o enamorados ni a los tristes ni a los melancólicos; pero a los que es permiso el coito bien conviene, si templadamente se fiziere, según Avicena." (Gordon, *Lilio de Medicina*, 526).

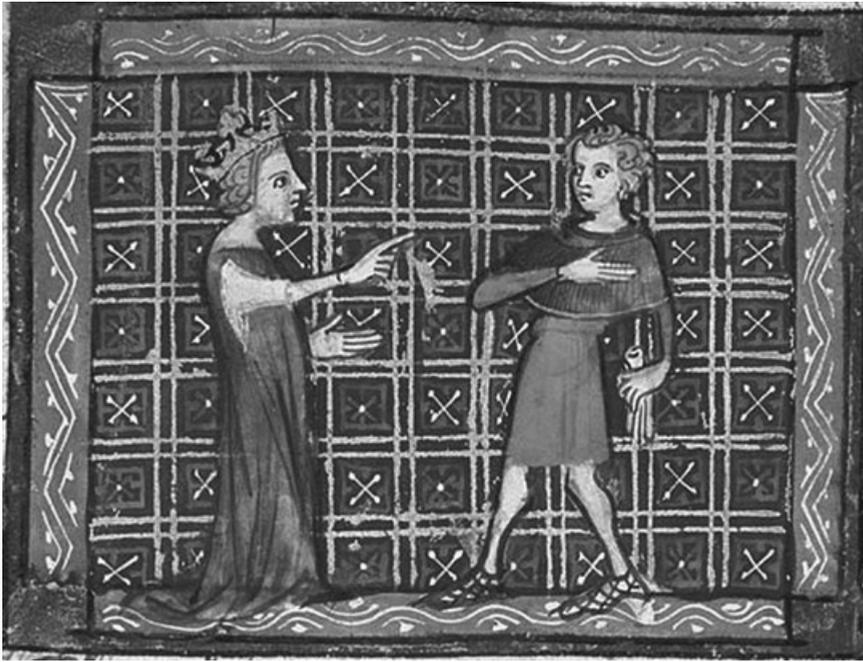


Figura 9 *Razón argumentando con Amador*, (KB, The Hague MMW, 10 B 29, fol. 16, 1350-1375).

Siguiendo con los remedios, propongo el más extremo: el suicidio. Debo aclarar que no es considerado un remedio propiamente, pues lo que la medicina intenta evitar es precisamente la muerte; sin embargo, desde la perspectiva literaria, la muerte termina con los sufrimientos del amante.

El primero que hace alarde de los gestos de dolor de la muerte de amor es Fileno, pues se suicida al no encontrar respuesta a su dolor. No hay necesidad de decir que el lamento funerario tiene un dilatado cultivo en la literatura occidental, en general, y castellana, en particular, así como una notable presencia sobre las tablas ligada a un episodio central de la Pasión.

Fileno se encomienda a Júpiter mientras se clava un rudimentario cuchillo, única pertenencia que dejó, en el corazón:

¡O Júpiter magno! ¡O eterno poder!  
pues claro conoces que muero viviendo,



Figura 10 *Amistad confortando a Amador*, (KB, MS. The Hague MMW 10 B 29 fol. 16 v, 1350-1375).

la inocente alma no dexes perder,  
 la qual en tus manos desde agora encomiendo.  
 ¿Qué hazes, mano? No tengas temor.  
 ¡O débil brazo, o fuerças perdidas,  
 Sacadme, por Dios, de tanto dolor! 595  
 ¿Y dó sois agora del todo huidas?  
 Mas pues que llamaros es pena perdida,  
 según claro se muestra vuestra pereza  
 quiero yo, triste por darme la vida,  
 sacar esta fuerça de vuestra flaqueza. 600  
 (*Fileno*, 174)

Líricamente, Encina otorga a la escena un gran dramatismo. Fileno quedaría tirado unos instantes antes de que regresara Cardonio a buscarlo arre-



Figura 11 *Suicidio de Nerón* (BNF, MS. Français 229, fol. 282, 1435-1440).

pentido de haberlo dejado solo. Al verlo, Cardonio piensa que Fileno está dormido:

Veslo do yaze en la yerva tendido  
 ¡Ay!, que he tenido contino temor  
 que solo algún lobo no aya hallado,  
 mas quiçá, durmiendo, su pena y dolor  
 mitiga, dexándole el lloro cansado. 615

(*Fileno, Zambardo y Cardonio*, 174- 175)



Figura 12 *Suicidio de Esclabor* (BNF MS. Français 112(3), fol. 150, 1470).

