

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA

II JORNADAS DE LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL



UCA - Biblioteca Central



30110001243790

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA

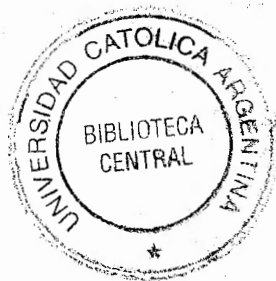


FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EDITORES

L. Teresa Valdivieso

Jorge H. Valdivieso



II JORNADAS DE LITERATURA ESPAÑOLA

Buenos Aires, Argentina

1987

BIBLIOTECA CENTRAL U.C.A.	
SIG TOP:	INVENTARIO:
860.1 J82 2	126379
OBTENCION: D. 2002	
OBSERVACIONES: Filosofia	

Hecho el depósito que marca la ley.

ISBN: 950-568-024-4

Printed in Argentina
 © Editorial Ergon
 Viamonte 2068 - TE.: 49-2101
 1056 Buenos Aires - Argentina

Prohibida la reproducción total
 o parcial, por cualquier medio,
 sin autorización expresa de los editores.

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ACTAS DE LAS II JORNADAS DE LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Agosto 20 - 22, 1987
Buenos Aires, Argentina

Dirección

Lía Noemí Uriarte Rebaudi
Profesora Titular
Literatura Española Medieval

Comisión de Selección

Joseph Thomas Snow
University of Georgia
Athens, Georgia

Jorge H. Valdivieso
American Graduate School of International Management
Glendale, Arizona

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University
Tempe, Arizona

*La publicación de Studia Hispanica Medievalia
ha sido posible gracias a la generosa contribución
de la Fundación Pérez Companc.
Su noble gesto compromete
para siempre nuestra gratitud.*

*También se agradece la donación
de los doctores Jorge y Teresita Valdivieso.*

Lía Noemí Uriarte Rebaudi

NOTAS LIMINARES

Las II Jornadas de Literatura Española Medieval fueron el marco en el que destacados eruditos de América y Europa se dieron cita para dialogar sobre ese período de las letras que día a día va convirtiéndose en campo predilecto de investigadores y maestros -el medioevo.

Durante los días 20, 21 y 22 de agosto de 1987, en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, profesores, alumnos, periodistas, literatos e intelectuales en general, escucharon a doctos medievalistas que acudieron a Buenos Aires para participar en estas Jornadas de Literatura.

En las conferencias se expusieron las diversas y a menudo opuestas actitudes críticas sobre muy variados aspectos de la literatura de ese período. La gama de temas abarcó todos los géneros, así como las figuras señeras y las obras más representativas, sin que se silenciaron autores y piezas literarias, si bien menos conocidas, no por eso desdeñables.

El monólogo del erudito y del investigador dio siempre paso al intercambio de ideas, al compartir de descubrimientos historiográficos, al trueque de datos bibliográficos; todo ello, en un ambiente de estimulante plática medievalista en el que el tiempo era sólo el catalizador de profundas convivencias humanas y de inquietudes académicas.

Ha sido tarea muy ardua la selección editorial de los trabajos que aparecen en este volumen. La importancia de los temas tratados, la profundidad del análisis, la novedad de los descubrimientos, lo insólito del enfoque crítico eran razón más que suficiente para que se incluyeran otros muchos estudios presentados en las II Jornadas de Literatura Española Medieval. Cualquier acierto en la selección se debe a la acertada visión de la Directora del Congreso y de nuestro compañero de Comisión, el distinguido catedrático Joseph T. Snow; las omisiones y lagunas que existan en este volumen se deben a los editores.

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University

Jorge H. Valdivieso
A.G.S.I.M.

ABREVIATURAS MENCIONADAS

<i>AIH</i>	Actas del Congreso Internacional de Hispanistas
<i>BAE</i>	Biblioteca de Autores Españoles
<i>BCom</i>	Bulletin of the Comediantes
<i>BH</i>	Bulletin Hispanique
<i>BRAE</i>	Boletín de la Real Academia Española
<i>CSIC</i>	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<i>DCELC</i>	Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana
<i>DE</i>	Delaware
<i>EUDEBA</i>	Editorial Universitaria de Buenos Aires (Argentina)
<i>FCE</i>	Fondo de Cultura Económica (México)
<i>HR</i>	Hispanic Review
<i>LG</i>	Libro de los Gatos
<i>MAE</i>	Medium AEvum
<i>MLN</i>	Modern Language Notes
<i>MPh</i>	Modern Philology
<i>OC</i>	Odon de Cheriton
<i>RF</i>	Romanische Forschungen
<i>RFE</i>	Revista de filología española
<i>RPh</i>	Romance Philology
<i>RR</i>	Romanic Review

NUEVAS REFLEXIONES SOBRE EL ENIGMATICO TITULO "LIBRO DE LOS GATOS"

Hugo Oscar Bizzarri
SECRET - CONICET

La traslación castellana de las *Narrationes* o *Fabulae* de Odon de Cheriton está encabezada con un título que, desde la aparición de este libro en las imprentas modernas (1860), ha suscitado las más dispares conjeturas: "Aquí comjença el libro delos/ gatos & cuenta luego vn exiemplo/ delo que acaesçio entre el gala/ pago & el agujlla" (f. 161r). A juicio de los críticos este título, que da nombre a toda la colección, plantea varios interrogantes: ¿es obra del traductor o de un copista ya sea de la tradición castellana, ya sea de la latina?, ¿qué se debe entender por *gatos*?, ¿se adecua este título al contenido del libro? Las interpretaciones abundan, aunque ninguna ha logrado una aceptación unánime, pues la falta de más copias de la obra hace resbaladiza toda conclusión. Excusamos una reseña completa de estas opiniones, pues actualmente se encuentra una prolija y lúcida historia de la crítica del *Libro de los Gatos* (en adelante LG) elaborada por Daniel Devoto¹. Impórtenos señalar que Amador de los Ríos (1863) y tras él Menéndez Pelayo (1905) insistieron en una interpretación *no literal* del título a diferencia de Gayangos (1860) que lo consideró totalmente arbitrario, o Knust (1865) y Baist (1904) que trataron de buscar elementos ajenos al texto para justificarlo.

Para nuestros propósitos partiremos de la publicación de la edición de G.T. Northup, en 1908, (489-492), pues inauguró una nueva etapa en la consideración de esta cuestión, fundada sobre bases más sólidas. Northup trató de justificar el título a través de un error paleográfico, aunque no descartaba la posibilidad de que este título ya existiera en el manuscrito base que utilizó el traductor para realizar su trabajo; sin embargo, aventuró la posibilidad de que el traductor haya mal interpretado el nombre *Odonis* u *Ot-*

tonis y de ahí *gatos*, o que un copista haya mal interpretado la palabra *quentos* por *gatos*. Apoyó su hipótesis con citas del *Espéculo de los Legos* donde se hace frecuente referencia a un *Libro de los cuentos*. Remarcamos el hecho de que éste era el primer intento de acercarse a un problema del libro con criterios codicológicos.

En 1930 Luis G. Zelson volvió a interpretar la palabra *gatos* en la misma línea que Northup. El título contendría una palabra poco común para los copistas. Supuso un error paleográfico por la palabra hebrea *agadta* o *agada(h)*, plural *agadot*, "narración, historia", que algún copista no hubo entendido y transformó en *gatos*.

María Rosa Lida de Malkiel (1952) dio un curso diferente a los estudios, pues retomó el intento de una explicación *no literal* del título. Basándose en la expresión *gatos religiosos* del enxiemplo XLII del *Conde Lucanor* afirmó que el "término *gatos* acabó por aplicarse a toda religiosidad sospechosa por excesiva" (Lida de Malkiel 48). Y atribuyó el título a la imaginación de un copista: "...parecería verosímil que algún copista, en quien hizo mella la virulencia con que el libro ataca a los malos religiosos y juzgándola implícitamente como un rasgo más distintivo, hubiese dado a toda la colección el nombre con que se motejaba al devoto hipócrita" (Lida de Malkiel 49). Al año siguiente J.E. Keller rechazaba todo justificativo del título como error paleográfico argumentando una clara lectura de las grafías del manuscrito y rechazaba, sin mucho argumento, la tesis de Lida. Sugirió que la palabra *gatos* pudiera ser un derivado etimológico de *catar* con el significado de *ingeniosos*, o ser un derivado de la palabra árabe *khatta* "cuento".² Contrariamente, en 1956 George T. Artola retomó la tesis de Lida trayendo ejemplos de la literatura hindú donde con frecuencia el gato designa al falso asceta. Y en 1961 Walter Mettmann añadió a la tesis de Lida nuevos ejemplos sacados de un *Planto de España* atribuido a San Isidoro, e insistió en que debía ser interpretado en el sentido de *falsos religiosos*.

En 1967 James F. Burke sugirió que la palabra *gato* se mezcló con la arábiga *qattu* "mentir, decir falsedades", con lo cual el título reafirmaría la moralización del libro. Finalmente, en 1981 Bernard Darbord interpretó que "il (*el gato*) est extensivement le symbole allégorique de l'intelligence mise au service du bien ou du mal" (92-93).

Como vemos, las interpretaciones se han sumado, aunque, si exceptuamos algún honroso caso, todas se han caracterizado por haber estudiado el hecho aislado del resto del corpus.

Los títulos del "Libro de los Gatos"

Propongo, por lo tanto, comenzar por una revisión global de los títulos de este ejemplario que nos permita observar su estado de conservación. Para ello es necesario tomar como punto de partida nuevamente el manuscrito

to 1182 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el cual se conserva copiado el LG.³ Este manuscrito, de carácter facticio, contiene una copia fragmentaria de la obra concluyendo en medio del ejemplo LVIII (f. 195v). No se han colocado las capitales, aunque se dejaron dos líneas para ello. El texto se presenta alterado. En el folio 173v se interrumpe el ejemplo N^o XXIII de Galter para ser retomado en el f. 175v, en mitad del ejemplo XXVII; el final de este ejemplo es desplazado al f. 193r, al final del ejemplo LIII uniendo uniendo las dos amonestaciones morales.⁴ El manuscrito muestra los efectos de una accidentada transmisión textual, que si bien no podemos reconstruir, tampoco podemos dejar de advertir. Creo que los títulos también muestran huellas del trasiego tradicional al que se vieron sometidos.

Encontramos títulos que traducen casi literalmente los latinos, como en el caso del ejemplo N^o II "De ciconia et lupo" en Odon de Cheriton (en adelante OC), "Enxiemplo del lobo con la çiguenna" LG,⁵ N^o XLVI "De lupo sepulto" OC, "Enxiemplo de la muerte del lobo" LG, y los ejemplos III, IV, V, VI, XII, XIV, XV, XVII, XVIII, XXIV, XXVII, XXX, XXXIV, XXXVI, XXXVIII, XLI, XLII, L, LI, LIII, LIV, LV.

Advirtamos que los títulos fueron trabajados según un modelo castellano "Enxiemplo de...", "Enxiemplo de... con", "Enxiemplo de lo que acaesçio..." Siguiendo este patrón, ciertos títulos parecen haber sido simplificados. Es el caso del N^o IX, "De cato qui se fecit monachum" en OC traducido como "Enxiemplo del gato con -el mur", o el N^o XLV, "De Industria formice" OC, "Enxiemplo de -lo que acaesçio a lla formiga con los puercos" LG, y los números XXVI, XXIX, XLV, LVIII.

Pero hay algunos títulos que parecen haber sido tomados de la primera línea del texto -con la cual guardan gran similitud- perdiendo precisión en condensar el contenido del ejemplo. Es el caso del ejemplo N^o XIII, "Enxiemplo del gujano hydrus", cuya primera línea es "Ay un gujano que laman hydrus" (72), pues el título del texto de OC es mucho más preciso: "De ydro et cocodrillo exemplum". Lo mismo parece haber sucedido con el ejemplo LVI que reelabora el simple título de OC "De mure et catto" en "Enxiemplo del mur que cayo en la cuba", tal vez tomado del comienzo del ejemplo "El mur una vegada cayo en una cuba de vino" (139). Igual debe pensarse de los ejemplos VIII, XXXIII y LVII.

El ejemplo N^o XXIII, "Enxiemplo de -lo que acaesçio a -Galter con una muger", presenta un título que no hace referencia precisa al contenido global del ejemplo, pues se omiten los sucesos con el rey muerto y el viejo. Este título parece sugerido sólo por la lectura de las primeras líneas del ejemplo, en las cuales se narra el primer encuentro de Galter. El título de OC es más preciso: "De Gautero querente locum ubi semper gauderet".

En suma, en los títulos se evidencia cierto distanciamiento del LG con respecto a su fuente, aunque la falta de una tradición textual más nutrida nos

impide determinar si ese alejamiento responde a la tradición latina o a la castellana. Importa resaltar algo: se evidencia la activa participación de los copistas en la titulación, aunque se observa cierta falta de pericia al reconstruir los títulos.

El campo semántico de la palabra "gatos"

¿Es posible encontrarle un único significado a la palabra *gatos*? Retomemos las explicaciones. Lamentamos tener que cuestionar la tesis de María Rosa Lida que, si bien no es errada, creo que no logra abarcar la total significación del contenido del libro, pues el LG no zahiere solamente a los *falsos ascetas*. Los "arañazos" de las moralizaciones van repartidos entre clérigos y legos en igual medida.⁶ Además, tengamos presente que la locución *gatos religiosos* sobre la cual basó su hipótesis presente en *Lucanor*, *San Isidoro*, y entre otras cosas en el *Calila e Dimna*,⁷ no es utilizada en el LG.

Por otra parte, las tesis de Zelson y Burke buscando resonancias hebreas o árabes en la palabra *gatos* son forzadas en un texto de tradición eclesiástica, mientras que, a mi entender, la tesis de Bernard Darbord no se ajusta a la idea que quiere expresar el LG.

El propio texto no ayuda a encontrar una justificación al título, pues el gato, como ya se ha observado, aparece con varios significados que comparte con otros animales. En el ejemplo N° IX, "Enxiemplo del gato con -el mur", a propósito del gato se amonesta que así son los gatos que "En sus coraçones son muy falsos, e muy cobdiçiosos, e muy amigos del diablo, e façense paresçer al -mundo tales commo angeles" (66). En el ejemplo N° XXXVII, "Enxiemplo del leon con el -gato", por gatos se "entienden por algunos ombres que non se pagan de ningun plaçer sinon de -decir algunas suçiedades por aver la graçia de -algunos, o -por llevar -algo, o que -les plega o -no fazer aquella gran fiesta" (114). Estos ejemplos se ajustarían en cierta medida al significado propuesto por Lida. Caso contrario ocurre en el ejemplo N° XL, "Enxiemplo de -la gulpeja con -el gato", en donde "Por el gato se entiende los simples e llos buenos que non sabe(n) usar sinon de ver-dad, e de -servir a Dios, e façer obras para sobir al çiello" (119).⁸ En el ejemplo N° LV, "Enxiemplo de -los mures con el gato", el gato encarna una alta dignidad acusada por los clérigos o monjes a causa de su severidad. Es evidente que quien tituló así la colección no quería un significado restringido del título ni uno general como el de *Narrationes* o *Fabulae*.

Pero además de éstos, el LG posee otro aspecto por lo general dejado de lado. Se hace una constante amonestación contra las asechanzas del demonio, como ocurre en los ejemplos I, V, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII, XXII, XXIX, XLIX. En el ejemplo N° XI, "Enxiemplo de -los mures", se señala que sobre cada bocado mal ganado "esta el gato que se entiende por el diablo que asecha las animas" (70). Así también aparece en el *Libro de Buen Amor*:

"Aquellos garavatos son las mis arterías,
los gatos e las gatas son muchas almas mías,
que yo tengo travadas; mis pies tienen sangrías
en pos ellas andando las noches e los días".⁹

Si observamos el marco histórico en que aparece el LG, veremos que estas amonestaciones contra el demonio y los descarríos de los clérigos hallan su justificación. En España durante el siglo XIV se trataba de instrumentar una reforma en las costumbres del clero, según los postulados del Cuarto Concilio de Letrán (1215).¹⁰ Se trataba de corregir e instruir al bajo clero acostumbrado a frecuentar tabernas, poseer mancebas, llevar armas, no saber latín. Se contó para ello con la valiosa cooperación de la orden de los Predicadores -a la que perteneció Odon de Cheriton- y se reforzó la disciplina monástica.

El texto de las *Narrationes* y su traslación castellana, ambos en consonancia con la reforma, atacan los vicios más comunes de la clerecía, pero extendiendo su moralización a todos los órdenes de la sociedad. Así el LG se alza como corrector de las costumbres de clérigos y legos en igual medida. Sus narraciones tratan de mostrar y amonestar el proceder de los errados sean clérigos, condes o campesinos. Cuando el LG coloca el ejemplo del fraile que se arrepiente de sus pecados (ej. N^o XLIII) o el de Galter (ej. N^o XXIII) que trabaja sin apusa para alcanzar la beatitud quiere ofrecernos normas de conductas, ejemplos válidos para que emulen tanto clérigos como legos en oposición al resto de los ejemplos. Por lo tanto, la palabra *gatos* del título no puede interpretarse en un sentido unívoco adoptando una simplificación que estuvo lejos de las intenciones de su autor, ya que el contenido del libro es diverso. Mucho menos considerarla una invención ingeniosa de algún copista, pues, como hemos visto, la intervención de los copistas en la restauración de títulos nunca fue muy afortunada. Creo que el trasladador, preocupado por las incorrecciones morales de su época, quiso titular a la colección de fábulas que tenía ante sí con un rótulo que encerrase el contenido diverso de su libro, renunciando al genérico que le presentaba su fuente.

El desconcierto que por tanto tiempo nos causó este título se debe a una falta de atención de nuestra parte al uso que se hace en el libro de la alegoría, pues prejuzgamos de una manera general que en una obra alegórica todo lo expresado en un plano A (alegórico) debe corresponderse unilateralmente en otro B (alegoresis). De ahí que se interpretara *gatos*=*cuentos*, o *gatos*=*falsedades*, o *gatos*=*falsos religiosos*. Pero en el LG no ocurre así. Las alegorías reciben más de una interpretación. Tenemos por caso el ejemplo N^o XIII donde el *gujano hydrus* es interpretado como la imagen de Cristo, pero también como el pecador que se arrepiente (significado ausente en OC). En el ejemplo XII la bestia *altilobi* alegoriza a los ladrones que asaltan los caminos y asesinan, pero aún agrega: "Otro si ay otros ombres que son semejantes a

-esta bestia, que son thaures, e beodos, e garganteros que estan -enbuelto en otros pecados e non se pueden partir dellos" (72). El ejemplo N^o XV recibe como primera explicación el castigo que se impuso a Adán por su pecado, luego se pasa a los tormentos que recibió Jesús en la Cruz. Finalmente, agrega: "Aun en otra manera se puede entender e esto del leon, e del lobo, e de la -gulpeja..." (76) para amonestar contra la crueldad de algunos señores. De igual manera, el trasladador descompuso el significado de la palabra *gatos* en un abanico de posibilidades, según las presentaba el texto.

Naturalmente, sabemos que este título seguirá siendo causa de discrepancias y polémicas. Pero, puesto que no estamos ante un caso de restauración moderna por su omisión en la tradición manuscrita, creo que se justifican los intentos reiterados de interpretarlo.

Notas

¹ Me refiero a las "Notas para la historia del *Libro de los Gatos*, en *Libro de los Gatos*, édition avec introduction et notes par Bernard Darbord, Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris-XIII (Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 3 (1984): 7-27), que son ampliación del mismo tema tratado en su libro *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor. Una bibliografía* (París: Ediciones Hispano-Americanas, 1972, 196-198).

² J. E. Keller, "Gatos not quentos", *Studies in Philology* (Chapel Hill, North Carolina) 50 (1953): 437-445. Volvió sobre el tema con iguales argumentos en *El Libro de los Gatos*, ed. John Esten Keller (Madrid: CSIC, 1958) 13-16. Corominas en su DCELC rechaza toda vinculación entre *catar* y *cattus*. Indica que la palabra *gato* es de origen incierto y que ya se encuentra en un documento del 967 (ver *catar* y *gato*).

³ Debo agradecer la valiosa cooperación del Dr. Germán Orduna por los datos ofrecidos de la consulta del manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ Hay descripción del manuscrito en Northup, op. cit., 477-478; *Inventario General de Manuscritos de la biblioteca Nacional*, Tomo 4 (1101-1598) (Madrid: 1958) 65-66, y Bernard Darbord, 31-32, tal como se indica en la nota siguiente.

⁵ Citamos por *Libro de los Gatos*, ed. Bernard Darbord, Séminaire d'études

médiévalas hispaniques de l'Université de Paris-XIII (Anexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 3 (1984): 150. De ahí también citamos el texto de las *Narrationes* de Odon donde se reproduce el texto establecido por Hervieux en 1896 que se basa en el manuscrito Corpus Christi 441 de la Biblioteca de Cambridge, manuscrito, de entre los conservados de las *Fabulae* de Odon, que más se acerca al texto del LG. No éste, pero sí una copia de la misma familia (y no de la rama Douce 88 como supuso Oesterley en *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 9 (1868: 121-164, y rebatió Hervieux en *Les Fabulistes Latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Age*, tomo 4 (Paris, 1896), (se cita por la reimpresión de Hildesheim-New York: Gorg Olms Verlag, 1970, p. 109), debió utilizar el trasladador para realizar su trabajo (véase Northup 483-489).

⁶ Tal como ocurre en los ejemplos número II, XVII, XXVI, XLI, XLV, LI, entre otros.

⁷ Nos referimos al ejemplo de "La jineta, la liebre y el gato religioso" del capítulo VI: "Dixo la gineta: —Aquí cerca deste rio ay un gato religioso; vayámonos para él, que es omne que faze oración et non faze mal a ninguna bestia, nin come ál fueras yerba". *Calila e Dimna*, ed. de J. M. Cacho Bleca y María Jesús Lacarra (Madrid: Castalia, 1984) 233.

⁸ Otro ejemplo del gato unido a cualidades positivas lo ofrece el siguiente pasaje del *Lapidario*: "Dela piedra aque dizen coral: Coral es la piedra que recibe otrossi u[er]tud por la fuerça de Uenos, et sennalada miente pora fazer foyr los ratones et los mures que son dannosos alos omnes. Et esto faz ella quando es Uenus en su exaltation, et en su hora, et bien recebudo de Mars, et entrel et Saturno de mal catamiento catandos, pero que sea Mars fuerte, et Saturno flaco. Et que descenda sobresta piedra la uertud de figura de gatos que corren tras un mur". (Alfonso X, *Lapidario. Según el manuscrito escorialense H.I. 15*, ed. Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Madrid: Gredos, 1981, p. 198.)

⁹ *Libro de Buen Amor*, ed. Jacques Joset (Madrid: Clásicos Castellanos, 1974, c. 1474). Véanse también las notas de Margarita Morreale en "Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", *BRAE* 47 (1967): 282.

¹⁰ Peter Linehan, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1975) 319; J. N. Hillgarth, *Los reinos hispánicos (1250-1516). I. Un equilibrio precario: (1250-1410)* (Barcelona: Grijalbo, 1979) 119-186.