En estas líneas se presiente la muerte como medio de descanso para el alma de Fileno y su rostro daría cuenta de ello. Cuando Cardonio se percata de la muerte de su amigo, se lamenta por un lado la de inconsciencia que ha llevado a Fileno a la muerte y por otro le reprocha al muerto no haberse despedido, amén de sentirse un poco culpable de su muerte. Cardonio estaría arrodillado junto al cuerpo de su amigo y con el gesto descompuesto.

De todas estas imágenes podemos concluir que la experimentación de Encina entre las vertientes amorosas, genera gestualmente un mundo nuevo que retiene muchos lugares comunes de la temática amorosa, pero que refresca otros aspectos específicos, como la aparición de la sintomatología amorosa en un pastor.

Cabe aclarar que cronológicamente no podemos hablar de un avance de carácter temático, sino de uno de tipo más bien espectacular. Si bien la puesta en escena del tema amoroso no produce grandes innovaciones, literariamente hablando, éstas se logran en la constitución dramática de los textos, lo que hace más visual su contenido, en otras palabras, lo hace teatral.

Espero haber mostrado a través de la exposición de mis ideas que los personajes encinianos respaldan gestualmente toda la tradición cancioneril y trovadoresca del amor pues éstas son sus fuentes, pero también que Encina no se conformó con trasladar la poesía de cancionero a escena: además experimentó con sus tópicos en un lenguaje alternativo, pero igualmente significativo, el gestual.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMASUNO, MARCELINO, *Sobre la "aegritudo amoris" y otras cuestiones fisiátricas en "La Celestina"*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- BENSON, ROBERT G., *Medieval Body Language: A study in the use of Gesture in Chaucer's poetry*, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1980.
- BEYSTERVELDT, ANTONY VAN, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972.
- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1991.
- , *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001.
- GORDON, BERNARD DE, *Lilio de Medicina*, Madrid: Arco Libros, 1993.
- LE GOFF, JACQUES, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- LORRIS, GUILLAUME DE & JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, ed. de Juan Victorio, Madrid: Cátedra, 1987.
- MARCOS CASQUERO, MANUEL ANTONIO, "La adorable belleza de la amada: el erotismo en la Edad Media", *Roma como referencia del mundo medieval*, León: Universidad de León, 2010.
- PICCOLOMINI, ENEAS SILVIO, *Historia de dos amantes*, en *Cintia, Historia de dos amantes*, ed. de M. Ruiz Vila, Madrid: Akal, 2006.

- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, ed. de Ángel Rosenblat, Madrid: Castalia, 1987.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990.
- THIRY, CLAUDE, *La Plainte funèbre*, Turnhout: Brepols, 1978.
- WALTHAUS, RINA, “Las églogas de tema amoroso de Juan del Encina: del juego al drama del amor”, en MARTIN GOSMAN y RINA WALTHAUS (eds.), *European Theatre 1470-1600: Traditions and transformations*, Groningen: Egbert Forsten, 1996, 83-97.



## De temple iluminado. El origen del libro de horas de la Biblioteca Nacional de México

Silvia Salgado Ruelas

*Universidad Nacional Autónoma de México*

La Biblioteca Nacional de México guarda un pequeño libro de horas manuscrito, iluminado, pintado al temple y anónimo. La obra no registra información que indique la manera como ingresó al repositorio nacional, pero es posible suponer que entró de manera distinta al histórico proceso de desamortización y nacionalización de los bienes, que propició la creación de la Biblioteca Nacional de México, en 1867, durante el gobierno del presidente Benito Juárez.

El libro en cuestión es un volumen fragmentario, mutilado, un *membrum disjectum* que no tiene cubierta original, ni portada o colofón, y carece de la mayor parte de sus folios. Lo que se tiene es una encuadernación en piel, moderna, teñida en rojo, posiblemente del siglo xx, a la que se grabó en el lomo con letras doradas lo siguiente: “Horae Sanctorum. Ms. Flemish xiv-xv cent.” Sin embargo, dicha información no se confirma en el interior de la obra y tampoco se presentan marcas de propiedad, tales como *ex libris*, escudos de armas o emblemas, que indiquen su procedencia. La hipótesis de esta comunicación es que la obra es borgoñona o parisina, por el tipo de iluminación que presenta y posiblemente se elaboró en el último cuarto del siglo xv. Además, los 16 santos de los “sufragios” tuvieron especial culto y devoción en Francia, y solo algunos en Flandes, lo que hace pensar que el comitente o lector de la obra, que podría ser mujer, era de origen francés.

Es probable que el volumen fuese objeto especial de compra o que formara parte de alguna colección particular adquirida por la Biblioteca. Es de des-

tacar que en el archivo de la propia institución no se han encontrado pistas sobre su ingreso al repositorio, por lo que el imprescindible *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México* elaborado por Jesús Yhmoff y publicado en 1975, es el documento más antiguo que lo registra. En ese instrumento de consulta se indica que el libro de horas tenía, en principio, un folio en blanco y después, el folio 2, donde iniciaba el sufragio de san Sebastián con su miniatura, pero esas dos primeras hojas fueron sustraídas, en algún momento de estos años posteriores.

El pequeño libro de horas de la Biblioteca Nacional mide 160 x 110 x 10mm y actualmente conserva 27 folios útiles en vitela, con 16 miniaturas enmarcadas por bordes orlados a página entera y 253 iniciales trazadas e iluminadas finamente.

¿Qué valor cultural tiene para nuestro tiempo, este breve tesoro medieval, bibliográfico y artístico? Lo primero que se puede decir al respecto es que es el manuscrito más antiguo que se conserva en el repositorio bibliográfico nacional y su antigüedad lo coloca al lado de los impresos incunables, pero también es de la época en que la pintura estaba en los libros y en los muros. Es insoslayable pensar y tratar de descifrar el largo y anónimo itinerario que este fragmento medieval ha recorrido hasta nuestros días.

Antes de adentrarnos en esa historia particular veamos la función y la forma de los libros de horas medievales.

#### LOS LIBROS DE HORAS

En el ámbito de la historia del libro y las bibliotecas, los llamados *Horae* tienen un papel sumamente importante, porque surgieron hacia la primera mitad del siglo XIII y son considerados como las obras más leídas, solicitadas y compradas durante los siglos XIV y XV, es decir, en el final de la baja Edad Media y en el principio de la primera Edad Moderna. Los libros de horas fueron los últimos *best sellers* medievales y los primeros del Renacimiento, e inclusive se produjeron de manera más abundante que la propia Biblia. Tan sólo en la Biblioteca Nacional de Francia y en la Pierpont Morgan Library de Nueva

York se conservan cerca de 700 volúmenes manuscritos. Durante el siglo xvi se siguieron usando en forma impresa, ya que el invento de Gutenberg les dio un gran impulso. Entre 1480 y 1600 se han registrado 1775 ediciones impresas diferentes de las referidas *Horae* (Wieck, *Painted prayers*, 22).

Los libros de horas son uno de los artefactos culturales más abundantes que se conservan de aquellos tiempos medievales y autores como Roger Wieck o Christopher de Hamel señalan que fueron usados para enseñar y aprender a leer. Otro dato luminoso es que las mujeres medievales fueron comitentes y lectoras abundantes de esas obras, en las que se hicieron retratar a imagen y semejanza de la Virgen María. Cabe destacar que en esa época y en esos libros se encuentran varios testimonios pictóricos de la actividad poco visible de la lectura íntima, así como de escenas de la vida cotidiana.

Los libros de horas fueron principalmente obras de uso laico y privado, más que catedralicio, monástico o conventual, y su función es equiparable a la del Breviario, el libro litúrgico oficial del clero regular y secular que contiene el Oficio divino. Los *Horae* se forman principalmente con textos bíblicos. Pero antes de ellos, el salterio o libro de los salmos fue en la Edad Media el libro más popular, el más leído y comentado del Antiguo Testamento y, junto con el oficio de la Virgen María, son las obras que anteceden y forman los libros de horas, que se escribieron e iluminaron para el uso principal de reyes, nobles y burgueses. Algunos de los más interesantes y famosos son *Las horas de Jeanne d'Evreux*, reina de Francia, hecho en 1325 y resguardado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, *Las muy ricas horas* del duque de Berry (1409- ca. 1485) –quien poseía más de una docena– y que se conserva en el Museo Condé en Chantilly; el de Isabel la Católica, de finales del siglo xv, con miniaturas mozárabes y flamencas, que se resguarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid o el libro de horas impreso del emperador Maximiliano de Austria que ilustraron Alberto Dürero y Lucas Cranach.