- Artola, George T. "El Libro de los Gatos: an orientalist's view of its title". *RPh* (Berkeley) 9 (1955-1966): 17-19.
- Burke, James F. "More on the title *El Libro de los Gatos*". *RoN* 9 (1967-1968): 148-151.
- Darbord, Bernard. "El libro de los Gatos: Sur la structure allegorique de l'exemple". *Cahiers de Linguistique hispanique* 6 (1981): 81-109.
- Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Ed. Pascual de Gayangos. Madrid: BAE, 1860. Tomo 51. 445.
- Grundriss der romanischen Philologie*. Hgg. von Gustav Grober. II Band. Abteilung. Strassburg: Karl J. Trübner, 1863. 414, n. 2. (Se cita por Daniel Devoto, "Notas...", p. 17.)
- Knust, H. "Das Libro de los Gatos". *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 6 (1865): 1-42, 119-141.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "¿Libro de los gatos o Libro de los cuentos?". *RPh* (Berkeley) 5 (1951-1952): 46-49.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Tomo 1. Santander: 1943. 170.
- Mettmann, Walter. "Zum Titel *El Libro de los Gatos*". *RF* (Cologne) 73 (1961): 391-392.
- Northup, T., ed. *Libro de los Gatos*. *MPH* (Chicago) 5 (1908): 477-554.
- Ríos, Amador de los. *Historia crítica de la literatura española*. Tomo 4. Madrid: 1863. 319.
- Zelson, Louis G. "The title *Libro de los gatos*". *RR* 21 (1930): 237-238.

"EL DECORO FEMENINO EN CASTIGOS E DOCUMENTOS DEL REY DON SANCHO"

Nancy Joe Dyer
Texas A & M University

I. Introducción

Después de la muerte de Alfonso el Sabio en 1284, el rey don Sancho heredó la enorme biblioteca y la dirección de un equipo internacional de investigadores y editores que se esforzaban en retocar la más conocida obra del taller alfonsí, la *Crónica general*.¹ Nueve años después, algunas fuentes del escriptorio alfonsí se usaron para formular el esbozo de otra obra de índole distinta, la llamada *Castigos e documentos del rey don Sancho*. Entre las autoridades cita la Biblia, las escrituras patrísticas, obras maestras de los clásicos, tratados científicos y filosóficos, prosa y poesía vernácula y leyendas folklóricas. *Castigos* pertenece a un género literario conocido como "el regimiento de príncipes", que alcanzó su cenit en el Renacimiento del s. XIII, cuando al resurgir el interés por Aristóteles la educación llegó al mismo nivel que la política y la ética.² Siguió el modelo de la doctrina religiosa oficial, pro-monárquica, dada a conocer en el *De Regimine Principum* de Egidio Romano, escrito en París, c. 1285. El príncipe como un prototipo social se patentiza en el explicit de *Castigos*: "Con ayuda de científicos sabios ordene fazer este libro para mi fijo, e dende para todos aquellos que del algund bien quisieren tomar e aprender..."³

El título, *Castigos e documentos*, fue tomado por Gayangos de una nota al principio del manuscrito que editó a mediados del s. XIX.⁴ *Castigo* en el sentido latino de 'consejo, ejemplo' es común en la Edad Media y hasta el s. XVI; el significado moderno 'pena' ya se encuentra en el latín clásico y en el castellano hacia 1300.⁵ La frase "enjempros é castigos" está en el anteproyecto (29) y "castigos é enjempros" en el texto (BAE 226), pero jamás con "docu-

mento" que retuvo el significado 'enseñanza, ejemplo, muestra,' hasta el *Quixote* (1640) (DCECH, s.v. documento.)

Nuestro propósito es examinar algunos ejemplos representativos de textos clásicos y populares que tratan del decoro femenino, que no creemos invención popularizante de la crítica feminista moderna, sino un hilo temático fundamental que brota de una preocupación central de la monarquía por el futuro del imperio cristiano.

II. Dos versiones de *Castigos* y la cuestión de autor

Dos versiones distintas de *Castigos* se han publicado hasta ahora, la corta, de h. 1293 editada por Agapito Rey y la larga de h. 1353 que Gayangos incluyó en la colección *Biblioteca de Autores Españoles*.⁶ Aunque ninguna de estas ediciones ha fomentado mucho interés en los estudiosos de la literatura medieval, es probable que se incluya entre las "obras estudiadas" después de la próxima edición de los colaboradores estadounidenses John Keller y Dennis Seniff. *Castigos* en su forma breve de 50 capítulos se elabora más con fuentes bíblicas y patrísticas, con préstamos esporádicos de materia hispánica. La forma ampliada continúa con otros 40 capítulos, muchos sacados directamente de la glosa castellana de *De Regimine Principum* escrito por Egidio Romanus o de Colona, llevada a cabo por Juan García de Gastergeriz; tiende más a citar a los clásicos. En ésta las leves modificaciones del texto castellano clarifican y a veces ennoblecen el tono, dando un evidente aire proclerical. Por ejemplo, el prólogo de la versión primitiva declara que la obra se hizo con la ayuda de los "científicos sabios" (33); en la redacción posterior dice que "con la gracia de Dios ordené e fice este libro." (BAE 87) La personalidad, la educación, la salud y el papel activo de don Sancho en la política durante el supuesto período de composición de *Castigos* (en particular dada la complejidad y la profundidad del uso de fuentes) apoyan la hipótesis de que el desarrollo del texto se debe más al equipo de "científicos sabios" de lo que se admite. Pero el interés en el papel de la mujer se debe a una realidad y una preocupación personal y política del mismo Sancho IV, que se refleja en el texto.

Como sugiere el sobrenombre "el Bravo," don Sancho desahogó su ira frecuente y violentamente contra su padre (al costo de quedarse desheredado) y contra el Papa Martino II de Francia por no darle la dispensa de consanguinidad después de casarse con su prima, María de Molina.⁷ El segundo hijo del monarca, durante su minoría fue instruido por la familia Lara, mientras su hermano mayor, el infante d. Fernando de la Cerda, estudió con don Jofré de Loaisa,⁸ entre cuyas contribuciones a las letras hispánicas se cuenta la *Crónica de los reyes de Castilla*, una continuación de la obra historiográfica de d. Rodrigo Jimenez de Rada. Probablemente no escribió la *Crónica de veinte Reyes* como se ha sugerido. A la muerte de d. Fernando de la Cer-

da, cuando Sancho ya tenía 17 años, se encargó su formación académica a Juan Gil de Zamora, el primer hispano conocido que escribió un tratado sobre los problemas técnicos de la composición literaria.⁹

Sancho sufrió gravemente de tuberculosis durante el período en que se formuló el prototipo de *Castigos*; se vio envuelto en conflictos con los benimerines en la reconquista de Tarifa, y al mismo tiempo insistió en la petición al Papa por una dispensación que legitimara la pretensión de sus hijos al trono. (Aguado Bleye 704) Cabe la posibilidad de que sobre el modelo francés don Sancho planeara la obra en lo ideológico y conceptual; seleccionara tópicos y fuentes, y quizá hasta desarrollara en parte los aspectos retóricos. El capítulo final, casi idéntico en ambas versiones, divaga y es de una calidad artística y literaria inferior al resto desde el punto de vista de la retórica y la lingüística, apoyando así una hipótesis de que salió de la pluma del "Bravo" mismo. Afirma: "E nos, el rey don Sancho, que fezimos este libro, lo acabamos aquí en este lugar." (219). El cotejo de las dos versiones de *Castigos* en este trozo revela una variante interesante: en la versión posterior cambia "lugar" por "capitulo" (BAE 228), sugiriendo que el borrador de Sancho fue retocado por los correctores posteriores para enaltecer la supuesta calidad y forma literaria. Después de la muerte de d. Sancho, su texto siguió la misma suerte que otras obras del taller regio alfonsí: una refundición estilística de la frase y del tono, en nuestro caso, la inclusión de la materia egidiana y proclerical.

III. Enfoque del prólogo: los sesos de Eva

Hasta dos tercios del prólogo que es casi idéntico en las dos versiones de *Castigos* destaca el tema de la cuestión de la mujer, a partir de una paráfrasis distorsionada del Génesis 1:31: "despues que Nuestro Señor ha criado el mundo el miro a todo lo que fecho auia, e vido que todo era mucho bueno. E por consiguiente la mujer, fecha por nuestro Sennor Dios era mucho buena." (31) Elabora los comentarios de Eusabio de Cesarea y de San Pablo, concluyendo que Eva "auia menos seso, despues era dotada de los dones que pertenesçen al ordenamiento natural." (31) Entre los significados medievales de *seso*, *sesos* se encuentran 'prudencia, discreción, cerebro, inteligencia'; entre las acepciones anticuadas, 'acto cuerdo' y en la *General Estoria*, 'consejo que se da a alguno' (DCECH, s.v. *sentir*). El contexto del prólogo sugiere que Eva, prototipo de la Mujer, necesitaba "sesos" en el sentido alfonsí de 'ejemplos y consejos'. A partir de este momento inicial y decisivo en el prólogo se plantea en la estructura fundamental de *Castigos* la consideración del papel de la mujer y la importancia de su comportamiento para la sociedad castellana.

IV. Mujeres semi-legendarias: La Cava y Fermosa

Figuran en el cuerpo común de ambas versiones de *Castigos* las protagonistas de dos leyendas tradicionales: La Cava, víctima de Rodrigo el último Godo, por la cual se explica la pérdida de España, y Fermosa, la judía que se encerró con Alfonso VIII por siete años, episodio que fue relacionado con la pérdida de la batalla de Alarcos. Por ser tan corrientes las historias, en *Castigos* basta sólo el nombre de La Cava o Fermosa para evocar el relato. El uso del ejemplo es importante: no se narran las leyendas, sino que se elaboran las consecuencias políticas y éticas de sus acciones y subraya el defecto moral del hombre. Tres veces se alude a Rodrigo y al conde don Julián, padre o esposo de La Cava: éste en el contexto de traidores, aquél en el contexto de reyes lujuriosos (33, 60, 187; BAE 87, 98, 137). No culpa a la víctima, una interpretación que también se nota en la versión de la leyenda en la *Primera Crónica General*.¹⁰ La leyenda de la judía de Toledo se incluye en el capítulo "De quand noble cosa es ante Dios la virginidad" siguiendo un consejo bíblico contra pecar con mujeres de otras religiones; después, la fuente egidiana traducida. Tal "consejo" tiene poco que ver con la virginidad, pero se vislumbra la preocupación del autor por el futuro del imperio cristiano frente a las minorías paganas. *Castigos* sitúa la leyenda castellana en el mátrix egidiano sin narrar detalles de la historia tan bien conocida por vías tradicionales, explicando que Alfonso "conosció despues a Dios" (133) y "se repintio de tan mal pecado commo este que auia fecho, por el qual pecado, por emienda, fizo despues el monasterio de las Huelgas de Burgos de monjas de Çistel e el Espital, e Dios diole despues buena andança contra los moros en la batalla." La más temprana y detallada narración completa de la historia de Fermosa se fecha en los últimos años del s. XIII en la *Crónica de Castilla* (Biblioteca Nacional de París, P12, f. 129ra). Lo que vemos en *Castigos* no es la narración sino la moralización que se documenta en el margen de la versión de 1289 de la *Primera Crónica General*.¹¹ En ambas versiones, la crónica y *Castigos*, se vincula el resultado del pecado con Fermosa y la conversión de Alfonso por medio de una visión, técnica bien documentada en la literatura de inspiración ultrapirinaica. *Castigos* continúa relacionando la penitencia con la fundación del "monasterio de las Huelgas de Burgos de monjas de Çistel e el Espital," sugiriendo una elaboración posterior, probablemente clerical. La versión amplificada de *Castigos* de c. 1353 por repeticiones y elaboraciones en lo textual, enfatiza más la penitencia, la singularidad de sus buenas obras, y la destacada victoria en la batalla de Ubeda. Estas diferencias hacen eco de la diferencia de tono entre las dos versiones de *Castigos* que notamos antes: la de 1292 se llevó a cabo con la ayuda de "çientíficos sabios" mientras la de 1353, "con la graçia de Dios." En ambos casos se nota la transición hacia un tono moralizante y didáctico característico de la literatura de la alta Edad Media en España.

V. Mujeres clásicas:

A. Transmisión de fuentes: Valerio Máximo, Egidio Romano y Juan García de Castrogeriz

En la segunda mitad del s. I, Valerio Máximo compiló casi mil ejemplos de virtudes y vicios en su obra *Factorum et Dictorum Memorabilium Libri Novem*,¹² que dedicó al emperador Tiberio para el uso de los retóricos y oradores. Sacó los ejemplos de la historia romana siguiéndoles a Livio, Cicerón, Varo y Salustio y los organizó temáticamente según los principios de la elaboración retórica.¹³ Por ejemplo, el Libro I trata de la religión, las supersticiones, los sueños, los milagros; el Libro II de las instituciones como el matrimonio y la milicia; el Libro III de las virtudes como el coraje, la paciencia, la constancia, etc.

El número de manuscritos y traducciones castellanas de Valerio evidencia su popularidad en España durante el medioevo. La *Bibliography of Old Spanish Texts* (3a ed.) registra un manuscrito de la primera mitad del s. XIV, siete manuscritos de la primera mitad del s. XV, un manuscrito y una edición incunabula de 1495.¹⁴ Las primeras traducciones de *Factorum et dictorum memorabilium* que se conocen son del catalán al valenciano por el fray Antoni Canals, en los primeros años del s. XIV.¹⁵ En la versión ampliada de *Castigos y Documentos* la citas de Valerio se derivan de la obra de Egidio Romano, no directamente de la original en latín sino a través de la versión glosada castellana de Juan García de Castrogeriz. Dada la relación íntima entre el retórico clasicista español Juan Gil de Zamora y el rey don Sancho, hay que investigar hasta qué punto la organización de Valerio influyó en la estructura fundamental de la versión primitiva de d. Sancho.

Egidio Romano, tutor del infante Felipe IV de Francia, dictó clases en la Universidad de París y allí compuso *De Regimine Principum*, basándose en el pensamiento de Aristóteles a través de una interpretación tomista.¹⁶ Se ha comprobado que la interpretación de Egidio era ecléctica e independiente.¹⁷ Aunque la versión latina original, por su fecha de composición, era accesible a los escritores del taller de don Sancho, la presencia de un ejemplar en la península ibérica siete años después de su composición es para establecerse. Sin embargo, su popularidad se atestigua poco después por referencias a la obra de Egidio en *Libro Enferido* de don Juan Manuel. (17) López de Aylla lo cita en latín en *Rimado de Palacio*. (18) La más conocida traducción glosada de la obra de Colona juntó ejemplos de la biblia y fuentes clásicas, algo que también caracteriza el estilo de *Castigos*.

B. Las mujeres de la continuación egidiana

La continuación egidiana que constituye los capítulos añadidos en la versión ampliada de h. 1353 incluye ejemplos que tratan del decoro femenino de modo sistemático, balanceando la presentación: virtudes admirables

se oponen a vicios reprobables; ejemplos con protagonistas masculinos siguen otros con protagonistas femeninas. Aunque la versión ampliada no siempre logra la perfección estructural porque a veces falta un ejemplo, se nota un equilibrio que se extiende hasta la selección de fuentes: los de la biblia con los de los clásicos o del folklore contemporáneo. En general el enfoque y la interpretación tratan a la mujer de un modo favorable en el contexto medieval, pero lo más notable es que Castrogeriz en el texto castellano de Egidio retocó y amplió el original con adicionales ejemplos y casos de mujeres admirables que sacó directamente de Valerio.

Comienza el capítulo "Que muestra como las mujeres de los cibdadanos, mayormente de los reyes, deben ser pagadas de un varon solo" (lxxix) con un ataque contra la población no-cristiana: "Conviene de saber que maguer en algunas setas, asi como en la de los moros e en la de los judios e en algunas otras gentes bárbaras,... no sea tenido por sin razon que un home haya muchas mujeres... no mucho mas es de reprehender que una mujer sea casada con muchos maridos." Las cuatro razones por oponerse a la poligamia siguen una interpretación que combina la sabiduría de Aristóteles y los escritos de San Pablo, pero el motivo es político, y un ataque poco disfrazado en contra de la amenaza a la pureza de sangre cristiana y castellana. Como se verá, igual que en los ejemplos folklóricos, reveladores de la tensión y el miedo subyacentes, la mujer es más una víctima noble que una agresora reprobable.

Los ejemplos que citan a Valerio son "muchos buenos enjemplos en como las buenas mujeres e honestas aborrescen de haber muchos maridos." (BAE 210) El tratamiento de la mujer es positivo como en la historia de Julia, hija de Julio César, que por el dolor de la muerte de su esposo Pompeyo, mal parió. En otro, Porcia se suicidó tragando carbones ardientes, para no vivir con Bruto, esposo impulsivo, intemperante y lujurioso. Este relato, denso y epigramático y libre de interpretación o moralizaciones en Valerio (Lib. IV, Cap V), se transforma en una narrativa dramática, por la coloración subjetiva que sigue a la letra la traducción castellana glosada (Beneyto Pérez 51). En el texto latino original de Egidio que sigue a Aristóteles faltan los ejemplos²⁰, pero el traductor castellano los restauró al cotejarlos con las fuentes. Las tres versiones —el texto de Valerio, la traducción castellana de Egidio, y *Castigos*— concluyen con una figura retórica condenando aquella forma rara de muerte, testimonio de la difusión y la importancia de Valerio en la península.

Interpreta la historia de Hipsicritia, que luchó al lado de su marido (en Valerio, su padre). El capítulo concluye: "Pues si tales eran los paganos e las mujeres gentiles, que aborrescian a todos los otros sinon a sus maridos, ¿cómo deberán ser las mujeres de los cristianos?" (BAE 211) *Castigos*, siguiendo la traducción castellana/amplificación de Egidio repite el mismo enfo-

que que ya notamos en el prólogo y en el núcleo primitivo, en la importancia de la mujer en la formación y el éxito del imperio cristiano.

VI. Conclusión

La apariencia regular de referencias y ejemplos de diversas fuentes que tratan del decoro femenino sugiere que el plan conceptual para *Castigos* consideró sistemáticamente el papel de la mujer en la sociedad castellana. El rey d. Sancho, preocupado con establecer la legitimidad de su matrimonio con María de Molina y de aquí la línea de sucesión del trono y el futuro del imperio cristiano, dirigió la selección e interpretación de fuentes literarias, sean tradicionales, bíblicas o clásicas, que reconocen el valor de la mujer. Se traza esta tendencia a partir del prólogo, por el cuerpo nuclear compartido por las dos versiones del texto, y hasta se extiende a la continuación egidiana. *Castigos e documentos del rey don Sancho* atestigua este paso importante en la valoración del papel social de la mujer y la atención que recibió en las letras hispánicas medievales.

Notas

¹ Diego Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos* (Madrid: Editorial Gredos, 1962) 28.

² K. E. Shaw, "Provincial and Pundit: Juan de Castrogeriz's Version of *De Regimine Principum*," *Bulletin of Hispanic Studies* 38 (1961): 56.

³ *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el Rey don Sancho IV*, ed. Agapito Rey. Indiana University Publication Humanities Series 24 (Bloomington: Indiana University Press, 1952) 33. Sin otra indicación, todas las citas textuales son de esta edición.

⁴ *Castigos e documentos del Rey don Sancho*, ed. Pascual de Gayangos y Arce. *Biblioteca de Autores Españoles* 51 (Madrid: Ed. Atlas, 1952) 85-228. [=BAE]

⁵ Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Editorial Gredos, 1984), s.v. *castigar*. [=DCECH]

⁶ Para la fecha de la obra, véase Billy R. Weaver, "The Date of *Castigos e documentos para bien vivir*," en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975) 296-297.

⁷ Pedro Aguado Bleye, *Manual de Historia de España: Prehistoria, Edades Antigua y Media*, v. I (Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1975) 688.

- ⁸ A. García Martínez, *Introducción, Crónica de los Reyes de Castilla*, 2a ed., de Jofré de Loaysa, Biblioteca Murciana de Bolsillo 27 (Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1982) 57.
- ⁹ Charles Faulhaber, *Introducción, Dictaminis Epithalamium*, de Juan Gil de Zamora, Biblioteca degli studi mediolatini e volgari, n.s. 2, (Pisa: Pacini Editore, 1978) 8.
- ¹⁰ *Primera Crónica General de España*, ed. R. Menéndez Pidal, 2 vols. (Madrid: Editorial Gredos, 1955) 1: 307-308 (@554).
- ¹¹ Para un estudio de la trayectoria de la leyenda de la judía de Toledo en la historiografía española, véase mi artículo en *Alfonso X The Learned, Emperor of Culture*, ed. R. J. Burns (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988 en prensa).
- ¹² *Factorum et dictorum memorabilium*, ed. Carolus Kempf, 2a ed., (Berlín, 1854; reimp. Stuttgart, 1966) 305-306.
- ¹³ Dorothy M. Schullian, *Valerius Maximus*, en *Catalogus translationum et commentarium*, eds. F. Edward Kranz y Paul Oskar Kristeller, 5 (Washington: The Catholic University of America Press, 1984), 380; y Barbara Drake Boehm, "Vallerius Maximus in a Fourteenth-Century French Translation: An Illuminated Leaf," *Metropolitan Museum Journal* 18 (1983): 53.
- ¹⁴ *Bibliography of Old Spanish Texts*, 3a ed., ed. Charles Faulhaber, et. al. (Madison: Hispanic Seminary of Mediaeval Studies, 1984), # 10, 258, 259, 260, 1586, 1612, 1780, 2137, 2343, 3035.
- ¹⁵ P. E. Russell, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Monografies de Quaderns de Traducció i Interpretació 2 (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1985) 9.
- ¹⁶ K. E. Shaw, "Egidius Romanus: A Politician's Views on Educational Theory," *Researches and Studies* 39 (1959): 44 y 47.
- ¹⁷ E. Hocedez S. J., "Gilles de Rome et Saint Thomas," *Mellanges Mandonnet*, 2 vols. (París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1930), 1: 385.
- ¹⁸ Don Juan Manuel, *Libro enfenido*, ed. José Manuel Blecua en *Obras completas*, 2 vols. (Madrid: Editorial Gredos, 1982) 1: 159.
- ¹⁹ Juan Beneyto Pérez, *Glosa castellana al 'Regimiento de Príncipes' de Egidio Romano* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947) xxiii-xxiv.
- ²⁰ Egidio Romano (Aegidii Colvmnae Romani), *De Regimine Principum*, Roma, 1607 (reimp. Scientia Verlag Aalen, 1967) 246-249.

- Aguado Bleye, Pedro. *Manual de Historia de España: Prehistoria. Edades Antigua y Media*, v. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Beneyto Pérez, Juan. *Glosa castellana al 'Regimiento de Príncipes' de Egidio Romano*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1974.
- Castigos e documentos del Rey don Sancho*. Ed. Pascual de Gayangos y Arce. *Biblioteca de Autores Españoles* 51. Madrid: Atlas, 1952: 85-228.
- Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el Rey don Sancho IV*. Ed. Agapito Rey. Indiana University Publication. Humanities Series 24. Bloomington, 1952.
- Catalán, Diego. *De Alfonso X al Conde de Barcelos*. Madrid: Gredos, 1962.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1984.
- Crónica de los Reyes de Castilla*. 2a ed. Ed. Jofré de Loaysa. Intr. de A. García Martínez. Biblioteca Murciana de Bolsillo 27. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1982.
- Drake Boehm, Barbara. "Vallerius Maximus in a Fourteenth-Century French Translation: An Illuminated Leaf". *Metropolitan Museum Journal* 18 (1983).
- Dyer, Nancy Joe. *Alfonso X the Learned, Emperor of Culture*. Ed. R.J. Burns. Philidelphia: University of Pennsylvania Press, 1988 (En prensa).
- Egidio Romano (Aegidii Colvmnae Romani). *De Regimine Principum*. Roma, 1607 (reimp. Scientia Verlag Aalen, 1967).
- Faulhaber, Charles, et al. *Bibliography of Old Spanish Texts*. 3a ed. Madison: Hispanic Seminary of Mediaeval Studies, 1984.
- Gil de Zamora, Juan. *Dictaminis Epithalamium*. Intr. de Charles Faulhaber. Biblioteca degli studi mediolatini e volgari, n.s.2, Pisa: Pacini Editore, 1978.
- Hocedez S.J., E. "Gilles de Rome et Saint Thomas". *Mellanges Mandonnet*, 2 vols. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1930.
- Juan Manuel *Libro enfenido*. Ed. José Manuel Blecua. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1982.
- Primera Crónica General de España*. Ed. R. Menéndez Pidal. 2 vols. Madrid: Gredos, 1955..
- Russell, P.E.. *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*. Monografies de Quaderns de Traducció i Interpretació 2. Bellaterra: Universiad Autónoma de Barcelona, 1985.
- Schullian, Dorothy M. Valerius Maximus. *Catalogus translationum et commen-*

tarium. Eds. F. Edward Krantz y Paul Oskar Kristeller 5 Washington: The Catholic University of America Press, 1984.

Shaw, K.E. "Egidius Romanus: A Politician's Views on Educational Theory". *Researches and Studies* 39 (1959); 44-47.

—. "Provincial and Pundit: Juan de Castrogeriz's Version of *De Regimine Principum*". *Bulletin of Hispanic Studies* 38 (1961).

Valerio Máximo. *Factorum et Dictorum Memorabilium*. Ed. Carolus Kempf. 2a ed. Berlín, 1854 (reimp. Stuttgart, 1966).

Weaver, Billy R. "The Date of Castigos e documentos para bien vivir". *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975.

TEXTO DRAMATICO Y ESPECTADOR EN EL TEATRO CASTELLANO PRIMITIVO

Lilia E. Ferrario de Orduna
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Creemos oportuno plantear aquí algunas consideraciones acerca de las demarcaciones textuales, explícitas e implícitas, que manifiestan la referencia a un público espectador de las primitivas piezas dramáticas conocidas del teatro castellano; es decir, nos interesan en esta ocasión las relaciones entre el texto dramático de esas primeras obras y el público ante el cual consta que se representaron o el presunto espectador para el cual estas obras estuvieron evidentemente destinadas, aunque en algunos casos ese espectador quizá nunca llegó a constituirse en tal.

Desde tiempo atrás interesa a los estudiosos este problema de la vinculación que surge desde y hacia la obra de arte, la obra *literaria* en particular, de cualquier género: así, por ejemplo, a partir de la conocida frase quevediana en el prólogo del *Buscón* ("qué deseoso te considero lector o oydor"), Margit Frenk Alatorre, en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, discutió sobre los lectores y oidores en el siglo de oro; es clásico ya el libro de Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* que atiende sobre todo al público de los libros de caballerías, de la épica culta, de la *Celestina* y del *Lazarillo de Tormes*; Sebastián Neumeister trató "Las clases de público en el teatro del siglo de Oro y la interpretación de la comedia"; Sito Alba y Díez Borque también se han preocupado por estos aspectos, por mencionar sólo algunos nombres. Sin embargo, y acotando ámbitos, esta preocupación que ha sido grande y suscitó numerosas investigaciones concretamente en torno al teatro en la España de fines del siglo XVI y XVII, en menor número de intentos se encauzó hacia las primeras piezas dramá-

ticas castellanas de las que ahora hablaremos. Alfredo Hermenegildo, que se ha ocupado de este teatro prelopesco, hablaba de la necesidad de "recrear esos puentes de comunicación entre el escritor y el público, puentes sin los que es impensable la creación dramática" (en sus líneas introductorias a *Renacimiento, Teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*).

En primer lugar y con respecto a nuestro título, como bien se sabe, no es fácil hoy definir "texto dramático" a esta altura de tantas complejidades interpretativas, ni es nuestro tema: sólo deseamos aclarar que al hablar de "texto dramático" pensamos en el "texto principal" y también en el "texto secundario", por cierto muy estrechamente vinculados, y especialmente importantes ambos en lo que se refiere a estas relaciones sobre las que queremos reflexionar.

Recordemos que el primer ejemplo conocido con algún atisbo de teatralidad es el mentado *Auto de los Reyes Magos*, cuya fecha fijó Menéndez Pidal hacia mediados del siglo XII. En 1863, su primer editor -Amador de los Ríos- lo había llamado *poema*; el mismo Menéndez Pidal que se había referido al auto primero, más tarde lo consideró *misterio*; después, Lázaro Carreter en su edición de *Teatro Medieval* lo llamó *representación*..., pero ninguno de estos conceptos satisface por completo a la crítica. Sea como fuere, la obra se nos ofrece como un conjunto de cinco escenas que constituirían el todo (tesis sostenida por Hook y Deyermond) con la disputa final entre los rabinos de la corte de Herodes, "de acusada originalidad", o de otro modo, ese conjunto es un fragmento al que seguiría la visita al Pesebre y la Adoración de los Reyes (tesis de Regueiro, entre otros), tal vez con el agregado de un villancico de cierre (Valbuena Prat, Díaz Plaja) y en el cual fragmento podría señalarse un mayor número de escenas (según Senabre) si atendemos a los resultados de un minucioso examen del manuscrito procedente de la Catedral de Toledo y ahora al cuidado de la Biblioteca Nacional de Madrid, en cuanto al valor de ciertos signos, la cruz con cuatro o cinco puntos alrededor -posible separación de escenas-, los seis puntos -posible separación de parlamentos-, etc. Cualquiera sea la interpretación que prefiramos, lo cierto es que la obra no tiene detalles escenográficos expresos ni tampoco verdadera creación de ambientes. No obstante, la lengua dramática es portadora de una apelación a la imaginación del espectador que le permite reconstruir cada situación y esto se da ya desde el comienzo, cuando cada uno de los tres reyes se refiere a algo que está viendo o, en el caso del último, que acaba tal vez de ver, y manifiesta su asombro. El primero dice: "Dios criador, qual marauila/ no se qual es *achesta* strela./ Agora primas la e veida,/ poco tiempo a que es nacida". El segundo personaje comenta: "*Esta* strela non se dond vinet,/ quin la trae o quin la tine". Reflexiones similares surgen de Melchior: "*Tal* estrela non es in celo,/ desto so io bono strelero". La demarcación se ha logrado gracias a la adjetivación, claro elemento deíctico, y la serie culmina con la intervención del tercer rey, experto estrellero, que sabe perfectamente que

no se trata de estrella conocida. Melchior es, al decir de Senabre, "el personaje más intelectual y razonador de los tres (por eso su papel dramático deberá consistir en disipar dudas y proponer soluciones)". No es el único momento en que se prueba la habilidad del autor del *Auto de los Reyes Magos*: los mismos personajes van dando al público datos para lograr cierta ubicación temporal y urdir la trama que, aunque no suscitadora de expectativas, posee cierta matización. Ej. vv.15-16 "nacido es Dios, por uer, de fembra/in *achest mes de december*"; 27-28 "Por tres noches me lo ueré/i mas de uero lo sabre"; vv.31-32 "ire, lo aorare,/i pregare i rogare". Nótese que el v. 31 está construido con elementos constitutivos del v. 17 "Ala ire [...] aoralo e" y en el v. 32, el posible adverbio de lugar conduce al espectador a esa lejanía que se pretende evocar: 'ahí o allíregaré, ahí o allírogaré'. También Melchior concluirá su parlamento con la misma decisión: v. 51 "ire ala, par caridad". Por otra parte, antes de adoptarla, mostrará sus dudas, quizá podamos imaginar que al público, o al menos a sí mismo, vv.44-47: "Es? non es?/cudo que uerdad es./Ueer lo e otra vegada,/si es uerdad o si es nada". Dijimos que se van mostrando los hilos de la trama y que el espectador recibe los datos que el autor -sobre una historia conocida- ha seleccionado, así en el v.61 uno de los reyes pregunta a los otros dos: "queredes ir conmigo al Criador rogar?", a lo que tal vez sea Gaspar quien conteste, v.64 "*andemos tras el strela, ueremos el logar*". Indagará Herodes, v. 81 "Decid me uostros nombres, no m'los querades celar" y será respondido, vv.82-83 "*A mi dizen Caspar,/est otro Melchior, ad *achest* Baltasar*". Nos aproximamos a la última intervención de los Reyes: ante sus explicaciones acerca de la estrella, Herodes les ha preguntado, vv.96-97 "Quanto i a que la uistes/i que la percibistis?" a lo que se le contesta, 98 "*Tredze dias a*", así queda medida ante el espectador la distancia cronológica, que será el último dato que obtenga en torno a los Reyes Magos, a menos que interprete la orden o autorización que da Herodes inmediatamente, como el anticipo de una verdadera adoración de Melchor, Gaspar y Baltasar, sea que apareciera o no escenificada, vv.102-104 "Pus andad i buscad/i a el adorad/i por aqui tornad". Los Reyes, pues, no aparecerán más en el texto conservado y las casi catorce líneas restantes del manuscrito comprenden los modos en que Herodes trata de saber la verdad llamando a su mayordomo y pidiendo por sus 'abades, scriuanos, gramatgos, streleros, retoricos', lo que podría involucrar todo un movimiento escénico y hasta de cierta comicidad y ridículo, como cuando Herodes demanda, v.128 "I traedes uostros scriptos?" y le responden, vv.129-130 "Rei, si traemos,/los meiores que nos auemos", lo que podría llevar aparejado todo un despliegue de material de utilería. A ello sigue la disputa de los rabinos, verdadero e inteligente cierre según algunos críticos ingleses, como se dijo antes.

En cuanto a la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya de Gómez Manrique*, que es la siguiente muestra conservada de importan-

cia, escrita y representada entre 1458 y 1468, lleva, en cambio, alguna indicación escénica destacable. Después de enunciar los parlamentos de varios personajes, que declaran "lo que dize Josepe, sospechando de Nuestra Señora", "la oración que faze la Gloriosa", "el Angel a Josepe", se lee a la izquierda del v.25 ("Adórote, rey del cielo"), "La que representa la Gloriosa, quando le dieren el Niño", por lo que puede suponerse que en ese momento de la *Representación*, quien desempeña el papel de la Virgen tomaría al Niño en sus brazos, o sea que hay un juego escénico declarado. El profesor López Estrada ha estudiado en varias oportunidades esta obra y desde distintas perspectivas (incluida su versión crítica) por lo que no repetiremos ni glosaremos sus conclusiones que lo llevan a considerar la obra como "una pieza de condición sustancialmente teatral", salvo recordaremos que a continuación de la Adoración tripartita, pastoril y arcangélica, los martirios que se presentan al Niño (cáliz, astelo, sogá, azotes, corona, cruz, clavos y lanza) premonizan la Pasión y serían tal vez a modo de momos. Basa esta suposición López Estrada en los versos incluidos en el *Cancionero* de Gómez Manrique "en nombre de las virtudes que yvan momos al nascimiento de un sobrino suyo" y allí cada virtud ofrecía al niño sus dones recitando una estrofa. En este caso, al premonizar la Pasión con la distribución de los martirios, estos presuntos momos estarían coadyuvando a la "nova devotio" impartida por el Concilio de Colonia de 1423: la participación activa de los fieles en el dolor de Jesucristo.

Desde luego, hay que dejar un amplio margen dubitativo acerca de la autoría de las observaciones, acotaciones, nombre de personajes y de argumentos que aparecen en los manuscritos y primeras ediciones del teatro castellano pues en la mayor parte de los casos son fruto de los editores (recordemos las palabras de Fernando de Rojas en el Prólogo agregado a la edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sobre los argumentos de cada auto, "que aun los impressores han dado sus punturas..."), pero de todas maneras indican la consideración expresa de un público lector o espectador mediante estas rúbricas y acotaciones explícitas. Lógicamente, las implícitas tendrán mayor autoridad al ser, con más seguridad, obra del mismo creador, aunque también en cuanto a esto podríamos tener ciertos reparos.

Con respecto a Juan del Encina, sólo saber que las *Representaciones* "fueron hechas por él a los ilustres y muy maníficos señores don Fadrique de Toledo y doña Ysabel Pimentel, duques de Alva, marqueses de Coria, etc.", según encabezamiento de las ocho piezas en el *Cancionero* de 1496, hace imaginar que esa circunstancia pudo haber condicionado el texto principal y el texto secundario. Observemos, al pasar, que la edición de 1496 se refiere en casi todos los casos (seis piezas) a la *Egloga representada en la noche de la Natividad [...]*, o la *Egloga representada en la mesma noche de Navidad [...]*, o la *Egloga representada en requesta de vnos amores*, etc. pero hay dos excepciones: son las *Representaciones*, ya no 'églogas', que se dedican respectivamente a la

"muy bendita Pasión y Muerte de nuestro precioso Redentor" y a la "santísima resurrección de Cristo", en las que como se sabe no intervienen pastores, de modo que la ausencia de personajes rústicos obligaba a nombrar la composición de otro modo. Pero, retomando nuestra idea de un posible condicionamiento, en efecto, cuando el autor -antes de iniciar cada obra- brinda una suerte de argumento en ese 'prólogo en prosa', según lo llamó Hermenegildo aplicado a Lucas Fernández (en *Renacimiento, teatro y sociedad*, 41), explicación que seguramente iba dirigida al lector, ya aparecen los vínculos entre el autor y el público destinatario. Desde la primera, nos enteramos que el pastor Juan, el mismo autor, actor y personaje, entrará a la sala donde los duques oyen maitines, para presentar a la duquesa cien coplas y prometer que "venido el mayo" "sacaría la copilación de todas sus obras porque se las usurpaban y corrompían". Más de siglo y medio antes de las quejas calderonianas en el famoso prólogo a la *Quarta Parte de sus comedias*, ya el salmantino quería ejercer sus derechos de autor por los que tantas veces lucharon los escritores de todos los tiempos, conocidos o no los desvelos de Calderón de la Barca: "que ya no eran mías [las comedias] las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron [hallé] impressas como mías, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos". Podría afirmarse que esta primera égloga es una recopilación de alabanzas: autoelogio de Juan del Encina y de su producción, a través del pastor Juan (vv.77-78) "no has tú visto las alhajas/que tengo so mi pellón"; v.122 "tenme por de los mejores", etc. y, fundamentalmente, elogios de sus señores que abren y cierran la pieza, vv.2-4 y vv.7-9 "[...] Acá estoy,/que a ver a nuestrama voy./¡Hela, está muy reluziente!". "¡Mia fe! Trá-yole un presente,/poquillo y de buena miente:/tome vuestra señoraça", versos que implicarían un juego escénico especial con este ofrecimiento a su auténtica destinataria. La segunda estrofa también es laudatoria hacia ella, mientras que las tres siguientes conllevan la alabanza obligada al duque, "nuestro César", cual "gran hijo de Príamo", de gran fama y poder, temido en Francia y Portugal, etc. El diálogo pastoril posterior incluye la bien conocida declaración enciniana, vv. 86-90, 124-126, 131-134: "Aunque agora yo no trayo/sino hato de pastores,/dexa tú venir el mayo,/y verás si saco un sayo/que relumbren sus colores"; "que si quieres de pastores/o si de trobas mayores,/de todo sé, Dios loado"; "mas agora va labrada/tan por arte mi lavor,/que aunque sea remirada,/no avra cosa mal trobada". Finalmente, y como cierre, otra vez surge la alabanza de los duques que lo han recibido, previo algún elemento deféctico que contribuye a dinamizar la acción: vv.140-142 "y despues que moro acá/eme parado mas luzio./MATEO. ¿Acá moras? JUAN. ¡Miafe ha!"; v.147 "Pues estos dos son mis amos"; vv.172-180 "A Dios gracias que me dio/tal gracia que suyo fuesse./MATEO. Si tales amos tuviesse/saldría de cuyta yo./JUAN. Nunca tal amo se vio/ni tal ama tan querida,/nunca tal ni tal nacio./¡Dios que tales los crio,/les dé mil años de vi-

da!". Mediante este breve diálogo, el autor logra crear una atmósfera de cierta intimidación que sugiere el teatro de cámara en que el público -duques y cortesanos- está muy próximo. Esa relación con los nobles aparece también en el largo epígrafe de la *Egloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo*, se introducirán cuatro pastores y de uno de ellos se dirá: "Beneyto entró en la sala adonde el duque y duquesa estaban y comenzó mucho a dolerse y a cuytarse porque se sonava que el duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia", relación que surge explícita en el texto principal, de labios de Beneyto, vv.31-36 "Y tal nueva de sentir/es morir./Yo siempre llanteo y cromo,/que se suena que nuestramo,/sin mentir,/se quiere a las Francias yr"; vv.74-75 "En pensar que se nos va/ya no canto". Finalmente, la realidad se enlaza con la ficción, esta vez con las noticias gratas que se fingen provenientes de la más noticiosa fuente de información: el mercado. Así un pastor dirá a otro: vv.194-200 "Pues *que vienes* del mercado;/tú me da/de las nuevas que ay allá./¡Mía fe! -responde Pedruelo- dicen que estará,/si a Dios praz,/ya Castilla y Francia en paz,/que ninguna guerra avrá". En la égloga siguiente "representada la misma noche de Antruejo" como en la égloga "en requesta de unos amores" así como en la última "égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas", este largo epígrafe que estamos considerando y que se nos ofrece como un texto secundario, muestra la misma situación: la de un pastor, al que seguirá otro, irrumpiendo en la sala donde los duques suponemos que, pasivamente, contemplan el espectáculo. La última pieza mencionada es aún más rica en cuanto a esta relación entre autor y destinatario pues, como en el caso de la primera égloga que habíamos comentado, explica previamente que un pastor "en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar al duque y duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras" y después, ya en el texto principal, se nos aclara "(*Mingo al duque y a la duquesa*), vv.81-92 ¡Nuestramo, que os salve Dios/por muchos años y buenos!/¡Y a vos, nuestrama, no menos,/y juntos ambos a dos!/¡Mía fe!, vengo, ¡juri a ños!/a traeros de buen grado/el esquilmo del ganado,/no tal qual merecéys vos./Recebid la voluntad,/tan buena y tanta, que sobra./¡Los defetos de mi obra/súplalos vuestra bondad!". Parece oportuno recordar ahora el comentario lúcido de Sito Alba: desde que Juan del Encina -decía- "inicia conexiones alusivas con el auditorio que le escuchaba, el duque de Alba y sus cortesanos y sitúa el espectáculo posiblemente en una sala del palacio de aquél" "se puede decir que lo dramático empieza a tener vida autónoma en nuestra península".

Deseáramos detenernos en un modo de apelación al público que creemos de importancia: el *saludo*. Por cierto, en algunos análisis particulares de este primer teatro castellano así como en estudios sobre el pastor bobo, especialmente el rústico del Introito o Loa, se alude al *saludo*, esta estereotipada comunicación inicial con los espectadores, de lejano antecedente plautino. (Con respecto a estos introitos, señala Ana María Rambaldo que, en el co-

mienzo de *Plácida y Vitoriano*, "Gil Cestero es el primer prologuista declarado del teatro peninsular"). Pero, en cuanto al *saludo* en sí, entendemos que en los ejemplos que enumeraremos, tiene una variada y especial significación. Sin dejar aún a Encina, advertimos que en la *Egloga representada en la misma noche de Navidad*, segunda de la colección, las palabras iniciales son, justamente, v.1 "¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga!", atribuidas a Lucas y Marco, que aparentemente serían respondidas por "¡O, norabuena vengáys!" de Juan y Mateo. Todo es muy claro, según el impreso de 1496, pero podemos preguntarnos qué alcance realmente tenía esta presentación, cuál sería el movimiento escénico pensado por el creador, ¿dirían juntos, Lucas y Marco, el saludo?, ¿cómo les responderían Juan y Mateo? ¿al unísono? Aparentemente, podemos responder en forma afirmativa, justificados por los 'estáys, vengáys, vosotros', etc., sin embargo, el ámbito gestual ¿cómo sería, según el deseo-repetimos-de Encina creador? ¿Habría sendos y recíprocos ademanes? ¿La concurrencia estaría involucrada en el *Dios mantenga*?, etc. Puede objetársenos que los reparos son mínimos y que, esclarecidas o no estas minucias, el texto principal no se tergiversaría, pero, sí, es evidente que la teatralidad podría llegar a ser muy distinta y lo sería justamente en función de la carencia de texto secundario. El mismo comienzo tiene la *Egloga en requesta de unos amores*: "Pascuala, Dios te mantenga". Más adelante, cuando llegue el escudero, caracterizará la clase social más elevada a la que pertenece, con su saludo distinto: v.49 "Pastora, sálvete Dios!". Conocemos la decadencia del saludo "Dios mantenga" prestigioso otrora y aunque el ejemplo más difundido de tal descenso seguramente está en el Tratado Tercero del *Lazarillo*, inmediatamente veremos que, por el mismo tiempo, el Bachiller Diego Sánchez también lo incorporaba a sus *Farsas* con variadas connotaciones satíricas. Un ejemplo más encierra la *Egloga en requesta de unos amores*: v.177 "Assí te mantenga Dios" [Pascuala] y en la pieza siguiente, cuando las dos pastoras dudosas, vacilen antes de entrar a la sala donde se supone que están los duques, exclamará Pascuala: v.173 "¡A la mía fe! ¡Dios mantenga!", recurso seguramente cómico porque ya desde el saludo inicial, el personaje denota la humildad de su origen, contrapuesta, sin duda, a la distinción del ambiente en que irrumpe y a los cortesanos que en él se desplazan. Otra vez debiéramos plantearnos, como un instante atrás, las mismas y aun otras conjeturas acerca del valor de lo gestual en este teatro primitivo del cual tantísimo desconocemos, en todos los órdenes, en torno a vestuario, decorados, etc., etc., salvo algunos pocos datos, entre los que se destacan los aportados, casi 65 años atrás por Espinosa Maeso y más recientemente por Lihani, en torno a Lucas Fernández.