Los libros de horas están estructurados por elementos esenciales, secundarios y accesorios. Un ejemplar ideal contendría lo siguiente:

- Calendario con las fiestas de los santos y días destacados, que ofrecen una comprensión muy visual de la vida cotidiana.

- La secuencia de los cuatro Evangelios, que muestran al tetramorfo en el acto intelectual de la escritura.
- Las horas de la Virgen, que son el eje central de las *Horae*.
- Las horas de la Cruz, que muestran la Pasión y constituyen el *culmen* de los dolores de la Virgen.
- Las horas del Espíritu Santo, que representan el tiempo del mensaje de salvación y de la Anunciación.
- El oficio de difuntos, que se rezaba diariamente. Cabe mencionar que su práctica trascendió la frontera medieval.
- Los sufragios de los santos, que significan ayuda, favor, socorro ante la adversidad.
- Los salmos penitenciales, que representan el arrepentimiento por los pecados cometidos.
- La letanía, que constituye una invocación de raíz muy arcaica.

El oficio o las horas de la Virgen es el origen y el centro de estas obras, sin embargo, el libro de horas de la Biblioteca Nacional de México no tiene la mayoría de los elementos considerados esenciales. El libro empieza con los sufragios de los santos, le siguen los salmos penitenciales y termina con la letanía (números 7, 8 y 9 arriba listados). Codicológicamente, esto significa que tenemos una obra muy bella, pero que carece de las partes más esenciales, razón que lo define como un volumen mutilado o fragmentado.

Con esta visión panorámica de los *Horae*, entremos al análisis interno y visual del objeto de estudio.

#### EL LIBRO DE HORAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO

La inscripción dorada en latín e inglés que se grabó en el lomo del libro indica que la encuadernación en piel roja, es posterior al códice, y por su estilo parece propia del siglo xx. Al abrir la cubierta se observan la contraguada y la guarda anteriores también del siglo pasado. Después hay una cubierta más antigua y muy simple en pergamino, pero que no corresponde a la riqueza decorativa del contenido. A continuación se observa el primer folio con la anti-

fona de san Sebastián incompleta y con la rúbrica de san Juan Bautista. Desde el folio 3 y hasta el 14v se inscriben los sufragios de dieciséis santos que, en su mayoría, fueron venerados en la zona noreste de Francia. A continuación se anotan sus nombres y los lugares donde fueron celebrados mayormente:

- San Sebastián. Francia
- San Juan Bautista. Francia
- San Adrián. Francia y Países Bajos: Gante.
- San Erasmo de Formia (San Telmo). Francia.
- San Antonio Abad, de Viana o Viena.
- San Nicolás de Bari. Francia
- San Claudio de Besançon. Francia.
- San Fiacrio de Brie o de Meaux. Francia y Bélgica.
- San Eutropio de Saintes. Francia: Borgoña
- San Silvano de Levroux. Francia: Levroux y Berry.
- San Leodegario de Autun. Francia
- San Eligio de Noyon. Francia: Tournai, Países Bajos: Flandes.
- San Martín de Tours. Francia, Países Bajos. Catedral de Maguncia.
- San Dionisio de París. Francia
- San Edmundo de Canterbury. Francia e Inglaterra.
- San Benigno de Dijon. Francia: Borgoña (véase ilustración al final)

A partir del folio 15 y hasta el 24v, se asientan los siete salmos penitenciales, atribuidos al rey David. Se dice que el rey –músico y poeta– cometió los siete pecados capitales, por lo que escribió los siete salmos penitenciales (6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142), como acto de contrición. Él encabeza la sección en una miniatura que comparte con el filisteo Goliat, a quien vence con su honda. Se observa que la escena y la vestimenta del gigante son a la usanza medieval.