Y ya que mencionamos al rival de Encina, digamos que su vida y su obra, desde hace tiempo están siendo detenidamente estudiadas por Alfredo Hermenegildo, de modo que prescindiremos de referirnos específicamente al teatro de Fernández ya que precisamente Hermenegildo analiza distintos in-

dicadores textuales, didascalias interpretadas sobre todo, en el *Auto de la Pasión* de cuyo análisis extrae conclusiones sólidamente fundamentadas con respecto al público hacia quien, en principio, se dirigió Lucas Fernández: "para ponerse en escena ante espectadores aristocráticos ligados a la corte portuguesa", "es una pieza más del teatro de minorías", "de ambiente palaciego". Sin embargo, destaquemos por una parte el uso mínimo del saludo mencionado: "¡Dios mantenga la zagala!", en la primera obra según la *princeps* de 1514, la "Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril" y por otra, una falta de verdadera relación entre la obra y los espectadores; casi diríamos que no se los tiene en cuenta. En cambio, es interesante, en la *Farsa o Quasi Comedia del Soldado* a propósito de trabajos y muertes de amor, el recuerdo -en primer lugar- de la *Egloga de tres pastores* de Juan del Encina: dice Fernández, vv.165-167 "Philenos él se mató /y murió/ por amores de Zafira" y la evocación no es casual porque en el momento en que Fernández selecciona ejemplos de maltratados por el Amor, elige como primer ejemplo personajes de esta égloga enciniana en la que Cardonio, el pastor, procura llevar a Fileno a la reflexión mediante la enumeración de mujeres virtuosas, por lo que con esos ecos, la selección de Fernández adquiere otras connotaciones. El autor prosigue ese agrupamiento de 'casos' con personajes de su propia creación, "Bras Gil" y "Beringuella" y con otros personajes encinianos, "Mingo", "Pascuala" (las desdichas a que se alude las padecieron en la *Egloga en recuesta de unos amores*), "Christino", "Febea", a la que se llama "Febera".

Por fechas muy próximas, como es bien sabido, surge la obra de Gil Vicente que ofrece también estos mismos rasgos que hemos ido comentando: como en el caso de Encina, la circunstancia de estar destinada, muchas veces, al festejo de un acontecimiento de palacio o de representarse en esos ámbitos, gravitó en el texto dramático.

Durante tres décadas estuvo al servicio de dos reyes: don Manuel y su hijo Juan III; recordemos que justamente el nacimiento de éste es el tema del "Monólogo del vaquero" en el *Auto de la Visitación*, "a primeyra cousa que o autor fez", según declara la *Copilaçam* de 1562. Y se nos dice allí también, que se representó en Portugal ante personajes reales, en la segunda noche del nacimiento del príncipe Juan: se ubica pues en 1502. La primera indicación escénica "fala a raynha" hace suponer a los integrantes de la familia real viendo el espectáculo y hasta convirtiéndose en 'casi' personajes de la pieza: el vaquero saluda a la reina con "¡Dios mantenga!" -que a Gil Vicente le ha parecido adecuado como tratamiento a la clase social máxima- y es evidente que se dirige concretamente a ella cuando alude a "vuestra ñobleza", "vuestra alteza", "vuestra madre", pero también tiene en cuenta a los espectadores al exclamar, vv.48-50: "Mia fe, saltar quiero yo;/ ¡He, zagal! /Digo, dizí, ¿salté mal?", que pediría la aprobación o el desacuerdo de la concurrencia. Poco más adelante, al hacer el elogio de los antepasados del príncipe don

Juan, dirá que si el tiempo permitiera, vv.91-92 "jure a ños que yo os diera/cuenta de su generacio". Pero, con respecto al *saludo*, fijémonos que "Dios mantenga" dice el rústico a la reina y también lo emplea otro pastor, Gil, en el *Auto Pastoril Castellano*, "chegando ao presepio": v.294 "Dios mantenga a vuestra gloria", y cuando canten y bailen, al ofrecer los regalos, lo usarán como estribillo, vv.330 y 336 "¡A la fe, que Dios mantenga!". Por otra parte, en el *Auto de los Reyes Magos*, entrará un caballero que venía en su compañía, exclamando: v.245 "¡Mantenga Dios los señores!", del que se dice después que proviene de Arabia. Salomon, en el *Auto de la Sibila Casandra*, saludará del mismo modo: v.23 "¡Casandra, Dios te mantenga!". En el *Auto de las gitanas*, en el momento en que entran Martina, Casandra, Lucrecia y Giralda (principio de la pieza), saludará Martina con un saludo fragmentario que indudablemente evoca el conocido: v.1 "Mantenga, fidalguz, ceñurez hermu-suz!", que reiterará poco después, v.227 "Mantenga, ciñuraz y rozas y ricaz". Estos ejemplos bastan para comprobar que Gil Vicente adjudica al saludo, todavía en su tiempo, no sólo a pastores, gitanas, y entre rústicos, sino también para dirigirse a otras jerarquías, la Virgen María, la reina presente y también lo pone en boca del caballero oriental y de Salomon. Deteniéndonos aún en la obra de Gil Vicente, hay que decir que el texto dramático secundario es más rico, quizá, en las acotaciones explícitas que el de los salmantinos: a veces son cortas, concretas, "sale", "viene", etc; otras, en cambio, suplen la acción o dan noticia del pensamiento de los personajes o suministran otros detalles. Véase la acotación con que termina el *Auto de los Reyes Magos*: "Y cantando así todos juntamente ofrecen los reyes sus regalos. Y así muy alegremente cantando se van. Y acaba en breve, porque no había tiempo para más". También la indicación escénica final del *Auto de San Martín* suple la acción y se dice que mientras San Martín parte la capa con su espada cantan muy devotamente una prosa y se agrega "nam foy mais porque foy pedida muyto tarde". En el *Auto de la sibila Casandra*, las acotaciones son claramente visualizables: "Se abren las cortinas donde está todo el aparato del nacimiento y cantan cuatro ángeles"; se alude al canto y baile que han de seguir, etc. En el *Auto de los cuatro tiempos*, sabemos que hay una Adoración, después del monólogo inicial del Serafín (por cierto, con algunos de los mejores versos vicentinos, ej. vv.31-48 "La clara obra infinita,/infinitamente obrada/y obradora,/quiso su bondad bendita/que fuesse manifestada/'n esta hora./El infinito amador,/infinitamente amando/cosa amada/de infinito valor,/supo dónde, quiso cuándo/ser mostrada;/y el amor mediante,/por do el amador y amado/són liados,/es plantado en un infante/con el padre en un estado/concordados.>"). Luego, entrarán las estaciones, especificadas en algún caso: "primero viene un pastor que *representa* el Invierno. Viene cantando", también cantará el Verano y habrá más detalles con respecto al Estío "figura muy larga, muy enferma, y muy magra. Lleva una capa de paja". "Y todos así juntamente con *Te Deum laudamus* se despedirán y darán fin a esta re-

presentación", será la acotación de cierre de este *Auto de los cuatro tiempos*. Decíamos que, en ocasiones, suplían la acción y daban la posibilidad al espectador (también al lector, desde luego) de visualizar mediante el texto secundario todo lo que, terminado el texto principal (o interrumpido), quedaría sin explicación o ininteligible. Tal ocurre con la indicación escénica última del *Auto de la Barca de la Gloria* pues termina el texto principal con las preces de las almas que están a punto de condenarse definitivamente, después de la reconvención del Ángel (vv.811-813 "Vosotros no podéis ir,/ que en los yerros del bivar/ no os acordastes de él [de Jesús]"). Papa, Emperador, Rey, Cardenal, Duque, Arzobispo, Conde, Obispo, como decimos, suplican ante un crucifijo pintado en la vela de la barca que está por partir. El texto principal concluye con los últimos versos del Obispo, vv.855-857 "Tu clemencia a nos inclina,/ sácanos de foz malina,/ benigno hijo de Dios", sin que sepamos por ellos qué pasará finalmente y es toda la indicación escénica -el texto secundario- la encargada de aclarárnoslo. "No les hacen caso los ángeles, y comienzan a botar el batel. Las almas cantan una música a modo de llanto con grandes exclamaciones de dolor", etc. Pero, finalmente, Cristo resucitado ha de llevarse consigo todas las almas.

Otras acotaciones están destinadas al lector del impreso pero no sabemos con exactitud cuál sería el conocimiento previo del espectador. Por ejemplo, en la *Tragicomedia de don Duardos*, después del parlamento de Flérída, fin del v.1827, así declara el texto secundario: "En cuanto pasaban todas estas cosas, mató Camilote a Don Robusto y a otros caballeros por el reto de Maimonda contra Flérída. Y al saber esto don Duardos, se armó, se fue al campo y mató a Camilote". Se entera el lector de la edición, repetimos, pero ¿lo hubiera sabido el espectador, si lo hubiera habido, de no mediar la suspensión de las representaciones teatrales por el duelo debido a la muerte del rey don Manuel? ¿Qué sentido tenía o tiene esa acotación para Gil Vicente o para quien la haya agregado? ¿Qué necesidad de claridad implicaba el texto principal donde se dirá lo mismo, pero con sugerencias, sutilezas y evasivas? Un ejemplo de texto secundario notable en este aspecto que estamos destacando, en cuanto a los distintos modos de apelación al público, se da en la *Comedia del Viudo* cuando los personajes, según expresa la acotación "acuden al rey don Juan III, que entonces era príncipe y presenciaba la representación y le piden que escoja cuál ha de casarse con Don Rosvel" y sigue el texto principal, vv.908-910 "Príncipe, que Dios prospere/en grandeza principal,/ juzgad vos./ La una Dios casar quiere/dezidnos, señor real". Subrayemos, "el rey, que entonces era príncipe", o sea que 'el aquí y el ahora' de la acotación es distinto del de la representación. Pero, lo cierto es que el personaje histórico, *real* aunque principesco, es introducido en la pieza dramática ("juzgad vos/dezidnos") y ha tenido que desplegar él mismo un juego escénico determinado, por levisímo que fuere, pues la indicación escénica explícita siguiente es ésta: "Juzga el príncipe que la mayor se case primero".

En este momento de nuestra disertación advertimos la dificultad de determinar claramente la relación de estas acotaciones con el texto dramático y entendemos que aquí subyace una extensión del concepto de "texto" que excede lo *literario* para incluir ese elemento básico señalado por Paul Zumthor como integrante indispensable de la "teatralidad" en la Edad Media ("Poésie et théâtralité: l'exemple du Moyen Age", *Annali*, XXVIII,2,1986,509-539 y antes en *Essai de poétique médiévale*). Nos referimos al gesto en su capacidad de simbolizar o diseñar una situación o circunstancia dramática. Esto se ha enunciado de muchísimos modos, bien lo sabemos. A propósito del mismo Gil Vicente, iniciaba el profesor Eugenio Asencio su valorado estudio "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", diciendo: "Poesía y mímica, palabra y gesto van asociados en esa representación de la vida humana que llamamos teatro" y agregaba "pero la jerarquía de los dos elementos varía constantemente". Y en su análisis de Don Duardos, considerado como resultado de "transmutar y metamorfosear en puro o casi puro drama los temas, personajes y espíritu del momo", llegaba a concluir que en esta obra vicentina "el tema caballeresco y el espíritu del momo salta airoso de la simple escenografía con aditamentos musicales y literarios, al plano dramático". Y eso ocurre precisamente porque -son sus palabras- "poesía y mímica se compenetrán para encarnar los ideales del rey de la corte portuguesa".

Permítasenos ahora insistir, muy brevemente y por último, en el reiterado uso del saludo "Dios Mantenga" por parte del bachiller Diego Sánchez que, si bien por fechas es algo posterior, nos importa aún. Ofrece en su casi treintena de farsas, innumerables posibilidades de asedio en cuanto a su temática, persistencia de elementos medievales, juego escénico, rasgos satíricos, un vocabulario todavía colmado de dificultades no resueltas, transmisión textual muy oscura pues la *Recopilación en metro* que apareció en Sevilla en 1554, es póstuma y sobre originales preparados por Juan de Figueroa, sobrino del autor, del que no sabemos cuánto agregó o modificó, de tal manera tiene altibajos el texto... Pues, en buena parte de esas piezas, contemporáneas evidentemente de la redacción del *Lazarillo*, encontramos ecos exactos de la crítica famosa que encierra, según dijimos, y recordamos aquel pasaje en que su desconocido autor satiriza al escudero. Habría que hacer la lectura para no dejar pasar ciertos matices, pero todos seguramente tienen presente que era un oficial quien ofendía al escudero con "mantenga Dios a vuestra merced" y que éste se siente "como si fuese quienquiera" y que reflexionará con Lazarillo que "a los hombres de poca arte dicen eso" y que se menciona el nuevo saludo, el que habría adquirido prestigio "beso las manos de vuestra merced" o por lo menos "bésoos, señor, las manos". En el caso de Diego Sánchez de Badajoz, los modos en que se amplifica el saludo, o se lo aclara, son significativos. Tomaremos unos pocos ejemplos, para no ser excesivos, pero entendemos que interesan pues el saludo es comentado sa-

tíricamente y mediante él se hace el ataque a determinada costumbre o clase social, en sus malos exponentes. Dejamos de lado, desde luego, los casos en que simplemente se dice el solo saludo "Dios mantenga". En la *Farsa Theologal*, vv.1-2 "Gente honrrada, Dios mantenga/que también mantien rruyen"; en la *Farsa de Salomón*, ya avanzado el Introito como siempre a cargo del pastor, después de enterado el público de la situación vivida ("este año hubo falta de pan"), reflexiona, vv.57-80 "Que en fin, así como así,/ todos emos de yr allá,/ que a rricos también verná/ su San Martín como a mí;/ yo, que bellotas comí,/ y pan y gallinas, vos,/ gusanos ambos a dos/ mos an de comer aquí". Imaginemos el despliegue de ademanes e invocación a los espectadores que supondría este parlamento. Y continúa: "¡O!, rreñiego la bovura/ de mi ñorança tan luenga,/ que no dixe "Dios mantenga" / ni an vos hize la medida. / Quiero tornar de acá hura/ que, por comer, me olvidado;/ entraré mejor habrado/ que no alguno, por ventura. / Dios mantenga que gozáis/ en paz mil fiestas como esta. / ¿No queréys dar la respuesta? / Ni an creo que lo agradecéis. / Dios, que lo que merecéis/ os venga, pues no habráis;/ y a mí, lo que deseáis/ y quantos bienes tenéis". En la *Farsa del Colmenero*, comienza el pastor: vv.1-4 "Dios mantenga con prazer/ a quantos son sus amigos/ mas esos con pocos trigos/ llos podía mantener". En la *Farsa del Molinero*, las implicaciones críticas y el acercamiento y reproches al público son muy claros: vv.17-32 "¡Oluidéme el "Dios mantenga"! / Si os nojáys estáos así,/ que tampoco vos a mí/ dexistes: "En buena benga"; / vuestro bien no está en mi lengua/ ni mi mal en boca aiena;/ tenga yo la vida buena,/ que al bueno nunca el bien mengua. / Husen llos hombres hermanos/ y las buenas obras luengas,/ y esténse llos "Dios mantengas" / en ynuernos y en veranos;/ mas ora los palancianos,/ ¿sabéys qué tienen por mañas?: / remorderos las entrañas/ y después, "Beso llas manos". La *Farsa de la hechizera* incluye al pastor del Introito que así comienza: vv.1-4 "Gente honrrada, Dios mantenga,/ y si así no queréis vos/ a mí me mantenga/ con vida muy sana y luenga".

Y finalizaremos con el ejemplo más significativo -aunque la cita sea algo larga-: en la *Farsa de la Muerte*, la explicación inicial nos informa que "comiença a hablar el Pastor el yntroyto siguiente, que fue hecho para los canónigos de Badajoz porque se quexaron que les dixo en vna farsa "Dios mantenga". Y así lo confirma el principio de la obra, vv.1-32 "¡Dios mantenga! Estoy mirando/ si supe habraros bien,/ ¡Dios mantenga!, si mantien,/ mas, ¡qué monta!, trabajando. / ¡O, cuerpo de San Herrando! / ¿Quisiérades que os dixera,/ para biuir sin cansera,/ que os mantenga Dios holgando? / Esto es llo que yo reniego:/ querer llos hijos de Adán/ sin sudor comer el pan,/ y grolla al cabo del juego. / Veamos, ¡cuerpo del ciego!, / dirmeis adónde se halla/ vencimiento sin batalla/ o camino con sosiego. / Sois caballeros nombrados/ desta prouechosa guerra/ que mos dio Dios en la tierra/ para hermos coronados. / ¡Baste caminar calçados/ y vestidos tantos hatos!, / que pobres y sin çapatos/ huieron llos primos pelrrados. / Biuió Christo hecho humano/ has-

ta lla muerte en trabajo, / ¡y quier acá vn espantajo / holgando, ser buen christiano! / Entendé, entendé al villano, / trepetalde bien la lengua, / por qué os dixe "Dios mantenga": / que os tenga Dios en su mano".

Hemos querido esbozar en estas calas espaciadas del texto dramático en algunos autores del teatro antiguo castellano sólo una línea de investigación que completaremos con más tiempo y espacio. Creemos que en el análisis de las primeras obras teatrales conservadas, castellanas según nuestras metas, pero naturalmente también portuguesas, valencianas o las que fueren encontrándose, ese análisis, decimos, ganaría en profundidad si se adentrara en la valoración de las acotaciones explícitas e implícitas, en todo aquello que se refiere a los vínculos entre el texto dramático y el espectador, que permitiría reconstruir, de modo más seguro, la intención y finalidad de aquellos primeros autores teatrales y la repercusión de su mensaje. Dicho de otra manera y glosando al maestro Asensio, debiéramos atender no sólo a la palabra -lo más fundamental, por cierto- sino también al complemento que tan importante función tiene en la constitución de la circunstancia dramática: a la palabra se suma la elocuencia "del gesto, de la actitud y del silencio".

OBRAS CITADAS

- Asensio, Eugenio. "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente". *Estudios Portugueses*. París: C. Gulbenkian, 1974: 25-36.
- Auto de los Reyes Magos*. Lisboa: Revista 'Occidente', 1965/66.
- Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- Encina, Juan del. *Obras Completas*. IV. Madrid: Espasa Calpe, 1983.
- Fernández, Lucas. *Farsas y Eglogas*. Madrid: Castalia, 1976.
- Frenk, Margit. "Lectores y oidores". "La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". *Actas del VII Congreso de AIH*. Roma: Bulzoni, 1982: 101-123.
- Hermenegildo, Alfredo. *Renacimiento. Teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel, 1975.
- Hook, David y Deyermund, Alan. "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*". *Anuario de estudios medievales* 13. Barcelona, 1983: 269-278.

- López Estrada, Francisco. "Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique". *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*. Viterbo, 1983: 423-446.
- . "La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique. Estudio textual". *Segismundo*, 39-40, 1984: 9-30.
- Manrique, Gómez. "La representación del nacimiento de Nuestro Señor". *Cancionero Castellano del siglo XV*. II. Madrid: Bailly-Baillière, 1915: 53-56.
- Regueiro, José. "El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval" *HR*, XLV (1977): 149-164.
- Sánchez de Badajoz, Diego. *Recopilación en metro*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
- Senabre, Ricardo. "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. I. Universidad de Oviedo, 1977: 417-432.
- Vicente, Gil. *Obras dramáticas castellanas*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

EL ROMANCE RELIGIOSO

William González
University of Utah

En los estudios generales sobre el romancero un aspecto de éste que ha recibido poca atención es aquél que abarca el romance de contenido religioso. Desde un principio se comprueba este rechazo ya que se excluyó totalmente de los primeros cancioneros: *Cancionero sin año*, *Cancionero general de 1550* y en *Silva de varios romances* así como en las colecciones subsiguientes a pesar de su existencia y su circulación en pliegos sueltos según escribe Menéndez Pidal.¹

A pesar de esta exclusión en los grandes cancioneros, empezaron a aparecer romances sacros en las primeras colecciones de literatura religiosa: *Cancionero de Sebastián de Orozco* (1550), *Cancionero de Jorge Montemayor* (1554) y en *Cancionero general de la doctrina* (1592).² Aquí se puede observar la vitalidad del romance sacro que empieza a desarrollarse a la par con el romance de tema secular. En su desarrollo del romance sacro abarcó todo un procedimiento literario que adaptó la poética formal del romance secular a uno de contenido religioso, procedimiento que el profesor Diego Catalán atribuye "a la enraizada tradición castellana de verter 'a lo divino' temas profanos",³ cuyas huellas se encuentran ya en los comienzos del cristianismo con el cual la literatura patristica pudo resolver la aceptación de ciertos valores culturales paganos para expresar conceptos cristianos. Este proceso tan arraigado en la tradición cristiana encuentra su apogeo en la literatura española del Siglo de Oro y aquí una de sus obvias manifestaciones fue el romance sacro.⁴ A pesar de ser excluido este género de las primeras grandes colecciones, es un romance sacro escrito por Iñigo de Mendoza en su *Vita Cristi fecha en coplas*, publicada en 1508, donde se observan por primera vez los aspectos formales del romance secular utilizados en un romance religioso impreso. En este romance resalta el empleo del patrón romanceril a tema

religioso como primer paso en la creación del romance religioso y que en el futuro utilizarán Alonso de Ledesma, López de Ubeda, San Juan de la Cruz, y otros escritores para expresar sus sentimientos religiosos.

La segunda manera empleada en la composición de un romance religioso fue la del proceso llamado "contrafactum", "parodia sagrada", o verter "a lo divino". Aquí el autor tomaba un romance de tema secular que estaba de moda y lo vertía "a lo divino" sustituyendo lo necesario para convertirlo en uno de contenido religioso. Como ejemplo de este proceso están los versos del romance cidiario Las quejas de doña Urraca:

Morir vos queredes, Padre	San Miguel vos haya el alma.
Mandaste las vuestras tierras	a quien vos antojara;
a don Sancho de Castilla,	Castilla la bien nombrada
a don Alonso a León	y a don García a Vizcaya.
A mí porque soy mujer	dejaisme desheredada.
.....	
Callede, hija, callede,	no digades tal palabra
que mujer que tal decía	merecía ser quemada.

Estos versos vertidos "a lo divino" se convierten en los siguientes:

-Morir querays, mi Dios,	Vuestro padre el alma os aya.
Mandastes las vuestras tierras	a quien bien os agradara;
al ladrón distes la gloria	ésta fue la primer manda,
y heredero hezistes	de vuestra gloria sagrada
y a San Juan, vuestro querido,	dexastes la madre santa;
distes la vista a Longinos,	esse que os dio la lanzada.
.....	
Calles, calles Magdalena	y no digas tal palabra
que allá en mi Resurrección	no te tengo olvidada. ⁵

La tercera manera que se utilizó para componer romances religiosos fue tomar los primeros versos, la rima y la melodía de un romance conocido. El poeta copiaba los primeros versos del romance secular que utilizaba en su composición y que aludían a la melodía original para atraer la atención del público y luego desarrollaba su romance paralelamente a la versión secular o independiente de ella.⁶ Un ejemplo que refleja este procedimiento es un romance religioso de la Magdalena que toma sus primeros versos del romance El Conde Arnaldos. Así los versos:

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar
como la hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!

en versión "a lo divino" se convierten a:

¡Quién tuviese tal fortuna tal fortuna y tal bondad
como Magdalena tuvo cuando a Cristo fue a buscar!

La última manera empleada en la composición de romances sacros fue la adaptación de un himno u oración a la forma romancística. El ejemplo clásico de esta manera es la traducción y la adaptación de la Lauda "Stabat Mater" de Jacopone da Todi a forma romanceril.