Desde el folio 25 y hasta el 28 el texto de la obra contiene la Letanía, es decir las invocaciones cortas, sucesivas y muy arcaicas que claman misericordia o intercesión de santos familiares, regionales o muy efectivos ante la divinidad.

El libro de horas de la Biblioteca Nacional no tiene portada ni datos que identifiquen su origen, fecha de hechura, ni registro de sus anteriores poseedo-

res, no obstante, metodológicamente se pueden identificar algunos elementos que desvelan la región o tradición de la que proviene.

Las áreas de iluminación de libros de horas, más conocidas durante los siglos xiv y xv se ubican en Flandes, Borgoña, Bretaña y París. Hacia el último cuarto del siglo xv, en la ciudad luz y en Bourges se desarrolló el tipo de orlas con bordes seccionados, que ostenta el libro en cuestión, lo que podría revelar su lugar de origen y fecha de creación. Asimismo, la escritura batarde o bastarda que le es propia, se desarrolló primero en Flandes pero también se le conoce como *bourguignone* o borgoñona, del área este de Francia. Cabe mencionar que una de sus mejores exponentes es la escritora Christine de Pisan.

#### CONSIDERACIONES FINALES

La primera reflexión es que la información inscrita en el lomo del libro, sobre el origen flamenco del manuscrito no es sustentable, porque el tipo de iluminación es propio de la zona francesa borgoñona o de París. Además, tanto los marcos con bordes orlados y seccionados cromática y formalmente, como la flor de lis en el f. 13, que adorna el sufragio de san Benigno de Dijon, apuntan al origen francés de la obra y de su comitente.

La segunda consideración es que la decoración de las orlas es propia de la iluminación francesa del último cuarto del siglo xv (1475-1500), que combinan bordes florales con divisiones cromáticas. Por lo que su datación no es tan amplia como lo indica el lomo del códice, sino que se puede acotar al último cuarto del siglo xv.

La tercera reflexión es que los dieciséis santos presentes en los “Sufragios” tuvieron especial culto y devoción en Francia –como san Denis o Dionisio, patrón de la casa real de Francia–, y sólo algunos en Flandes, por lo que es viable pensar que, quien encomendó y leyó el libro de horas de la Biblioteca Nacional de México, era francés o francesa.

## APÉNDICE

## MARTIROLOGIO DEL LIBRO DE HORAS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO

En este apartado se incluyen los santos que forman parte de los Sufragios y de los Salmos penitenciales del libro de horas de la Biblioteca Nacional de México. Los datos se tomaron del martirologio romano, de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, así como de la *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau. Cabe mencionar que los santos se presentan en el mismo orden que guardan en el libro.

San Sebastián (20 de enero de 288). Nació en Las Galias (Francia) fue centurión durante el imperio romano de Diocleciano, quien lo mandó flechar. El santo sobrevivió con la curación de Irene y él mismo se presentó ante el emperador quien finalmente lo mandó apalear en el circo. Fue un santo muy popular en la Edad media por su poder contra las pestes que diezaban a la población. Patrono de los policías, agujeteros, arqueros, ballesteros, calceteros.

San Juan Bautista (24 de junio). El último de los profetas y el primero de los mártires. Su vida aparece en los Evangelios, pero también en el Corán. Es el puente entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En Francia le están dedicadas numerosas catedrales, especialmente la de Lyon, sede del Primado de Las Galias. Uno de sus atributos es el cordero y el índice elevado que expresa, como el arcángel Gabriel, su misión de anunciador. Patrono de los afiladores, cardadores, chantres y cantores.

San Adrián (5 de marzo-8 de septiembre). Oficial del ejército de Maximiano. El valor de los mártires lo impresionaría hasta el punto de convertirse y hacerse bautizar. El culto del santo se haya localizado en la región de Gante y en las provincias del norte de Francia: Artois, Picardía, Normandía y Champaña. Está representado como guerrero, revestido de una armadura de placas. Lleva una espada y a veces una llave, como patrón de los carceleros. Pero sus atributos más característicos son el yunque que usó el verdugo para cortarle pies y manos, y un león acostado, símbolo de su valentía, o —es más proba-

ble— indicio de su culto en el territorio de Flandes, cuyo animal heráldico es el león. Patrono de los carceleros y carteros.