Con el empleo de estas cuatro maneras para componer un romance religioso éste pudo permanecer a la par con el desarrollo del mismo género secular, y así de la misma manera que el romance llenó el vacío que quedó con la desaparición del poema épico, el romance sacro llenó el vacío creado por la necesidad espiritual del tiempo. Durante la edad media el acercamiento a la Sagrada Escritura se caracterizaba por una interpretación literal, alegórica, moral y anagógica⁷ que había cumplido con su papel en aquella época, pero en la época del Renacimiento y del Siglo de Oro una nueva mentalidad, una nueva espiritualidad basada en una estrecha e íntima relación con Cristo había empezado a difundirse en la vida espiritual del pueblo, bajo el nombre "Devotio Moderna". Esta encontró un fuerte apoyo en la espiritualidad franciscana cuyos cimientos eran la pobreza del establo en Belén, y la humildad, pasión y muerte de Jesús. En la difusión de esta espiritualidad jugaron un papel de mayor importancia la *Vita Cristi* de Ludolfo de Sajonia, traducida por Fray Ambrosio de Montesinos, el teatro de Lucas Fernández y el "Retablo de la vida de Cristo" de Juan de Padilla. Todas estas corrientes se unieron para el desarrollo y la difusión de la "Philosophia Christi" que se encuentra en los romances religiosos de tradición oral.

Uno de estos romances de mayor difusión en el mundo hispánico es el que se titula "Por el rastro de la sangre" o "Camino del Calvario" que es la síntesis de todo el movimiento literario del Siglo de Oro. Aquí se encuentran los procesos del "contrafactum", la "devotio moderna", el "Planctus Mariae" y la presencia de dos personajes característicos de la literatura renacentista: Juan el Evangelista y la Magdalena.⁸

El incipit de este romance se tomó de un romance caballeresco que Lucas Rodríguez incluyó en su *Romance Historiado* publicado en Alcalá en 1579 cuyos primeros versos:

Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba
iba Montesinos por una áspera montaña.
Como era tan de mañana las campanas de París
todas tocaban al alba.

se transforman en la versión contrahecha a:

Por el rastro de la sangre que Jesucristo derrama
iba la Virgen María en una fresca mañana.
Como era tan de mañana las campanas de Belén
todas tocaban al alba.

A continuación ocurre el encuentro entre María y San Juan, ocurrencia también prestada de los romances caballerescos. En este momento termina la parodia sacra y se introducen los elementos de la "devotio moderna" que surgen después de ser interrogado San Juan por la Virgen:

Se ha encontrado con San Juan y desta manera le habla;
-¿No has visto por aquí al Hijo de mis entrañas?

La respuesta es una detallada descripción de Cristo camino al Calvario, con la cruz a cuestas, la corona de espinas, el martillo, los clavos, y la soga al cuello.

La descripción de esta escena convierte el romance en una contemplación sobre la pasión de Cristo que evoca en el oyente la sensación de haber estado presente en aquel momento. Terminada esta descripción, el elemento que sigue es el *Planctus Mariae*, i.e. la angustia y lamento de María, de arraigada tradición literaria medieval expresado aquí también con una fórmula romanceril caballeresca (el desmayo del personaje al recibir ciertas noticias). San Juan y la Magdalena acuden a ayudarla y la acompañan al Calvario.

La construcción de este romance es única ya que Cristo no está presente físicamente sino sólo en la mente de los oyentes. La descripción es tan completa que mueve al oyente a la compasión de Cristo, al dolor de la Virgen y a un aumento de devoción personal.

Debido a la variedad de maneras con las que un romance se podía escribir y por la riqueza de las fuentes que podía utilizar, el romance sacro se mantuvo a la par con el romance secular y hasta lo sobrepasó a nivel personal e individual.

En los estudios sobre el romancero secular se ha establecido que su papel era múltiple: se usaba para divertir, informar, como medio propagandístico, para enseñar, en las celebraciones de ciertas fiestas y para acompañar los quehaceres domésticos y estacionales. En total abarcaba la vida pública así como la vida familiar de la sociedad hispánica. Sin embargo la unicidad del romancero sacro no sólo consiste en que abarcaba la vida pública y familiar, sino también la vida espiritual del individuo. El papel general del romance sacro era el de ayudar en la observación de toda fiesta religiosa solemne así como en procesiones y romerías. A nivel familiar, enriquecía las devociones religiosas, rosarios, novenas y también se usaba durante los velorios y en los funerales. A nivel individual era oración cuya repetición evocaba escenas de la vida de Cristo, María y los Santos para provecho espiritual personal ya que estos romances se transmitían de generación en generación como oraciones y como una parte íntegra de toda una tradición religiosa.

¹. Menéndez-Pidal, R. *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968) 1:345.

². Wardropper, Bruce. "Hacia una historia de la lírica a lo divino". *Clavileño* 5, N° 25 (1954), 6.

³. Catalán, Diego. "El romancero espiritual en la tradición oral". (conferencia sin publicar), 1.

⁴. Wardropper, Bruce. *Historia de la poesía lírica a lo divino* (Madrid: Revista de Occidente, 1958), 28.

⁵. Catalán, Diego, Op. Cit., 7.

⁶. Figueras Romeu, José. *La música en la corte de los Reyes Católicos* (Barcelona: C.S.I.C., 1965), vol. 1, 85.

⁷. Batallion, Marcel. *Erasmus y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), 44.

⁸. Figueras Romeu, José. Op. Cit., vol II, 473.

CONFLICTO DRAMATICO VS LITURGIA EN EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO: EL AUTO DE LOS REYES MAGOS

Alfredo Hermenegildo
Université de Montréal

La historia del teatro castellano mantiene abierta la incógnita de su época medieval. Los estudios de Humberto López Morales, Donovan, Lázaro Carreter, Deyrmond-Hook, Lapesa, Senabre, Sito Alba, Sola-Solé, Sturdevant, etc.,¹ abordan el problema desde distintas perspectivas, sin llegar a dejar zanjada la cuestión de quién fue el padre del teatro castellano, de si el *Auto de los Reyes Magos* es o no parte de la tradición vernácula peninsular, de si el drama de Castilla empieza con Gómez Manrique, Encina y Lucas Fernández², de si hubo o no hubo un teatro medieval en Castilla. Vamos a dejar de lado esta compleja problemática para hacer frente al texto mismo del *Auto de los Reyes Magos*³ y a los diferentes signos que constituyen su entramado dramático. El *Auto* es lo que se nos ha conservado. Sobre el contenido de ese fragmento -o pieza completa, según ha pretendido algún crítico- trata el presente trabajo. Y en él intentamos definir la dramaticidad de la obra y su consiguiente alejamiento de la ritualización litúrgica.

Nuestra reflexión ha tenido en cuenta los conceptos [personaje, actor, rol] tal como quedan definidos en los trabajos de Anne Ubersfeld. Hemos utilizado igualmente el método de análisis teatral descrito por Thomas Pavel y puesto a prueba, repetidas veces y con resultados convincentes, en los estudios de Félix Carrasco y en nuestra serie de artículos sobre el teatro primitivo castellano.⁴ Dada la limitada extensión de estas páginas, pasamos por alto la presentación del marco teórico y remitimos al lector a las obras de los investigadores citados y a nuestros propios trabajos.

El dramaturgo que concibió el *Auto* utilizó el esquema narrativo legado a la tradición por el evangelista Mateo (cap. 2, vv. 1-12). Ese texto sagrado se hace intertexto cuando el autor improvisa "episodios y personajes según lo probable y lo conocido [...] Pero el escepticismo de los Magos y el motivo de los regalos como una prueba trastornan el tono de celebración que se esperaría si se tratara de un drama litúrgico. El *Auto de los Reyes Magos* deja de ser una acción ritual para acercarse a una representación mimética. En esto el anónimo dramaturgo revela a cada paso su conciencia de lo teatral en el sentido moderno de la palabra" (17). La confirmación de las anteriores afirmaciones de Surtz nos sirve de objetivo. Es precisamente ese sentido de la conciencia de lo teatral lo que tratamos de identificar a través de la maraña de signos dramáticos que componen los 147 versos conservados.

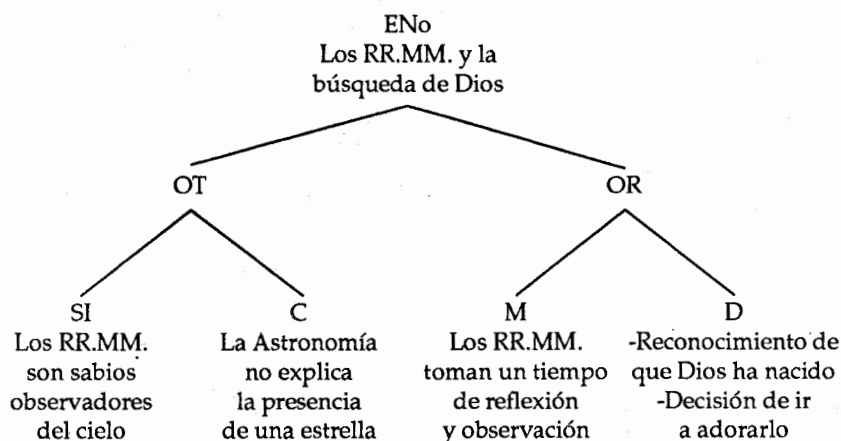
En primer lugar, el *Auto* representa una ruptura con el llamado teatro litúrgico -en realidad, si es teatro no es liturgia, aunque la liturgia es, en cierto modo, representación dramática y el teatro vive sometido al ritual o los rituales de una o varias liturgias.⁵ El *Auto* no es solamente la presentación o la ilustración de un episodio evangélico. Es otra cosa. Como más tarde hará Lucas Fernández en su *Auto de la Pasión*⁶ o en sus farsas y églogas navideñas, el *Auto de los Reyes Magos* es la puesta en texto dramático de la reacción de algunos personajes ante los hechos presentados por el Evangelio. Importa menos la anécdota de la narración sacra que el enfrentamiento de unos actores con las consecuencias de dichos hechos. La representación de tales consecuencias establece la dramaticidad de la obra y su separación de la liturgia.

Los tres Reyes Magos, a pesar de la rigidez y primitivismo de sus contornos, están lejos de contemplar, en actitud hierática y litúrgica, la historia de la aparición de Dios en el tiempo de la humanidad. "Hay un soplo de vida en estas caracterizaciones, que denuncia el talento del artista", dice acertadamente López Morales, para concluir que el *Auto*, por el grado de desarrollo que manifiesta, "no puede corresponder a los inicios de una tradición dramática" (64).

El soplo de vida que inspira a los personajes es fundamentalmente el que se manifiesta en las dudas que corren a todo lo largo y ancho de los versos. Los Reyes tratan de dar salida a sus vacilaciones. Herodes, con notable astucia, insiste ante sus consejeros para que encuentren la respuesta al problema planteado por los Magos. De tal modo que el título de la obra, dado por Menéndez Pidal,⁷ bien podría reemplazarse por el de *Auto de la duda*. Es la constante puesta en tela de juicio de la situación que viven los personajes lo que caracteriza la vitalidad del *Auto* y lo que constituye la esencia misma de su dramaticidad.

Veamos cómo queda organizada la estructura narrativa subyacente en el *Auto* y cómo se articulan los distintos segmentos que lo componen. Seguiremos, para ello, el esquema de trabajo propuesto por Pavel y señalado líne-

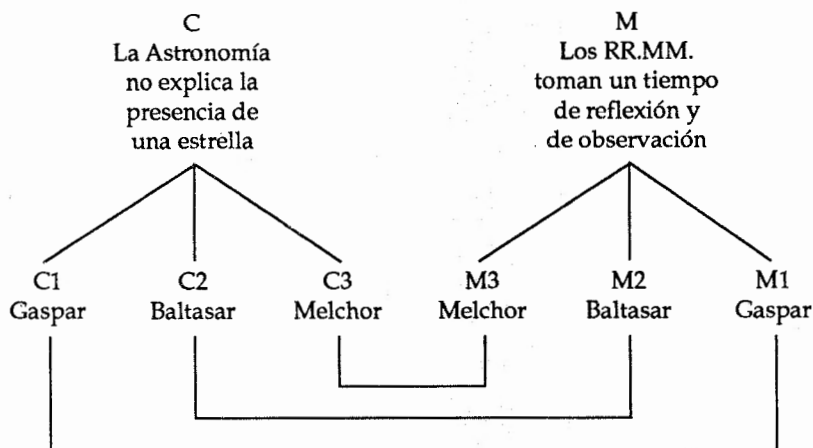
as arriba. La estructura narrativa principal (EN_0), con sus diferentes ramas, nudos y hojas, puede ilustrarse así:



En la EN_0 queda definido el Orden turbado (OT), como el resultado de tres perplejidades, las de Gaspar, Baltasar y Melchor. Los tres sabios, por separado, constatan el fracaso de las reglas astronómicas a la hora de explicar la aparición de la estrella. Ahí queda situada la Carencia (C) que altera la Situación inicial (SI) y turba el orden.

El Orden restablecido (OR) y la explicación de la anomalía introducida en la ciencia por la manifestación de la estrella, se dramatiza a través de la Mediación (M), en la que los tres Reyes toman un tiempo de reflexión para observar de nuevo el fenómeno. El Desenlace (D) es la conclusión y el restablecimiento del orden, roto en la primera parte de la EN_0 . Los tres personajes reconocen que Dios ha nacido, ha entrado en la historia y en el tiempo, y deciden ir a adorarlo.

El autor de la obra ha procedido por etapas en la dramatización de las C y M y del D. Cada uno de los personajes, Gaspar, Baltasar y Melchor, es el vehículo de la teatralización de su propia búsqueda de Dios. Sus dudas científicas y las correspondientes soluciones se manifiestan y se realizan de modo individual. De tal manera que la C y la M de la EN_0 fundamental están formadas por una sucesión de tres carencias (C_1 , C_2 y C_3) y de tres mediaciones (M_1 , M_2 y M_3); correspondientes a cada uno de los respectivos Reyes. Gráficamente se presenta así, como continuación y desarrollo de la figura anterior:



Las diversas carencias y mediaciones aparecen en los monólogos iniciales de los tres personajes:

C₁- Gaspar: "No sé cuál es aquesta strela." (49)

C₂- Baltasar: "Esta strela non sé dón d vinet,
quín la trae o quín la tine." (50)

C₃- Melchor: "Tal estrela non es in celo." (50)

M₁- Gaspar: "Otra nocte me lo cataré;
si es verdat, bine lo sabré." (49)

M₂- Baltasar: "Por tres noches me lo veré
y más de vero lo sabré." (50)

M₃- Melchor: "Veerlo he otra vegada,
si es verdat o si es nada." (51)

El D de la EN₀ también es el resultado de la adición de tres desenlaces parciales, los que constituyen los sucesivos reconocimientos de que Dios ha nacido y las consiguientes decisiones de ir a adorarle.

Pero el *Auto* añade otro nivel de dramatización, paralelo y complementario del anterior. A la primera intervención monologal de cada uno de los tres sabios sucede la escena en que Gaspar, Baltasar y Melchor se encuentran. De modo colectivo, vuelven a plantear una duda sobre el carácter humano o divino del rey anunciado por la estrella. De nuevo aparece la reserva inscrita en la C del árbol de dependencias, una C₄, que viene a superponerse a la C₁, C₂ y C₃ señaladas más arriba. Es el pasaje en que Baltasar pregunta:

"¿Cúmo podremos provar si es homne mortal,
o si es rey de terra o si celestial?" (52)

La M_4 incorpora un elemento empírico, científico, probatorio, equivalente a los momentos de reflexión y a la observación del cielo determinados en los segmentos que constituyen las M_1 , M_2 y M_3 . En este caso es Melchor quien expone el método:

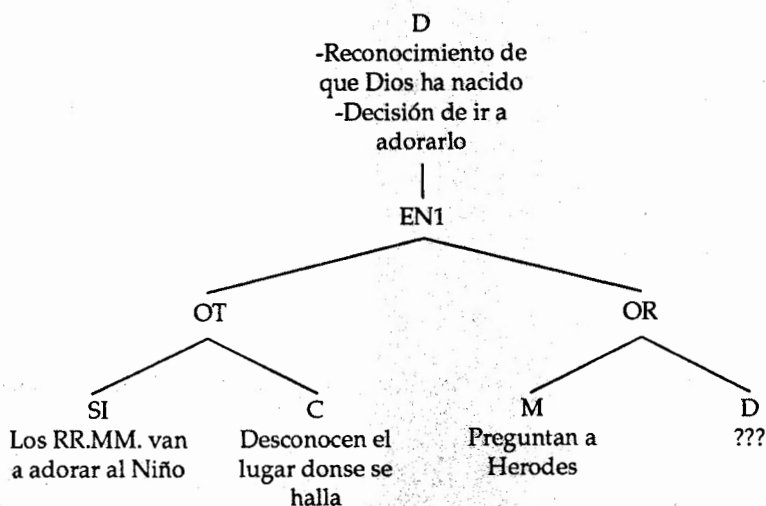
"¿Queredes bine saber cómo lo sabremos?
Oro, mira y acenso a él ofrçremos:
si fure rey de terra, el oro querá;
si fure omne mortal, la mira tomará;
si rey celestial, estos dos dexará,
tomará el encenso que l' pertenecerá." (52)

Gaspar y Baltasar, con su "Andemos y así lo fagamos" (52), se hacen solidarios de la M_4 enunciada por Melchor.

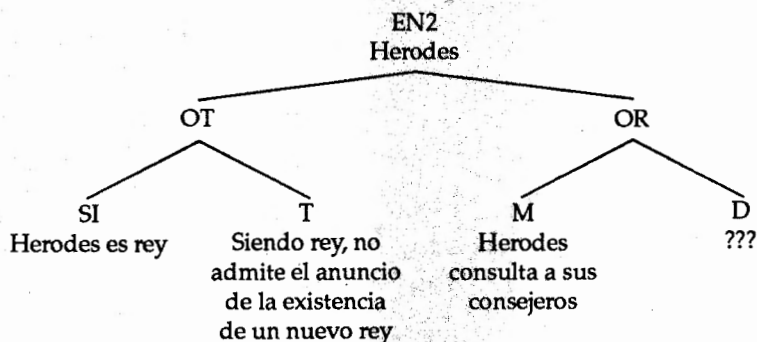
Hay que considerar que esta serie [$C_4 \rightarrow M_4$] no dramatiza el Desenlace de modo paralelo a como lo hacen las [$C_1 \rightarrow M_1$, $C_2 \rightarrow M_2$, $C_3 \rightarrow M_3$], ya que allí la duda se resuelve con la afirmación del nacimiento divino. En [$C_4 \rightarrow M_4$] el resultado de la prueba no queda inscrito en el fragmento conservado. Y la duda que anida en el alma colectiva de los tres Magos queda abierta para el lector/espectador de dicho fragmento.

La escena quinta del *Auto* presenta el momento en que los tres Magos, en su caminar siguiendo la estrella, se detienen para preguntar a Herodes por el lugar en que ha nacido el nuevo rey. El pasaje, perfectamente inscrito en la cadena intertextual que arranca del evangelista Mateo, queda integrado de modo tenue o, mejor, yuxtapuesto al episodio de los Magos. La EN_0 organiza toda la búsqueda de Dios por los Reyes. Y sólo es en continuidad con la hoja del Desenlace como se integra la EN_1 , la que inserta el encuentro de los sabios peregrinos con Herodes. El marco general del relato evangélico estructura de un modo más firme la dependencia de los dos árboles, ya que en él es el encuentro con el Niño nacido lo que se describe. En el *Auto*, en cambio, debido tal vez a su carácter fragmentario, es la búsqueda espiritual y física de un Dios a quien no se llega a ver, lo que organiza todo el relato. El *Auto* se separa del texto evangélico y, en consecuencia, se aleja de la condición litúrgica que, en caso contrario, hubiera debido tener. Si el *Auto* fuera la escenificación, la explicitación del evangelio de Mateo, su carácter litúrgico eliminaría la alteración del sentido primero del relato, es decir, del encuentro con Dios, de la manifestación y epifanía de Dios a los gentiles. Pero el *Auto* no es liturgia y, por ello, dramatiza la búsqueda de Dios por esos gentiles y las dudas que les asaltan en el acercamiento a la visión del Niño divino.

La interrogación a Herodes -muy evangélica, por otra parte- queda organizada en el esquema siguiente:



En la Hoja de la M [preguntan a Herodes] se inserta una nueva



En las EN₁ y EN₂, el texto omite los respectivos desenlaces, aunque podemos imaginarlos al proyectar el fragmento sobre el relato evangélico. Pero de hecho, el *Auto* desconoce la respuesta de Herodes a los Magos (D de la EN₁) y la decisión de Herodes ante la confesión de sus rabinos. Dejamos ahora de lado el carácter antijudaico del texto, en que los consejeros reales se acusan de "enartado" (56), de no entender las profecías de Jeremías (56), de estar equivocados y no decir la verdad (57) y, finalmente, de no ejercer con frecuencia la virtud de la caridad (57). La cadena intertextual ha entrado en contacto con una discursividad antijudaica -la que, probablemente, latía en la comunidad cristiana del Toledo medieval- y ha producido el texto del *Auto*.

Es decir, en la yuxtaposición o, como mucho, en la débil integración de las EN_0 y EN_1 (la EN_2 queda bien articulada con la EN_1), se manifiestan unas deficiencias estructurales que denuncian la existencia de un marco general narrativo más global -el que propone el relato evangélico-, capaz de integrar el fragmento conservado y las partes perdidas, si es que alguna vez existieron. A menos que la estructura narrativa del conjunto desaparecido no coincidiera en su totalidad con la de la narración de Mateo. En ese caso poco probable, la reflexión resulta imposible.

De uno u otro modo, la textura y el relieve dramático del fragmento están definidos por la duda de los Reyes y de Herodes, con lo cual el *Auto* evita el riesgo litúrgico -presentación ritual e ilustración del texto sacro-. La obra se convierte de esta manera en vehículo de la dramatización del impacto provocado por el hecho central del evangelio -nacimiento de Jesús- en las vidas individuales y colectivas de los protagonistas de la acción teatral.

Vamos a observar el *Auto* desde la perspectiva que impone el comportamiento de sus actantes. Con ello pretendemos completar la reflexión y determinar de modo más preciso el carácter no litúrgico de la pieza.

El actor, como unidad antropomorfa que manifiesta en la narración la noción o la fuerza que recubre al actante en la superficie textual (Ubersfeld 107), es un elemento animado, caracterizado por un funcionamiento idéntico, a veces con distintos nombres y en diferentes situaciones. En el caso que nos ocupa, hay tres personajes, Gaspar, Baltasar y Melchor, que tienen la misma función, la del actor [sabio que busca la verdad entre la ciencia y la revelación]. Los tres personajes son, exclusivamente, variantes anecdóticas de un único actor. Tienen el papel de sintagma nominal atado al sintagma verbal recurrente [busca la verdad]. El mismo fenómeno se repite en la dramatización de los rabinos y consejeros de Herodes.