San Erasmo de Formia, San Telmo (2 de junio del año 301). Obispo de Antioquía, en el siglo iv, fue perseguido por el emperador Maximino. Está representado como obispo, los clavos o leznas hundidas bajo las uñas de sus dedos podrían hacerlo confundir con san Benigno, san Leodegario o san Quintín, que padecieron el mismo suplicio. Es patrono de los marineros.

San Antonio Abad, o de Viana, Viena (17 de enero). Nació hacia 251 en el alto Egipto y muy joven se retiró a la soledad. Hacia el final de su vida, visitó a Pablo ermitaño, superior de los anacoretas de la Tebaida, milagrosamente alimentado por un cuervo que ese día llevó en su pico doble ración de pan. Algún tiempo después, al enterarse de la muerte del venerable hermano, fue a enterrarlo ayudado por dos leones. En el desierto del mar Rojo hay dos monasterios coptos vecinos, del siglo iv, dedicados, uno a san Antonio y el otro a Pablo ermitaño, ambos son de los más antiguos del mundo cristiano. De ahí surge la orden de los antoninos o antonitas. Los monjes de Saint Antoine en Viennois es una orden hospitalaria, fundada en el siglo xi, bajo la advocación de san Antonio convertido en santo curador. Su iconografía es la de un anciano barbudo, con sayal, capucha y la tau, además del león que ayudó a cavar la tumba de san Pablo ermitaño. Se le representa asediado por las tentaciones en el desierto. Es considerado el patriarca de los cenobitas. Patrono de los cepilleros.

San Nicolás de Bari (6 de diciembre ca. 345). Pertenece a la iglesia griega y a la latina. Nació en Licia, Asia Menor. Asistió al Concilio de Nicea donde se le acusó de arrianista. En los países nórdicos se le llamó Santa Klaus, benefactor de los niños. Tiene un gran culto en Francia. Su iconografía es la de obispo latino, tocado con mitra y apoyado en un báculo, con la mano derecha hace un gesto de bendición. Se le identifica como santo auxiliador y se acompaña de tres niños emergiendo del saladero, alusión a la escena de la resurrección de tres escolares. Patrono de los abogados, de los armadores, barqueros, bomberos, boticarios, canteros, carniceros y cervecedores.

San Claudio de Besançon (6 de junio). Nacido en Salins, en el Franco Condado, fue abad del monasterio benedictino de Saint Oyend (Eugendus) y

luego arzobispo de Besançon. Tiene culto en Francia y su iconografía es la de obispo con mitra y báculo, o cruz patriarcal.

San Fiacrio de Brie o de Meaux (30 de agosto). Ermitaño y taumaturgo de origen irlandés, que en el siglo VII se retiró en Breuil o Brie, donde murió en 670. Tiene culto en el norte de Francia y parte de Bélgica. Su iconografía es de ermitaño, con regadera y pala. Patrono de los botánicos y caldereros.

San Eutropio de Saintes (30 de abril). Primer obispo de Saintes. Nacido en Persia. Su culto se implantó por toda la Borgoña. Su iconografía es de obispo con mitra y hacha.

San Silvano de Levroux (22-23 de septiembre). Apóstol legendario de Berry. Culto en Levroux y en Berry a partir del siglo IX. Se le asocia con el publicano Zaqueo, quien asistió desde la copa de una palmera a la entrada de Cristo en Jerusalén.

San Leodegario de Autun (2 de octubre). Obispo de Autun, mártir de la época merovingia. Nació en 616. Su iconografía es de obispo con un taladro en la mano.

San Eligio de Noyon (1º de diciembre). Nació en Limousin, hacia 590. La última parte de su vida transcurrió en el norte de Francia, donde en 640 fue nombrado obispo de Noyon, cuya diócesis comprendía Tournai y todo el país de Flandes. Murió en 659. Su iconografía es de obispo y orfebre, con mitra, báculo y martillo de herrero. Patrono de los joyeros y orfebres.

San Martín de Tours (11 de noviembre). Apóstol de Las Galias y obispo de Tours. Primer santo confesor, después de la época de los mártires. Tiene su culto en Francia y Países Bajos. Pero la Catedral de Maguncia –o Mainz, Alemania, donde nació y murió Johannes Gutenberg– está dedicada a él. Su iconografía es la de un jinete, con mitra, báculo de obispo, acompañado por un mendigo parecido a Cristo, con quien comparte su capa frente a las puertas de Amiens. Dice la leyenda que Jesús se le apareció en sueños. Muere en 397. Patrono de la armada y de los camiseros.

San Dionisio de París (9 de octubre). Primer obispo de París y antes de Atenas. Enviado como misionero a Las Galias por el papa Fabiano y decapitado en París hacia 280, con sus compañeros Rústico y Eleuterio. Dice la leyenda que inmediatamente su cuerpo se incorporó, asió su cabeza y caminó dos mi-



San Edmundo de Canterbury y san Benigno de Dijon. El primero está enmarcado por campos geométrico característicos de la escuela borgoñona o parisina; en tanto que el segundo está inserto en un borde con flores de lis. *Libro de horas de la Biblioteca Nacional de México*. ff. 12v-13. Ms. 1820. Sección de Manuscritos del Fondo Reservado. Fotografía de Silvia Salgado.

llas, desde Montmartre hasta su sepultura. Patrón de la casa real de Francia. Su iconografía es de obispo con mitra episcopal y la cabeza en las manos.

San Edmundo de Canterbury (16 de noviembre). Santo inglés que después de haber estudiado y profesado en París, se convirtió en arzobispo de Canterbury. Murió en la localidad francesa de Provins en 1242. Se le venera en Francia e Inglaterra.

San Benigno de Dijon (1º de noviembre). Patrón de Dijon, apóstol legendario de Borgoña. Fue enviado a Las Galias. Su iconografía es de obispo con mitra, báculo y pecho atravesado por dos lanzas en diagonal.

Rey David y Goliat. David es una prefiguración del Salvador y su antepasado directo. Presunto autor del Libro de los Salmos, colección de cánticos de la Sinagoga. David responde al desafío del gigante Goliat, campeón de los filisteos. Lo aturde con una pedrada en la frente y le corta la cabeza con su propia

espada (I Reyes 17:31-32). En la Biblia, Goliat está descrito como un gigante que lleva casco, coraza escamada y grebas de bronce. De ser representado como legionario romano, a partir del siglo XII, el arte medieval lo transforma en caballero con cota de malla, tocado por casco cónico y nasal.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVRIL, FRANÇOIS y NICOLE REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France 1140-1520*, ed. rev. et corr., Paris: Flammarion, Bibliothèque Nationale de France, 1998.  
*Books of hours*, Reprint, London / New York: Phaidon Press, 2005.
- HAMEL, CHRISTOPHER DE, *A history of illuminated manuscripts*, Reprint, London: Phaidon Press, 1995.
- HOFMANN, MARA y CAROLINE ZÖHL (dir), *Quand la peinture était dans les livres: mélanges en l'honneur de François Avril*, Brepols: Bibliothèque Nationale de France, 2007.
- Medieval mastery: book illumination from Charlemagne to Charles the Bold 800-1475*, Brepols, Leuven: Davidsfonds, 2002.
- RÉAU, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Serbal, 1996.
- SMEYERS, MAURITZ, *L'art de la miniature flamande du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tournai: La Renaissance du Livre, 1998.
- TESNIER, MARIE-HÉLENE y PROSSER GIFFORD (ed.), *Creating french culture: treasures from the Bibliothèque Nationale de France*, introd. de Emmanuel Le Roy Ladurie, Yale, London: Yale University Press, Washington: Library of Congress, Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- VORÁGINE, SANTIAGO DE LA, *Leyenda dorada*, Madrid: Alianza, 1982.
- VORONOVA, TAMARA y ANDREI STERLIGOV, *Western European illuminated manuscripts: 8<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries*, London: Greenwich Edition, 2003.
- WALTER, INGO F. y NORBERT WOLF, *Códices ilustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Koln: Taschen, 2003.
- WIECK, ROGER, *Painted prayers: the book of hours in Medieval and Renaissance Art*, 3<sup>rd</sup> print, New York: Georges Brazillier, 2004.



*Aproximaciones y revisiones medievales.*

*Historia, lengua y literatura*

se terminó de imprimir en mayo de 2013  
en los talleres de Iniziativa Graphic DV S.A. de C.V.

Ganaderos 136-B, Col. Granjas Esmeralda  
09810 México, D.F.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de  
El Colegio de México.



Publicaciones de Medievalia