Pero a lo largo de la cadena [linaje intertextual -> texto], se ha producido una brecha precisamente en el lugar en que el gesto litúrgico ha reemplazado la dramatización. Si en toda liturgia -religiosa, política, judicial- los actantes se encarnan en personajes marcados por una función plenamente codificada -el sacerdote que celebra la misa, el político que pronuncia el discurso electoral, el juez que preside el proceso-, nos hallamos aquí ante un texto en que los personajes no encarnan roles estrechamente codificados. En la liturgia, los personajes asumen roles. En el *Auto de los Reyes Magos*, los personajes tienen tres funciones actorales claramente manifiestas (la de los tres sabios, la de Herodes, la de los rabinos) y viven en un relato que se aleja de la rígida codificación impuesta por la liturgia. La *commedia dell'arte* es un teatro plenamente codificado. En el teatro más abierto, en que surge la función actoral de modo más libre, un personaje -los Reyes Magos- puede asumir un rol para el que no está hecho -el de sabio que duda-. Los Reyes Magos, en el rol que les ha destinado la liturgia, no pueden dudar, no hacen más que seguir la estrella. El *Auto* ha sacado a los tres personajes de su codificación ori-

ginal -la que imponía el linaje intertextual- y los ha recodificado, atribuyéndoles una función actoral menos uncida al rol tradicional e inmutable. El *Auto* es el resultado de la subversión del rol asumido por los personajes litúrgicos y de su recodificación, en el momento de la textualización, según las reglas previstas por otro rol distinto, el del sabio que duda.

El *Auto de los Reyes Magos* no es liturgia ni en su estructura narrativa ni en la configuración de las funciones dramáticas de sus personajes. Es obra didáctica, de reflexión, y no simple ilustración de la ceremonia litúrgica. Pero el problema queda sin solucionar desde el momento en que consideramos el texto como pre-texto de la representación. En ese instante único en que el teatro es teatro, se produce -o se puede producir- una nueva descodificación de los roles y una puntual y precisa recodificación gobernada por el *hic et nunc* de la historia, de la modernidad, de la noción de género, etc... Por eso resulta tan poco gratificador el trabajar y discurrir con textos sin poder tener en cuenta la existencia de una representación.

Notas

¹ Omitimos la reproducción de las referencias bibliográficas pertinentes por ser harto conocidas. Véase, como información global, la que aparece en *Teatro medieval castellano*. Estudio preliminar, edición y notas de Ronald E. Surtz (Madrid: Taurus, 1983).

² Hemos de dejar constancia de nuestra inclinación a favor de la tesis primera de López Morales y de sus consecuencias para la elaboración de una historia del teatro español primitivo. Nuestros trabajos sobre el drama del siglo XVI han tomado partido de modo claro.

³ Lo citaremos siguiendo el texto de *Teatro medieval castellano*, ya señalado en la nota 1.

⁴ Félix Carrasco, "Los Milagros de Nuestra Señora: hacia un modelo semiótico", actualmente en vías de publicación. Véanse también nuestros trabajos "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro castellano primitivo", en *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher. Herausgegeben von Alfonso de Toro (Tubinga: Gunter Narr Verlag) 1987, 283-295, "El pastor-objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina" (en prensa) y "La oposición [caballero/pastor] y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo" (en prensa).

⁵ El escenario circular medieval, *la commedia dell'arte*, el tablado a la italiana, la concepción aristotélica de la catarsis, el distanciamiento brechtiano, etc., imponen rituales diferentes a la hora de la representación. Exigen y desarrollan liturgias distintas.

⁶ Véase Alfredo Hermenegildo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*.

⁷ Edición de Ramón Menéndez Pidal.

OBRAS CITADAS

Hermenegildo, Alfredo. *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*. Madrid: Cincel, 1975.

López Morales, Humberto. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968. 63.

Menéndez Pidal, Ramón. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 4 (1900): 453-462.

Pavel, Thomas. *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*. París-Ottawa: Klincksieck Université d'Ottawa, 1976.

Übersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. París: Editions Sociales, 1978.

CONSIDERACIONES SOBRE LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

Carol Bingham Kirby
State University College at Buffalo

El crítico que desea estudiar la Edad Media castellana en todos los géneros literarios se enfrenta con un hecho llamativo: la península hispánica, con la excepción de Cataluña y Valencia, carece de una tradición teatral secular en vernáculo y posee una limitada tradición de teatro litúrgico en latín.¹ Los historiadores del teatro citan siempre dos textos que prueban la existencia de una tradición teatral en castellano, sea secular o litúrgica: el anónimo *Auto de los Reyes Magos* (manuscrito del siglo XIII; composición de mediados del siglo XII) y la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique del siglo XV.² Este estudio intenta plantear unas preguntas fundamentales en cuanto a la manera tradicional de aproximarse a este teatro existente o inexistente para sugerir unas nuevas perspectivas que nos pueden ayudar a entender mejor el fenómeno del teatro castellano del medievo.

El primer problema que se destaca en los estudios sobre el teatro medieval, sea la bibliografía sobre teatro en castellano o en otros idiomas, incluso en latín, es la gran falta de definición de los términos empleados por los críticos e historiadores. Primero, hay que definir y distinguir entre los varios tipos de teatro -litúrgico, sagrado, sacro, religioso, secular, profano. Segundo, los historiadores del teatro suelen intentar probar la existencia o la no-existencia del teatro en general o de cierto tipo de teatro cuando deben plantear unas preguntas mucho más fundamentales. ¿Qué es el teatro? ¿Cómo se concibe y cómo se define en la Edad Media?, si es que se define entonces.³ Luego si no existen definiciones explícitas ni implícitas del teatro como género en el medievo, es imprescindible preguntarse si la definición que el historiador o el crítico tiene, muchas veces sin expresarse directamente y otras

veces sin que ellos tengan plena conciencia de ella, es válida para la época en cuestión. Sostenemos que muchos críticos e historiadores se aproximan al teatro medieval con las perspectivas de un teatro moderno -si no el burgués del siglo XIX con su realismo, por lo menos el teatro neor aristotélico cuyo modelo es el teatro inglés, francés y español de los siglos XVI y XVII.⁴

En nuestro intento de sugerir una nueva aproximación al teatro de la Edad Media castellana, proponemos delinear primero los paradigmas sincrónicos que nos parecen fundamentales al teatro como fenómeno o género literario durante todas las épocas, para luego determinar lo esencial de un teatro medieval castellano. Para nuestra definición, el teatro se basa en el diálogo, un diálogo en lenguaje teatral que yuxtapone ciertos elementos que están en contienda y que se resuelven de alguna manera al final de la obra. Este diálogo mueve a un público que acepta que lo que presencia es ilusión. Por lo tanto existe una distancia entre el espectador y el representante. Finalmente, el teatro necesita tener la posibilidad de ser representado en cierto espacio.⁵

Ahora nos toca dar unas definiciones, por provisionales que sean, de los varios tipos de teatro a los cuales se refieren los críticos e historiadores para que podamos tratar de la materia de ese teatro medieval castellano con alguna terminología concreta. Estas definiciones las damos basándonos en el modelo que acabamos de delinear. Para nosotros los términos teatro litúrgico y teatro sacro (o sagrado) son iguales. ¿Qué es el teatro litúrgico? Hacemos recurso a la definición de Richard B. Donovan: "Son ceremonias que se representaron en la iglesia, con espíritu devoto, y en estrecha relación con algún oficio litúrgico".⁶ En relación con nuestra definición del teatro, este teatro litúrgico queda al margen de lo que nosotros consideramos teatro por varias razones. Aunque Donovan (35) hace la distinción entre "liturgia dramática" y "drama litúrgico", creemos que la palabra clave de la definición de Donovan, "ceremonias", revela la esencia de este teatro, porque en él se representa algo en un espacio sacro (sagrado), la iglesia y sus recintos, donde la ilusión teatral no puede existir por la mera razón de que lo que se presencia se percibe como la verdad y no como una representación de alguna verdad.⁷ Mantenemos que no existe por lo tanto la necesaria distancia entre el espectador y el representante. El lenguaje es un lenguaje litúrgico sin ser un lenguaje teatral⁸ y el diálogo, aunque exprese contienda, no comunica una dialéctica que luego se resuelve. El teatro litúrgico está tan ligado al rito de la misa y de la liturgia que en nuestra opinión no es teatro; es ceremonia ritual. Los historiadores del teatro lo han estudiado en muchos casos o porque quieren demostrar que el teatro sí existía en la Edad Media o porque les interesa probar que hubo una evolución de un teatro litúrgico en la iglesia a un teatro, o popular o religioso, en la plaza pública. El teatro litúrgico medieval pertenece más bien a la historia de la misa y de la música que a la historia del teatro.

Nuestras concepciones de un teatro religioso y de un teatro profano en la Edad Media incluyen la idea de dos teatros en vernáculo, distinguidos esencialmente por el tema. El teatro religioso para nosotros es un drama de tema religioso, que además puede ser un tema de la liturgia, pero representado con perspectivas laicas, es decir, con personajes que no comprenden al principio de la obra todo el significado litúrgico o religioso de los acontecimientos. Este teatro se representa en un espacio neutro, como la plaza pública o un carro en la calle, pero no será un sitio sagrado como la iglesia a menos que ese espacio se transforme en otro espacio imaginario y por lo tanto teatral. Los personajes representan una acción que se percibe como ilusión, todo lo cual comunica alguna verdad doctrinal, litúrgica o religiosa.

El teatro profano, o secular, tal como lo concebimos, trata de temas profanos que se representan con perspectivas laicas en un espacio neutro o no-sagrado, como la plaza pública, el mercado, o un recinto privado, como una casa particular. Los personajes representan una acción que se percibe como una ilusión que comunica alguna verdad moral, didáctica o humana. Cada teatro puede tener su público culto o popular y por lo tanto el público al cual está destinada la obra influye en su realización en cuanto a lenguaje y recursos dramáticos. Más adelante expondremos nuestra visión hipotética de un teatro medieval popular castellano, basándonos en la conceptualización aquí expuesta del teatro en relación con las realidades históricas, culturales y literarias de la Edad Media en Castilla. Pero antes vamos a considerar si los dos textos que tradicionalmente se estudian como testimonios del teatro medieval castellano -el *Auto de los Reyes Magos* y la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique- son teatro dentro de los límites que hemos establecido en nuestro estudio. Excluimos de nuestra discusión tres textos que se estudian y se editan como teatro medieval -el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y el *Auto de la huida a Egipto* por ser textos de la segunda mitad del siglo XV y para nosotros muy tardíos y el *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa* por ser también un texto tardío, en este caso del siglo XVI, y además por pertenecer al género del debate, el cual comparte con el teatro únicamente el diálogo, pero un diálogo al cual le falta la necesaria dialéctica y vida para que sea teatro.⁹

El texto del *Auto de los Reyes Magos* nos ha llegado en un formato que no revela en absoluto su naturaleza teatral. Los versos se escribieron a renglón seguido como prosa, algo que en sí podemos aceptar como la necesidad de conservar materias en el medievo. La falta de acotaciones en un texto dramático tampoco debe preocuparnos por la misma razón; la falta de acotaciones en textos dramáticos en los siglos posteriores del siglo de oro confirma que ésta puede haber sido una práctica común también en la época medieval. Pero lo que sí debe molestarnos es la falta de indicaciones en todo el manuscrito (de dos folios y 147 versos) en cuanto a quiénes pronuncian los parlamentos. Dos signos en el texto indican el cambio de personaje: una cruz (+) o una

pausa (✚), pero sin embargo los editores se encuentran con la dificultad de la atribución de los parlamentos. La interpretación de la obra varía bastante sobre la base de las atribuciones hechas por Menéndez Pidal en su edición crítica de 1900 y las nuevas atribuciones sugeridas por Senabre en 1977, éstas seguidas por varios críticos y editores desde entonces.¹⁰ Nos parece sospechoso que el texto del *Auto de los Reyes Magos*, considerado ahora por la crítica como testimonio de un teatro medieval castellano que existía pero cuyos restos no se han conservado o no se han descubierto, no tenga estas indicaciones significativas de los personajes.¹¹ Tampoco tenemos prueba dentro ni fuera del texto de que se representara ni que se compusiera con el fin de ser representado. En cuanto a nuestras definiciones, podría clasificarse como teatro litúrgico o teatro religioso por su tema, pero resulta imposible encuadrarlo dentro de una u otra tradición sin saber nada de su público ni del espacio teatral en el cual se concebía. Su público podría haber sido o los feligreses de una iglesia o la gente de la plaza pública o alguna mezcla de ambos públicos. ¿Dónde se habría representado la obra? ¿No podemos esperar que el texto nos diga algo? Volvamos al texto para plantear la pregunta fundamental ¿qué hay en el texto del *Auto de los Reyes Magos* que nos haga concluir que sea teatro? Entre los cinco elementos del teatro que hemos delineado, el único que podemos comentar concretamente es el diálogo. Dejando aparte por el momento el problema de la atribución de este diálogo, es nuestra opinión que el *Auto de los Reyes Magos*, aunque expresa el conflicto entre la fe y la duda o entre dos órdenes, no dramatiza estos elementos de tal forma dialéctica que dé una resolución a esos conflictos y que por lo tanto no es teatro. El debate entre los críticos en cuanto a la unidad dramática del *Auto de los Reyes Magos*, con especial referencia al final acabado o inacabado de la obra, ha producido el excelente estudio de Deyermond y Hook en el cual arguyen por la unidad del texto del *Auto de los Reyes Magos* tal como lo tenemos.¹² Deyermond y Hook (271) dicen que el texto del manuscrito del *Auto de los Reyes Magos* "no da muestras de ser una copia inacabada, aunque quizá sea un texto incompleto". Lapesa ha demostrado que las rimas anómalas del *Auto* dan razón para pensar que quien escribió el *Auto* fue gascón.¹³ Winifred Sturdevant indica que el *Auto* se deriva en parte de la poesía narrativa francesa, aunque asevera una relación más directa con las representaciones litúrgicas de la tradición en latín.¹⁴ Mi hipótesis sobre la composición del *Auto de los Reyes Magos* es la siguiente. El *Auto* en el manuscrito que tenemos es un ejemplo de literatura culta, un ejercicio hecho por un castellano influido por el gascón como imitación de la tradición francesa en forma de poesía narrativa (y no dramática), con la añadidura única e hispánica de la disputa de los rabinos.

La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique nos proporciona más detalles que el *Auto de los Reyes Magos*. Obra más tardía, de la segunda mitad del siglo XV, presenta un texto en diálogo con los

personajes señalados. Sabemos quién fue su público y sus representantes, las monjas clarisas de la hermana del autor, y que su espacio teatral fue el convento, un recinto religioso pero a la vez cortesano por la convivencia de aristócratas en él. La obra de Gómez Manrique tiene diálogo, pero es un diálogo que no crea la necesaria ilusión teatral y por lo tanto le falta la distancia entre espectador y representante. Tampoco logra crear una dialéctica entre elementos en contienda, lo cual establecería dos espacios axiológicos dentro de la obra y por consiguiente esa distancia e ilusión necesaria. Aunque la *Representación* de Gómez Manrique tiene formato teatral en su texto y a pesar de ser representada a un público concreto, no es teatro para nosotros ni para varios críticos del teatro.¹⁵

Todo lo que hemos dicho pone en duda muchos de los lugares comunes en cuanto al teatro medieval castellano pero sin embargo no llegamos al extremo de concluir que no hubo teatro en la Edad Media castellana. Todavía insistimos en la prioridad de repensar nuestras definiciones y nuestras aproximaciones a los textos que consideramos teatrales, a la vez que sugerimos que puede que encontremos más respuestas a nuestra pregunta ¿cómo se concebía el teatro en el medievo? si intentamos establecer un tipo de preceptiva dramática para este teatro, algo como se ha hecho con el teatro del siglo de oro, con la consulta o reconsulta de documentos y de tratados retóricos, obras en las cuales puede haber más claves de la poética para un teatro medieval castellano.¹⁶

Queremos concluir nuestro trabajo con nuestra visión de un teatro medieval castellano en vernáculo. Proponemos que existía un teatro popular de la plaza pública en el cual temas profanos y sagrados se mezclarían. Sería un teatro de improvisación hecho por los "hombres de teatro" de la Edad Media, quienes tenían que ser grupos o equipos de juglares que representarían varios papeles según las necesidades del texto improvisado.¹⁷ Estos hombres medievales, actores y autores a la vez, representarían unas escenas a un público de gente campesina y ciudadana que se reuniría en la plaza o en el mercado.¹⁸ Sería un teatro inmediato, aunque también podría tener alguna regularidad, y no tendría más patrocinio que el público de la plaza o, en algunas circunstancias, el patrocinio de un gremio.¹⁹ Probablemente era un teatro compuesto y recitado en verso, pero esta experiencia no se habría concebido dentro de la perspectiva del *anonimatio* de la época ni se habría recibido por el público, por culto que fuera, como algo serio, sea teatro o literatura. Es verdad que no podemos explicar la inexistencia de textos de teatro en vernáculo en el medievo castellano por el mero hecho de que el teatro no se consideraba algo serio, porque se han conservado por casualidad muchos textos medievales que tampoco se habrían considerado serios. Sin embargo, creemos que la situación literaria del teatro, en comparación con los otros géneros poéticos de la Edad Media, es distinta y única precisamente porque el teatro popular que esbozamos tenía que estar al margen de esta poesía legi-

tima y por lo tanto se habría concebido y recibido más bien como espectáculo o diversión visual-auditiva. El teatro litúrgico, por otra parte, tenía más posibilidades de conservarse por el recinto en que se creaba y se representaba.

Notas

¹ Véanse la bibliografía y los ensayos sobre el teatro medieval de Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española*, I (Barcelona: Crítica, 1980), 451-60 y de Ronald E. Surtz, "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, ed. por J. M. Díez Borque, I (Madrid: Taurus, 1983), 61-154. También recomendamos un estudio valioso que no hemos visto citado en las bibliografías, el de Luis García Montero, *El teatro Medieval. Polémica de una inexistencia* (Macarena, Granada: Editorial Don Quijote, 1984).

² Hemos consultado estos textos en la edición de Ronald E. Surtz, *Teatro medieval castellano* (Madrid: Taurus, 1983). El texto del *Auto de los Reyes Magos* también lo hemos consultado en P. Vicente Gómez-Bravo, *Tesoro poético castellano de los siglos XII a XV* (Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1911), 10-18. El texto del *Auto* en Gómez-Bravo reproduce el de R. Menéndez Pidal, *RABM* (1900), el cual varía del texto de Surtz sobre todo en la atribución de los personajes. Gómez-Bravo reproduce una lámina del manuscrito del *Auto* también.

³ Ronald Surtz en su ensayo en *Historia del teatro en España*, citado en la nota 1, 63-65 y 112-128, es uno de los pocos críticos que ha intentado establecer tal definición. Su definición sin embargo es muy parcial.

⁴ Véanse el libro de Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (París: Bernard Grasset, 1978), Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, trad. por Luis Arana (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), y el libro de Luis García Montero, citado en la nota 1.

⁵ Los libros que nos ha influido en la construcción de este modelo incluyen los libros de Abirached, Duvignaud y García Montero, todos citados en la nota 4, de Francisco Ruiz-Ramón, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Juan March-Cátedra, 1978) y *Calderón y la tragedia* (Madrid: Alhambra, 1984) y de Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, 4a ed. (París: Mésidor/Éditions sociales, 1982). Alfredo Hermenegildo de la Universidad de Montreal me ha influido sobre todo en la idea de una dialéctica de dos espacios y de dos axiologías en la estructura del teatro en tres estudios suyos sobre el pastor en el teatro castellano primitivo, todos sin publicar. Dichos es-

tudios parten del esquema estructural presentado por Thomas G. Pavel en *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions* (París-Ottawa: Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976).

⁶ *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958), 7. La traducción es nuestra.

⁷ Véase especialmente el estudio de García Montero, citado en la nota 1, 28-31.

⁸ El hecho de que el idioma del teatro litúrgico suele ser el latín no le impide que sea un lenguaje teatral. Si el latín se emplea en el teatro, tiene que ser un latín teatralizado; es decir, un latín que se diferencia del latín ritualizado de la misa, para contribuir a la ilusión teatral.

⁹ Estas tres obras las hemos consultado en la edición de Ronald E. Surtz, *Teatro medieval castellano*, citada en la nota 2.

¹⁰ Véase Ricardo Senabre, "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976), I, 417-32. No hemos visto el estudio de Gerold Hilty, "El *Auto de los Reyes Magos* (Prolegómenos para una edición crítica)", en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, (Madrid: Gredos, 1986), III, 221-32. Ronald E. Surtz en su edición del *Auto*, citada en la nota 2, sigue las atribuciones sugeridas por Senabre. La fuente bíblica del *Auto* no da bastante información para ayudar al editor a atribuir los parlamentos a los distintos personajes.

¹¹ Sería preciso investigar los textos teatrales del medievo europeo para saber más detalles en cuanto al formato teatral de su conservación. En nuestras investigaciones, hemos encontrado pocas observaciones sobre el asunto. Donovan, en su libro citado en la nota 6, 73, cita tres textos que son los parlamentos de un solo personaje.

¹² Alan Deyermond y David Hook, "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*", *AEM*, 13 (1983), 269-78.

¹³ Rafael Lapesa, "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: Sus rimas anómalas y el posible origen de su autor", publicado originalmente en 1954 y reimpresso en la colección de ensayos de Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid: Gredos, 1967), 37-47.

¹⁴ *The 'Misterio de los Reyes Magos': Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings* (Baltimore-París: The Johns Hopkins University Press y Presses Universitaires de France, 1927), 77-79.

¹⁵ Francisco Ruiz-Ramón en su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 3a ed. (Madrid: Cátedra, 1979), 28 la considera "un hermoso poema navideño a varias voces con escasísima, por no decir nula, acción teatral". Alfredo Hermenegildo en uno de los estudios sin publicar que ci-

tamos en la nota 5, hace unas observaciones perspicaces sobre la obra. El artículo en cuestión, titulado "El pastor-objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: De Gómez Manrique a Juan del Encina", me ha influido mucho; en él Hermenegildo llama la *Representación* "una sencilla y deliciosa paraliturgia incapaz de asumir el riesgo de la dramaticidad" (pág. 2).

¹⁶ No hemos podido ver el reciente libro de Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus, 1986) en el cual puede haber algunos hallazgos en cuanto a esta poética del teatro.

¹⁷ Menéndez Pidal documenta que varios juglares viajaban y entretenían al público. El sentido de "texto" aquí es muy amplio; es muy posible y en efecto muy probable que no se escribiera nunca. Algunas de mis aseveraciones en cuanto a este teatro popular coinciden con unas observaciones de Donovan, *The Liturgical Drama*, citado en la nota 6, 73.

¹⁸ Los hechos históricos de la lenta urbanización en Castilla por la Reconquista no nos hacen rechazar la posibilidad de existir el teatro del cual hablamos. García Montero (citado en la nota 1) da mucha importancia a la ciudad como centro de un público teatral. Por otra parte, Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), 249, observa que el drama florece cuando una sociedad tiene plena conciencia de sí misma como unidad mientras que el drama no se desarrolla tanto cuando una sociedad es muy individualista.

¹⁹ Queda documentado que los gremios patrocinaban el teatro en varios países (véase García Montero, nota 1), pero la historia de este fenómeno queda por investigarse en España.

OBRAS CITADAS

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París: Bernard Grasset, 1978.

Deyermond, Alan. *Historia y crítica de la literatura española*, I. Barcelona: Crítica, 1980.

Deyermond, Alan y Hook, David. "El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*". AEM 13 (1983): 269-78.

Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. Trad. Luis Arana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

- García Montero, Luis. *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia*. Macarena, Granada: Editorial Don Quijote, 1984.
- Gómez Bravo, Vicente. *Tesoro poético castellano de los siglos XII a XV*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1911: 10-18.
- Lapesa, Rafael. "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: Sus rimas anómalas y el posible origen de su autor". *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gre-dos, 1967: 37-47.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Auto de los Reyes Magos*. RABM (1900).
- Pavel, Thomas G. *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*. París-Ottawa: Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.
- Ruiz-Ramón Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.
- . *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Juan March-Cátedra, 1978.
- . *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Senabre, Ricardo. "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976, I, 417-32.
- Surtz, Ronald E. "El teatro en la Edad Media". *Historia del teatro en España*, ed. por J. M. Díez Borque, I. Madrid: Taurus, 1983: 61-154.
- . *Teatro medieval castellano*. Madrid: Taurus, 1983.
- The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958, 7 y 73.
- The "Misterio de los Reyes Magos": Its Position in the Development of Medieval Legend of the Three Kings*. Baltimore-París: The Johns Hopkins University Press y Presses Universitaires de France, 1927, 77-79.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. 4a ed. París: Messidor/Editions sociales, 1982.

OBSERVACIONES PRAGMATICAS SOBRE TRES ASPECTOS DE LA CRITICA CELESTINESCA

Steven D. Kirby
Niagara University

*A la benemérita memoria
de María Rosa Lida de Malkiel*

A veces entre los críticos literarios surgen predilecciones cuya investigación contribuye poco o nada a una comprensión mejorada de la obra (o las obras) en cuestión. En tales casos, lejos de servir humildemente como elementos para un esclarecimiento de la obra literaria -meta de toda crítica sana-, estas investigaciones parecen ser más bien una especie de juego o pasatiempo de los críticos para lucir su erudición en aspectos más que nada externos a las obras consideradas. En lugar de adentrarse en el texto para buscar significado o estructura, se aferran a unos cuantos detalles generalmente accesorios para servir de pretexto a un despliegue de datos que expresan sólo las opiniones, frecuentemente interesadas, de los escritores que cultivan esta pseudo-crítica. Su interés no es el texto, sino el pretexto. El resultado de esta especie de investigación normalmente es fatiga para los bibliógrafos e investigadores auténticos, confusión para los no expertos, y embrollamiento de cuestiones graves, complicadas y a veces delicadas de crítica literaria.

Una de las obras más afectadas por este género de actividad es *La Celestina*, cuyas complicaciones textuales -versiones plurales, fecha y circunstancias de composición debatidas- han señalado la presencia de numerosos misterios que siguen atrayendo la atención de investigadores que parecen considerarse más bien detectives buscando una explicación de un crimen

que críticos literarios interesados en la comprensión estética e intelectual de una obra de literatura como totalidad integrada.

Estas cuestiones debatidas que yo considero extra-literarias e indignas de más atención en el futuro (si no aparece documentación incontrovertible) son tres. La primera es autoría, el debate inacabable sobre quién escribió *La Celestina*, si el acto primero salió de la misma mano que los quince restantes de la *Comedia* y si la misma persona revisó o amplió la obra conviriténdola en *Tragicomedia*. Esta cuestión ha estimulado por lo menos 65 estudios publicados desde 1930 a 1985, la mayoría desde 1970.¹

La segunda cuestión largamente disputada es la recta clasificación genérica de *La Celestina*, si es drama, novela, una combinación de estos dos géneros, o bien representa una creación genéricamente inclasificable que sería "diálogo puro" y una obra "agenérica".² El mismo período de tiempo ha presenciado la publicación de 21 estudios (más de la mitad desde 1970) y los razonamientos se vuelven cada vez más impenetrables, subjetivos y representativos más del gusto personal que de unos principios científicamente aplicables a una amplia gama de obras.

La cuestión tercera (y última) ha sido el afán de algunos investigadores de descubrir la localización histórica y geográfica de la acción de *La Celestina* para poder identificar el lugar en que pasaban tan deliciosas escenas de amor, de codicia, de odio y de desesperación. En una serie de 17 estudios (sólo tres recientes) se han propuesto Salamanca, Toledo, Sevilla y Talavera de la Reina. Aun concediendo la validez general de las varias argumentaciones, hay que observar que esta obsesión de cierto sector de la crítica compite con el deseo anticuado de querer identificar "los modelos vivos del *Quijote*". Las dos corrientes investigativas parten de la premisa -afortunadamente superada ya- de que toda la literatura es fundamentalmente "realista" y que, por lo tanto, sus elementos constitutivos pueden ser identificados e inventariados uno por uno. En el fondo, es otra modalidad de la crítica de fuentes mal practicada, ya que se contenta con identificar materiales sueltos y no se preocupa por el efecto estético de los mismos al integrarse en la visión imaginativa del autor.³

Desde 1930, más de un centenar de estudios publicados se han dedicado total o parcialmente a estas tres cuestiones de autoría, género y localización. Dicho de otro modo, más de uno de cada diez estudios del último medio siglo largo registrado por mi excelente amigo el Prof. Snow ha investigado estas cuestiones, y esto sin contar las inevitables observaciones al respecto contenidas en introducciones y prólogos de las al menos 80 traducciones y 133 ediciones aparecidas en el curso del mismo período.

No niego, por supuesto, que puede ser tan interesante como instructivo saber la identidad del autor de una obra literaria, aunque si esto fuera esencial para apreciar debidamente la literatura, los medievalistas no podríamos lograr, en muchos casos, casi nada. Es, por otra parte, muy deseable com-

prender la visión que tenía el autor de la rama del árbol literario de que brotaba su obra. Sin esta comprensión, será mucho más difícil -si no imposible- dar con el sentido último que intentaba el creador comunicar con su creación. Al fin y al cabo no es posible lograr la misma eficacia comunicativa con determinada idea inspiradora en todos los géneros. No hay nadie que crea que el *Quijote* tendría el mismo éxito como poema narrativo ni que el *Libro de buen amor* daría resultado como novela. Así es que estamos obligados a descubrir de una vez cuál es la clasificación de *La Celestina* para no desorientarnos al estudiar esta obra maestra. Tampoco niego el interés potencial de saber el ambiente en que se inspiró una obra; pero es imprescindible seguir la huella dada por el autor en su texto. Si él no da más que indicaciones vagas o contradictorias no nos es lícito extrapolar con la imaginación nuestra lo que la del autor no quiso incluir.

Dicho todo esto, paso a examinar la problemática de las tres zonas de la crítica celestinesca que, en el momento actual, se encuentran en un estado de parálisis, confusión y contradicción infructíferas para poder ofrecer después algunas soluciones pragmáticas y provisionales y recomendaciones para la futura dirección de los estudios sobre *La Celestina*.

La cuestión de autoría tiene su punto de partida en las declaraciones del prólogo según las cuales el autor de los preliminares declara haber continuado un manuscrito anónimo que descubrió que fue atribuido por unos a Mená y por otros a Cota. Es interesante recordar que esta Carta fue un añadido posterior y que, al parecer, ninguno de los lectores originales de la obra se percató de la presunta dualidad de autoría.⁴ Esto, junto con lo tradicional de tales afirmaciones, por ejemplo en el *Zifar*, en el *Quijote* y, en nuestra época, en *Pascual Duarte* de Cela,⁵ es lo que pone en duda la atribución del Acto I a otra persona distinta del presunto "continuador".

Claro está que varios investigadores han analizado la obra desde los puntos de vista lingüísticos, estilísticos y de utilización de fuentes creyendo descubrir diferencias, según algunos, notables entre el Acto I y los restantes, hasta de la continuación. Hasta el propio Menéndez Pidal aceptó la dualidad del autor.⁶ Pero otras voces también autorizadas han rechazado tales conclusiones, arguyendo que la época en cuestión se caracterizó por una evolución lingüística de enorme rapidez y de dimensiones amplísimas.⁷ Ante opiniones encontradas y unos resultados empatados hay que abandonar de una vez la repetitiva interpretación subjetiva de datos vagos y acudir al sentido común.

Aun concediendo, para fines de este argumento, que Rojas fue un mero continuador de un manuscrito ajeno, ¿existe la más remota posibilidad de ofrecer una atribución segura de tal documento o "Esbozo", como lo llama Marciales?⁸ Si exigimos datos convincentes y definitivos, la respuesta tiene que ser negativa. No conozco caso alguno en que, faltando documentación objetiva y externa, haya sido posible establecer ni atribuciones incontrover-

tidas ni ofrecer un perfil psicológico incuestionable de un autor anónimo. Afortunadamente, tenemos datos objetivos sobre Rojas, pero ninguno sobre el Acto I.⁹ En tales circunstancias, darle más vueltas a la información disponible no conduce a ninguna parte.

Lo que los celestinistas tienen que hacer es aceptar de una vez que, si existió un manuscrito anónimo, no podemos saber con ninguna certeza de quién era y estamos obligados a reconocer que ha quedado integrado -cuando menos- en una estructura y creación ideadas por Fernando de Rojas, por lo cual la naturaleza e intenciones de la presunta obra primitiva han quedado perdidas para siempre. Debemos agradecer a Rojas la conservación de un fragmento muy expuesto a la pérdida y no insistir más en restarle el mérito de ser el iniciador de la obra. La verdad pragmática es que, sin Rojas no poseeríamos seguramente la obra acabada y probablemente el presunto borrador original no se habría conservado tampoco. Es hora ya que aceptemos a Rojas como autor exclusivo de *La Celestina*, sin rodeos ni salvedades. A falta de pruebas externas contundentes, otro procedimiento es una pérdida de tiempo.

Un corolario de la cuestión de autoría es el impacto -real o imaginado- de la condición de converso del autor sobre la visión creadora presente en la obra. Ciertamente sabemos por datos externos que Rojas fue converso,¹⁰ pero lo que nadie ha podido hacer con éxito jamás ha sido psicoanalizar a un difunto. Todo el mundo tiene impresiones, naturalmente, pero estas nociones no constituyen pruebas aceptables. Esta modalidad de crítica externa y subjetivista no rinde, a mi juicio, resultados útiles.¹¹ El impresionismo puede conducir, en manos de un Azorín, a creaciones artísticas independientes, pero no pueden éstas confundirse con crítica.

El impresionismo también ha complicado indebidamente la consideración de la naturaleza genérica y estructural de *La Celestina*. Distráidos por el medio de expresión (la prosa), por su extensión poco frecuente para una obra teatral medieval, y por su evidente influjo en novelistas posteriores en cuanto al diálogo, muchos críticos, desde Aribau y Menéndez Pelayo¹² hasta autoridades muy recientes, han declarado que *La Celestina* es una novela. Hasta un crítico tan hábil y riguroso como Deyermond ha afirmado, en cuanto a *La Celestina*, que las designaciones genéricas en la Edad Media eran muy imprecisas y que les incumbe a los investigadores modernos determinar la clasificación genérica de obras medievales.¹³ Me extraña mucho leer semejantes nociones cuando, en otro contexto el propio Deyermond ha criticado duramente a críticos modernos por equiparar la ficción cuasi-novelesca medieval (los romances, caballerescos o sentimentales), con las novelas modernas, desde el *Quijote* acá.¹⁴

Parte del problema es el debate interminable sobre el teatro medieval en España (su existencia o no) y el final trágico de *La Celestina*, que se parece más al desenlace de la ficción medieval sentimental de Diego de San Pedro y Juan

de Flores que a las pocas obras teatrales del cuatrocientos.¹⁵

Pero recordemos que San Pedro y Flores tampoco escribieron novelas, estrictamente hablando, y que, por lo tanto, esta presunta analogía no nos resuelve el problema del género. El único camino factible a una solución tiene que ser el propio texto rojano y no la vía de factores externos como la prosa, la extensión, la consecuente irrepresentabilidad y lo obsceno de ciertos pasajes que harían a la obra impropia para el escenario.

En primer lugar es absolutamente fundamental reconocer que el drama y la representación, aunque habitualmente relacionados (sobre todo en tiempos modernos), son fenómenos independientes. La literatura teatral está en la misma línea que la música, donde la partitura contiene toda la creación esencial y el recital, si llega a celebrarse, puede ser una externalización mejor o peor lograda de las intenciones del compositor. Ocurre lo mismo con las representaciones teatrales, que muchas veces pervierten el sentido dramático del texto según la habilidad de los actores. Para aclarar mi pensamiento es necesario definir algunos términos antes de proceder.

Entiendo por drama una aventura psicológica experimentada a través de situaciones o emociones expresadas por medio principal o exclusivo del diálogo de varios personajes en el contexto de una ficción literaria tensa con poco o nada de narración. Esto quiere decir que el dramatismo es inherente en el texto y que no necesita una representación; es suficiente la lectura solitaria o una lectura por un grupo de amigos. Claro que esta definición propuesta no excluye la representación, aunque la hace secundaria. En este sentido *La Celestina* sí es una obra dramática, aunque tal vez no destinada a un teatro formal por varias razones.

Por de pronto, no existían teatros tal como los conceptuamos hoy, sino tan sólo ocasiones, como representaciones palaciegas para nobles y representaciones conmemorativas en las iglesias.¹⁶ En segundo lugar, esta nueva obra era de índole tan singular que no servía -a pesar de su evidente didactismo- ni para uno ni otro. La poderosa originalidad de *La Celestina* -señalada por Castro, Gilman y Lida de Malkiel, entre otros- sólo podía servir para la lectura particular o en pequeños grupos, como sugiere el texto.¹⁷

A una distancia de veinticinco años de la publicación de *La originalidad artística de la Celestina* (y, tristemente, de la muerte de su autora)¹⁸ sorprende ver, a la zaga de su demostración indiscutible de la esencia dramática de la *Celestina*, que todavía hay críticos que abogan en favor de otra clasificación genérica de la obra. Ya es hora de que todos enfoquemos a la obra de acuerdo con su estructura claramente dramática junto con las afirmaciones de su autor sobre el elemento de "contienda" de la obra y su destinación a la lectura dramatizada en grupos.

Si la *Celestina* no se destinó a un teatro, tampoco su autor quiso revelar ni su sitio de inspiración ni ningún lugar determinado para su acción dramática. El autor Fernando de Rojas quiso inventar una obra universal sobre el

drama del amor trágico. A tal fin, siguió un texto base tan conocido como el *Pánfilo* y escogió nombres de personajes propios del teatro romano, no español. En un contexto así es un absurdo intentar descubrir alguna ciudad concreta de la realidad española debajo de unas descripciones generalizadas deliberadamente. Aunque tengamos pruebas documentales del conocimiento, por parte de Rojas, de Salamanca, Toledo y Talavera,¹⁹ esto nada nos dice sobre su obra literaria. Es mucho mejor no perder más tiempo investigando algo imposible de aclarar y que carece de la más mínima importancia para la comprensión del texto rojano.

Antes de cerrar esta ponencia de tono fundamentalmente negativo que recomienda cesar tres tipos de investigación celestinesca, yo quisiera ofrecer algunas recomendaciones sobre áreas de investigación potencialmente fructíferas.

Lo primero que necesitamos es un texto fidedigno y, a tal fin, hay que examinar con sumo cuidado la reciente edición crítica de Marciales para asegurarnos de su mérito permanente.²⁰ La segunda zona de investigación que necesitamos es un exhaustivo estudio de todas las fuentes identificables de la obra, tarea que ha de resultar más fácil después de la publicación anunciada de la *Celestina comentada*.²¹ En tercer lugar, es importante situar a la *Celestina* en el sitio que le corresponde en el drama español. Ante dudas sobre la naturaleza dramática del *Misterio de los Reyes Magos* y en vista de tan magra tradición de teatro laico con anterioridad a la obra de Rojas, cabe preguntarnos si la *Celestina* puede ser la primera obra realmente importante del nuevo teatro español de tema no religioso. ¿Es posible que tenga razón Northrop Frye cuando declara que el drama es un género literario que se cultiva más cuando hay un fuerte sentido de nacionalismo?²² Puede ser que las palabras "Ganada es Granada" sean la clave de esta obra y de toda la evolución posterior del drama en España.²³

Notas

¹ Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (Madison: H.S.M.S., 1985), en todo lo siguiente en cuanto al número de estudios sobre determinado tema, sigo esta excelente bibliografía.

² Stephen Gilman, *La Celestina: Arte y estructura*, trad. Margit Frenk de Alatorre (Madrid: Taurus, 1974), traducción de su obra publicada en inglés en 1956; véanse especialmente 303-21 y 337-49, aunque es indispensable

mantenerse en guardia contra el entusiasmo desbordante y casi fuera de control de Gilman.

³ André Morize, *Problems and Methods of Literary History* (1922; rpr. Nueva York: Biblo y Tannen, 1966), esp. 82-131.

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón (México: Leyenda, 1947), 18, n. 4. El hecho de ser un añadido posterior complica bastante la validez de esta presunta atribución.

⁵ Como se recordará fácilmente, el *Zifar* afirma estar traducido de un original "caldeo", el *Quijote* es una traducción de la crónica de Cide Hamete Benengeli, y *Pascual Duarte* es una transcripción de una autobiografía ultrapiquesca de la escuela moderna del *tremendismo*.

⁶ Por ejemplo cito a Manuel Criado de Val, *Índice verbal de La Celestina* (Madrid: C.S.I.C., 1955). See also Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo", *Cuadernos Hispánicos*, 11 (1950), 9-24.

⁷ Cito dos estudios de James Homer Herriott, "The Authorship of Act I of *La Celestina*", *Hispanic Review*, 31 (1963), 153-59 and "Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina*", in *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I (Madrid: C.S.M.P./ Gredos, 1972), 295-311.

⁸ Miguel Marciales, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas*, *Introducción y edición crítica*, 2 vols., ed. Brian Dutton y J. T. Snow (Urbana: Univ. de Illinois Press, 1985).

⁹ Manuel Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7 (1902), 245-99; Fernando del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", *Revista de Filología Española*, 12 (1925), 385-96; Fernando del Valle Lersundi, "Testamento de Fernando de Rojas", *Revista de Filología Española*, 16 (1929), 366-88. En Valle Lersundi I se dice, pág. 394, que Rojas "compuso el libro de *Celestina*".

¹⁰ Véanse los documentos citados en la nota anterior así como el libro de Américo Castro, *La Celestina como contienda literaria* (Madrid: Revista de Occidente, 1965).

¹¹ La torturada recepción del libro de Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas* (Madrid: Taurus, 1978) es prueba de mi aserto.

¹² Buenaventura Carlos Aribau, "Observaciones sobre la novela intitulada, *Celestina*", introducción a su edición incluida en "Novelistas anteriores a Cervantes", *Biblioteca de Autores Españoles*, III (Madrid: Rivadeneyra, 1846); Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillière, 1905-12), III, *passim*.

¹³ Alan D. Deyermond, *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (Lon-

don: Benn, 1971), 166-70 y del mismo en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, I: Edad Media (Barcelona: Crítica, 1980), 485-528.

14 Alan D. Deyermond, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43 (1975), 231-59.

15 Deyermond, *Literary History*, 170-177, n. 53.

16 Deyermond, *Literary History*, 306-08, 209-10.

17 *Celestina*, ed. Millares/Mantecón, 31.

18 María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962).

19 Véanse la bibliografía de Snow así como los documentos citados en la nota 9.

20 Hasta ahora nadie ha hecho la reseña detalladísima que necesitamos de la obra de Marcial. Está anunciada desde hace varios años otra edición crítica preparada por Dorothy Sherman Severin.

21 El anuncio aparece en el último número de *Celestinesca*, 11 (1987), 56; va a ser una obra en colaboración de los profesores Corfis, Fothergill-Payne y García.

22 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957), 249.

23 *Celestina*, ed. Millares/Mantecón, 83 (Acto III) (Sempronio).

OBRAS CITADAS

Aribau, Buenaventura Carlos. "Observaciones sobre la novela intitulada *Celestina*". *Biblioteca de Autores Españoles*, III. Madrid: Rivadeneyra, 1846.

Castro, Américo. *La Celestina como contienda literaria*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

Criado de Val, Manuel. *Índice verbal de La Celestina*. Madrid: C.S.I.C., 1955.

Deyermond, Alan D. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. London: Benn, 1971.

—. "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature". *Hispanic Review* (1975): 231-259.

—. *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico, I: Edad Media. Barcelona: Crítica, 1980: 485-528.

- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1957.
- Gilman, Stephen. *La Celestina: Arte y estructura*. Trad. Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus, 1974.
- . *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus, 1978.
- Herriot, James Homer. "The Authorship of Act I of *La Celestina*". *Hispanic Review* 31 (1963): 153-159.
- . "Fernando de Rojas as Author of Act I of *La Celestina*". *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. I. Madrid: C.S.M.P./Gredos, 1972: 295-311.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La Originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. 4 vols. Madrid: Bailly-Baillière, 1905-1912.
- Menéndez Pidal, Ramón. "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo" *Cuadernos Hispanoamericanos* 11 (1950): 9-24.
- Morize, André. *Problems and Methods of Literary History*. 1922: rpr. Nueva York: Biblo y Tannen, 1966.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón. México: Leyenda, 1947.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Intr. y ed. crítica de Miguel Marciales. Urbana-Chicago: U. de Illinois Press, 1985.
- Serrano y Sanz, Manuel. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 7 (1902): 245-299.
- Snow, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Valle Lersundi, Fernando del. "Documentos referentes a Fernando de Rojas". *Revista de Filología Española* 12 (1925): 385-396.
- . "Testamento de Fernando de Rojas". *Revista de Filología Española* 16 (1929): 366-388.

EL LIBRO DE BUEN AMOR Y EL TEXTUS RECEPTUS

Germán Orduna

Universidad de Buenos Aires

SECRET CONICET

El tema que proponemos a la consideración de esta calificada audiencia en las "IIas Jornadas de Literatura medieval española" es sólo pie para una reflexión más vasta sobre el problema textual de las fuentes literarias, es decir, de las obras que se conservan de la sin duda riquísima literatura escrita en castellano antes del 1500. Durante más de un siglo, eruditos y críticos trabajaron sobre las ediciones preparadas a fines del s. XVIII y principios del XIX. Recordemos la obra concienzuda de Tomás Antonio Sánchez con su venerable *Colección de Poesías castellanas anteriores al s. XV* (1779-1790), que no pasó del t. IV por falta de suscriptores, y también, la notable empresa editorial de don Manuel Rivadeneira, "benemérito de las letras patrias", como puede leerse en la orla de su retrato que enfrenta la portada de la célebre "Biblioteca de Autores Españoles", cuya reedición ordenó la Real Academia Española. En lo que toca a la literatura medieval, el tomo 57, *Poetas castellanos anteriores al s. XV* es continuación del plan editor de T. A. Sánchez que, con algunas intervenciones arbitrarias, llevó a cabo Florencio Janer en 1864; el tomo 51, *Prosistas anteriores al s. XV*, editado por Pascual de Gayangos en 1860, fue el equivalente en prosa que Rivadeneira proyectó para su "Biblioteca".

Con sus más y sus menos, en esos tomos, a los que pueden agregarse el *Romancero General* de Agustín Durán y los de *Novelas de Caballerías* y *La Gran Conquista de Ultramar* editados por Gayangos, se leyó y estudió la literatura medieval española hasta bien entrado el s. XX. Aportes aislados, como fueron, desde 1865, los artículos de Herman Knust en el *Jahrbuch für romanische u. englische Literatur* (Leipzig, 1865, 1867-1869), sus *Mittheilungen aus dem Es-kurial* (Tubingen, 1879), en los que llamó la atención sobre la necesidad de

volver a los manuscritos para lograr un científico conocimiento de la literatura medieval, y las ediciones -modelo de honestidad intelectual y erudición- logradas en los *Mittheilungen* (*Libro de los Buenos Proverbios, Bocados de Oro*) y en *Dos obras didácticas y dos leyendas* (Madrid, 1878), y frustrada -por ser póstuma y no terminada por Knust- la del *Libro de los enxienplos del Conde Lucanor et de Patronio* (Leipzig 1900), al ser -repito- aportes aislados, que además eran conocidos sólo a nivel de especialistas, no lograron estado público ni siquiera influyeron en la actitud generalizada de los estudiosos. La obra de Herman Knust, casi olvidada, a no ser por los que se dedican a la literatura didáctica del XIV, y sus ideas y actitud científica merecerían un estudio especial como reconocimiento a una obra pionera en el campo del hispanismo medieval.

El siglo XX trajo un mayor rigor filológico a los estudios y por tanto, una mayor preocupación por la edición de fuentes y textos; obra de Menéndez Pidal y su escuela, cuya labor se refleja en la *RFE* y en las publicaciones anejas; obra de los hispanistas franceses, que publicaron en la *Revue Hispanique*, en *Romania* y en el *Bulletin Hispanique*. Brotes importantes se dieron también en algunas universidades de los EE.UU y en torno a la Hispanic Society; pero excepto lo que toca al PMC, el avance no llegó, aun pasada la primera mitad del siglo, a trascender el plano de la divulgación. En general se seguían reproduciendo, con agregado de erratas y omisiones de imprenta heredadas, los mismos textos conocidos en el s. XIX, y aun empeorados. Las declaraciones de los prologuistas sobre la consulta de este o aquel manuscrito no se cumplían en la realidad de la edición.

Un siglo después de los reclamos y protestas de Knust, en la década del 60, los críticos y filólogos formados en la segunda posguerra volvieron sobre los textos y pusieron lentamente en su punto las viejas ediciones. Algunas firmas editoras con asesores realmente letrados patrocinaron la edición de textos que responden a criterios filológicos. Aplaudamos y alegrémonos, pero "en sordina", porque lunares y fallas perduran todavía entre los mismos estudiosos; no obstante se ha superado el estancamiento de un siglo y somos optimistas en la labor esclarecedora que desde muchas perspectivas y niveles de trabajo se está realizando.

Pero es otro el problema qué aquí quiero plantear: es el de la perduración, muchas veces inconciente, del prestigio del texto impreso de una obra que tuvo la fortuna de divulgarse por primera vez entre el público lector. Esa forma impresa primera por la cual una obra es conocida cierra una larga etapa de tradición manuscrita o de vida latente de un texto y abre la nueva etapa de su vida como forma impresa. Aplicamos para ella el concepto de *textus receptus* porque será bajo esa forma en la que se cumplirá la recepción del texto por el vasto público integrado por estudiosos, críticos y lectores corrientes.

El impreso se basó en la forma manuscrita de que se disponía, a veces, au-

torizada por una larga tradición y otras, de procedencia fortuita, sin preocupación por la autoridad de la misma. Pero por el solo hecho de realizarse en caracteres impresos obtuvo la condición de autoridad. El concepto de *textus receptus* (Cf. D'Arco Silvio Avalle, *Principi di Critica Testuale*, Padova, 1978, 30) casi coincide con el de "Vulgata" o forma divulgada de una obra, pero desde su primera utilización en los siglos XVI-XVII por los teólogos protestantes y referido a la Biblia, "textus receptus" es una nominación hasta cierto punto despectiva pues alude a la actitud pasiva y no crítica de quien acepta una cuestión como terminada y no indaga sobre la autoridad y procedencia de esa forma textual disponible.

Recordemos el caso de *El conde Lucanor*, donde el *Libro de los enxienplos*, por su extensión y gala literaria, casi oculta la realidad de la obra total concebida por Don Juan Manuel dejando en un cono de sombra a la parte sentenciosa y a la de doctrina cristiana. Pero además, queda oculta la división en dos libros (*enxienplos y proverbios*) destacada por el autor en sendos prólogos; corrientemente las ediciones no la señalan y en cambio, se destaca la división en cinco partes que procede del impreso canonizado como *textus receptus*. A veces el "textus receptus" no cristaliza sobre la primera forma impresa, sino sobre una posterior que tuvo mayor fortuna en su difusión. Es el caso de la capitulación del texto de las *Crónicas* de Ayala en la BAE, que se impone sobre el de Llaguno, que editó Sancha, y sobre los impresos del s. XVI y la princeps de 1495.

Si nos detenemos en el *Libro de buen amor*, habrá ocasión para algunas observaciones interesantes: el *textus receptus* a cuyo marco se refieren todos los estudios se ha tomado del ms. de Salamanca y procede lejanamente de la primitiva edición de T. A. Sánchez; comprende la Oración inicial (*Señor Dios que a los jodios...*, etc.), el Prólogo en prosa que comienza: *Intellectum tibi dabo*, seguido del texto en cuadernavía desde la c. 11 (*Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spiritu Santo*) hasta la c. 1634 donde el autor termina el relato, de proceso autobiográfico. A esto siguen los dos Gozos de Santa María, simétricamente correspondientes a los dos Gozos ubicados a poco de comenzar el libro. A continuación, el *textus receptus* acumula trozos líricos independientes siguiendo el orden del ms. S: 2 cantares de escolar, el Ave María glosado, las 3 Cánticas de Loores, con un fragmento inicial de una 4a. cántica de loores, que sólo recientemente se ha separado de un fragmentario "Cantar contra la Ventura" y que por décadas conservó el título "receptus", válido sólo para la 1ra. copla ("Cántica de loores de Santa María). A continuación se ubica la llamada "Cántica de los Clérigos de Talavera", que no es Cántica porque son 20 estrofas de cuadernavía, de contenido narrativo y satírico, al que habría que titular "episodio de los Clérigos de Talavera". Así terminaba el ms. de Salamanca, fuente de esta forma recepcional del libro, pero la imprenta no ha querido desechar 2 cantares de ciego que sólo se conservan en el ms. G Gayoso y los agrega después del "episodio de los clérigos de Talavera" o los in-

tercala a continuación de los cantares de escolar.

Es impostergable rescatar el auténtico *Libro de buen amor* de entre este farrago de composiciones, muy probablemente escritos por Juan Ruiz y sumados al texto del *Lba* en el proceso de tradición manuscrita: El *Lba* comienza como toda obra de clerecía en el verso *Dios Padre e Dios Fijo e Dios Padre Spiritu Santo* que con ligeras variantes es la fórmula inicial de los libros de clerecía desde la época de Berceo. El libro, en cuadernavía, fue precedido por el autor con un prólogo en prosa escrito, por supuesto, después de terminado el *Lba*, y vinculado directamente, en su trozo final, con el comienzo en verso que hemos leído; dice:

Por ende, comencé mi libro en el nombre de Dios e tomé el verso primero del Salmo, que es de la Santa Trinidad e de la fe catholica, que es:

Quicumque vult, el vesso que dice: *Ita Deus Pater, Deus Filius e cetera*.

La justificación del libro y las explicaciones sobre la intencionalidad del autor que desarrolla en seis estrofas tiene su correspondiente simétrico en las nueve que cierran el *Lba* con explicaciones y recomendaciones similares. Sobre una estrofa más, que se agrega a modo de colofón en verso, preferimos no abrir juicio. Probablemente los dos Gozos de Santa María fueran el cierre lírico del libro al que alude Juan Ruiz en la c. 1626:

Porque Santa María, segund que dicho he, [en la c. 19]
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares [dos iniciales y dos al final], e con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo cerraré.

Poco antes he dicho que el *Lba* concluía con estos dos Gozos de Santa María y acabamos de leer que el autor nos dice que hará 'punto a su librete', mas no lo cerrará.

Juan Ruiz deja su obra abierta a la enmienda o continuación, para quienes se juzguen capaces de hacerlo. En parte es una fórmula de cortesía y aún hay críticos que ven en estas palabras una aplicación del tópico de modestia (V. Angel Gómez Moreno, "Una forma especial del tópico de modestia", *La Corónica*, XII, 1983, 71-83). Personalmente estimamos que trascendiendo fórmulas y tópicos, el autor reconoce una realidad literaria de su tiempo: la tendencia a la glosa de los textos doctrinales, que por cierto él mismo aplica en la elaboración de su libro. Un texto glosado, amplificado o continuado revelaba así la favorable acogida de sus lectores eruditos. Una declaración similar a la de Juan Ruiz ilustra el prólogo del *Cifar*.

Pero aunque Juan Ruiz deja abierto el *Lba* a continuadores y glosadores, por sí, lo cierra: con esas declaraciones finales y los dos Gozos de Santa María considera concluido el libro, el *Libro de buen amor*. ¿Qué hacemos con la Oración inicial y los poemas agregados en el ms. de Salamanca y en el de Goyoso, incluido el episodio de los clérigos de Talavera?

Desde el prólogo en prosa hasta los Gozos de Santa María, el autor desarrolla, innegablemente, una intención y un tema: la pseudo-autobiografía ejemplar y la coexistencia vital loco amor-buen amor; en el centro, como motor constante está nuestro Juan Ruiz, doctrinal, devoto, glosador, socarrón, lírico, fabulador...

La Oración inicial aparece desprendida del contexto intencional que acompaña cada lugar del *Lba*. Sentimos la voz inconfundible del poeta Juan Ruiz desarrollando el tópico enumeratorio de la súplica de los agonizantes con el sello de la piedad mariana, pero la idea constante es la petición de auxilio ante una situación de gran peligro personal. ¿Es el alma atribulada por su salvación? ¿es el hombre Juan Ruiz en peligro? Sea como fuere no hay lugar dentro del *Lba* en que la circunstancia personal arranque clamores que sean ajenos a la ficción imaginada por el autor.

Cuando en las coplas introductorias el autor suplica a Dios no es por una situación personal sino para que lo inspire en la factura del libro:

Tú, Señor e Dios mío que el omne formeste,
enforma e ayuda a mí, el tu açipreste,
que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste. (*Lba*, 13)

Con la misma voz suplicará en la Oración impetratoria:

"Señor, de aquesta coita saca al tu Açipreste" (c. 6d)

En un caso, el Arcipreste-autor suplica por su libro; en otro, el Arcipreste-autor suplica ante una situación peligrosa para el alma o el cuerpo; pero en ningún caso es el Arcipreste-protagonista del *Lba* quien aquí suplica. Los poemas conservados en el interior del *Lba*, en cambio, están todos referidos a circunstancias de la historia del protagonista y contruidos en primera persona.

Esta Oración impetratoria, seguramente obra de Juan Ruiz, es ajena al *Lba* y ha sido puesta antes del Prólogo en prosa del *Lba* como resultado del proceso de tradición manuscrita de la obra.

Si examinamos los poemas agregados después del cierre del *Lba*, la comprobación es similar. Los dos cantares de escolar y los dos de ciego son cantigas de petición dirigidas en primera del plural a una vasta gama de posibles criaturas caritativas dispuesta a ayudar al conjunto de cantores ambulantes, escolares o mendigos. Aunque el Arcipreste dice en c. 1514:

Cantares fiz algunos, de los que dizen çiegos,
e para escolares que andan nocherniegos,
e para muchos otros por puertas andariegos
caçurros e de burlas: non cabrién en diez pliegos.

y había dicho en c. 1513:

Después fiz muchas cánticas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos comunales maneras:
el cantar que non sabes, oïlo a cantaderas.

El Arcipreste-autor se refiere aquí a sus conocimientos musicales y a sus dotes poéticas como hecho propio, pero externo a la historia del *Lba*. Por el contrario, en caso de que la canción se derive de la anécdota pseudo-biográfica, indicará expresamente que del hecho relatado surgió la cantiga que se agrega enseguida, aun en los casos en que la tradición no nos la conservó.

Las composiciones que sin duda Juan Ruiz escribió en su vida pueden agregarse al *Lba* como obra de su autor integrando un Cancionero parcial de Juan Ruiz, pero son ajenas -como veremos- al *Libro de buen amor*.

Pasando a las llamadas Cánticas de Loores -aun la cuarta, fragmentaria- son cantigas predominantemente impetratorias, de tono similar al de la Oración editada antes del Prólogo; tono que perdura en las coplas "Contra la Ventura" separadas hoy del fragmento de la cuarta Cántica.

El Ave María glosado desarrolla una exposición temática que se adapta a cualquier contexto; es un canto mariano de alabanza que, como los Gozos o las Pasiones, vale como poema aislado o vinculado libremente a un texto mayor.

El episodio de los clérigos de Talavera es francamente ajeno al *Lba*, no está escrito en primera persona ni implica al Arcipreste como protagonista de un aprendizaje amoroso. Su vinculación con la autobiografía de Juan Ruiz es más imaginaria que comprobable y nace de su proximidad al colofón del manuscrito de Salamanca ("Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo"). Colofón que, como sabemos, inspiró larga controversia en épocas en que lo biográfico pesaba en la posición de los críticos frente a la obra. Este episodio, moldeado sobre la *Consultatio Sacerdotum* de Walter Map, es una composición satírica digna de la pluma de Juan Ruiz, pero ajena al *Lba*.

Será difícil vencer el prestigio del *textus receptus*; lo que deseáramos es ver una edición del "*Libro de buen amor* y otros poemas" que se abriera con el prólogo en prosa y cerrara el *Lba* con los Gozos tercero y cuarto. Como apéndice pondríamos la Oración "Señor Dios, que a los jodíos" seguida de los poemas marianos, el fragmento contra la Ventura, los cantares de escolar y de ciego y el episodio de los Clérigos de Talavera, desechando definitivamente el título de *Cantiga* para esta composición. También desecharíamos los epígrafes, a veces equívocos, del "*textus receptus*" (el ms. de Salamanca) que son ajenos al autor. Este ordenamiento y separación no tendría demasiada importancia si no pesara, como ha pesado y pesa todavía, en la elaboración de muchas consideraciones, trabajos y juicios de la crítica.

A esta altura de la exposición ya es posible declarar que al realizar un estudio sobre la obra de Juan Ruiz, la crítica no debe trabajar en un mismo plano el *Libro de buen amor* y los poemas agregados que, aunque sean obra de Juan Ruiz, no pertenecen al discurso interno del libro sino al contexto creacional del autor.

También es necesario deslindar la tradición manuscrita que puede inferirse de los códices hoy conocidos, donde el *Lba* aparece -como hemos visto- con otros poemas y fragmentos ruicianos, separándola de la tradición propia del libro. Con esto, la historia del texto y las formas redaccionales que pueden aún relevarse, lograrían definirse con una mayor precisión.

El ms. de Salamanca y el de Gayoso coinciden en testimoniar una etapa de la tradición de la obra de Juan Ruiz en la que al *Lba* se han sumado otras composiciones del autor. Del ms. de Toledo no es posible asegurar si agregaba o no los poemas porque termina con la copla 1634 que cumple la función de colofón en verso del *Lba*. Sabemos que esta copla difiere con el ms. de Salamanca sólo en la fecha allí expresa: Toledo, 1368 (es decir, 1330) y Salamanca, 1381 (1343). El ms. Gayoso, fragmentario al final, podía llevar una de estas fechas u otra diferente, pero en los tres testimonios sabemos que el texto tiene omisiones -aparte de las lagunas, generalmente mecánicas, de cada uno de los códices- que son manifiestas al anunciar Juan Ruiz la inclusión de canciones que luego no aparecen. Recordemos el final de la 4a. aventura de sierra:

De quanto que me dixo e de su mala talla,
fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:
las dos son chançonetas, la otra de trotalla;
de la que te non pagares, veyla e ríe e calla. (c. 1021)

Finalmente, en el texto sólo se incluye una cántica de serrana.

Es decir, los tres códices conocidos que contienen el *Lba* son de una misma rama de la tradición textual, en la que se incluyó una versión del libro que no era la original. Los poemas agregados también tienen defectos y anomalías tanto en el ms. de Salamanca como en el testimonio del de Gayoso; la más notable es el salto que se advierte en la Oración "Señor Dios que a los jodíos..." en que se han omitido al menos 2 coplas enteras entre las actuales 7a. y 8a.

En la nueva perspectiva que proponemos, un problema de tan largo debate como es el de las dos redacciones posibles queda limitado al *Lba* deslindado de los agregados. Si Juan Ruiz mismo decidió acumular en un ejemplar el *Lba* y algunos poemas, ya hemos comprobado cómo no se tomó el trabajo de vincular orgánicamente los poemas agregados en esa ocasión, con el libro. Nos inclinamos a sostener que la forma *Lba* + poemas agregados no es obra de Juan Ruiz o, al menos, no refleja un estadio redaccional, sino meramente recepcional de la obra de Juan Ruiz.

El caso del texto del *Lba* ha sido un ejemplo notable de la necesidad de re-examinar y evaluar el texto que la tradición editorial ha canonizado como propio de un autor y una obra. Con desigual fortuna se ha intentado un deslinde similar en obras de Don Juan Manuel; en la *Primera Crónica General* frente a la *Estoria de España*, en las *Crónicas* del Canciller Ayala, en las coplas de Manrique, pero aún quedan problemas para reflexionar en el *Cifar*, en *Celestina*, en el romancero, en el *Cantar de Rodrigo* y donde quiera perdure un caso de *textus receptus*, es decir, de texto aceptado sin análisis crítico de su autenticidad y sin estudio de la historia de su constitución y transmisión.

Sabrán disimular, mis distinguidos colegas, si he sido cargoso repitiendo detalles harto conocidos, pero estimo necesario destacar este problema que incide notoriamente en la evaluación correcta de obras primas de la literatura medieval en lengua castellana.

Con textos fijados a partir de un conocimiento cuidadoso de la historia de su transmisión terminarán los equívocos y falsos problemas que puede crear un "textus receptus" y se darán bases firmes para una correcta evaluación literaria.

CALISTO, EL JUEZ Y LA CUESTION DE LOS CONVERSOS

Dr. Regula Rohland de Langbehn
Universidad de Buenos Aires

A lo largo de los decenios se puede observar que la pregunta por la condición de converso de Rojas no se ha podido resolver, y que la influencia de esa presunta condición sobre su *Celestina* tampoco está claramente definida. Hay un problema de índole histórica, si el autor pudo ser o debe haber sido converso, que no enfrentamos en el presente trabajo,¹ y otro, si defendió en su obra intereses de ese grupo étnico o religioso, que es el que aquí nos preocupa.

En estos últimos años algunos estudiosos han querido ver en la figura de Calisto el instrumento por cuyo medio se expone la visión de mundo de los conversos (Rodríguez Puértolas, 1972; van Beysterveldt, 1982), después de que anteriormente Melibea parecía ser la figura clave en este debate (Orozco, 1957 y otros, véase Snow, 1985, las entradas correspondientes). El mero hecho de que ambos amantes puedan considerarse representantes de lo mismo, en ambos casos causa de la desgracia de no poder unirse en matrimonio legítimo con el otro, que por ello es considerado cristiano viejo, debería llevar a considerar ambas hipótesis con cautela,² porque probablemente un esquema que puede ser detectado con claridad es lo que el autor ha querido esquivar en su sutil juego de ironías.

El presente trabajo está dedicado a aclarar en definido pasaje del texto (el justamente famoso monólogo de Calisto en el Acto XIV) la que ha de considerarse la última postura de Rojas frente a Calisto, dado que la interpolación publicada por primera vez en 1502 según todo lo que se sabe es lo último que el autor escribió al respecto.

Rodríguez Puértolas (1972) ha tratado de demostrar por medio de un análisis de las expresiones del texto que se refieren a la progenie de Calisto,

que éste no pudo o no debía ser visto como hidalgo de vieja alcurnia, porque, según él, en ningún lugar se menciona el linaje del joven. En efecto, dentro de los diálogos de la Comedia de 1499, la única alusión a su posible nobleza se hace mencionándolo como "caballero" (Acto IX), expresión que Rodríguez Puértolas (1972, 214) considera ocupacional, pero que probablemente no se refiere al quehacer de Calisto, sino al estamento a que pertenece. El Argumento General de la Tragicomedia, que constituye la primera interpretación conocida de la Comedia, lo presenta como "de noble linaje", al contrario del intérprete contemporáneo. También la *Celestina comentada* explica como señal de la muerte de un noble el estrépito en la calle producido después de muerto Calisto, porque "a la muerte de un noble, era costumbre que en la calle y en los cruces de caminos, como señal de duelo, se rompieran armas y escudos" (Russell 1978b, 306). Pero sea como fuere, está ampliamente mostrado por los historiadores³ y corroborado también para la persona de Fernando de Rojas (Green, 1947b) que ser converso y ser hidalgo fue perfectamente compatible en todo el siglo XV, de modo que la falta o la ocurrencia de esa calidad no dice nada sobre la condición de converso.

Pero más allá de ello, el estudioso ha relacionado en el pasaje final de su artículo con el criptojudaismo la falta de contacto de Calisto con sus pares, (su "soledad", Rodríguez Puértolas, 1972, 216). Esta concepción es apoyada por van Beysterveldt (1982) en un libro dedicado a la reflexión de hechos sociales en la literatura de transición entre el medievo y el renacimiento. Van Beysterveldt sostiene que toda la celestinesca posterior al libro de Rojas constituye una interpretación pro-conversa de esa obra, basándose en el tratamiento de la figura del joven amante. Según esta hipótesis debemos considerar a Calisto el prototipo del marrano angustiado quien tendría, como único medio para sustraerse a las presiones de la sociedad circundante cristiana vieja, el de seducir clandestinamente a Melibea, forjándose a través de su deshonor una entrada a esa sociedad. Los padres de familia, en esta concepción, estaban más dispuestos a aceptar una mancha en el linaje que una mácula en el honor por la pérdida de la virginidad de sus hijas.

No deseo discutir la interpretación que de la *Celestina* constituye la celestinesca posterior, no porque considere a estas obras de menor valor, o porque su mensaje no pueda ser el que van Beysterveldt postula, sino porque a mi modo de ver la *Celestina* misma no da pie para que se la interprete de esta manera, porque la figura de Calisto está determinada en otra forma en la última versión de la obra. Dado que el título del libro de van Beysterveldt incluye el nombre de Calisto, es legítimo preguntarse si su figura realmente incluye las características presentadas, o si se habría debido buscar explicaciones que diferenciaron entre este amante y sus pares de la celestinesca posterior.

A pesar de que en dos ocasiones se ha analizado en trabajos específicos el gran monólogo de Calisto (Lapesa, 1973, McPheeters, 1980), y que los li-

bros dedicados a la *Celestina* no pueden menos que tenerlo en consideración, tengo la impresión de que un mensaje importante de ese monólogo todavía no ha sido puesto de relieve por los críticos, que es el que aquí deseo destacar, porque lleva a entender algo definido del pensamiento de su sutil artífice.

Rojas sólo comenta que alargó "el proceso de los deleites de esos amantes" para complacer a sus amigos (Prólogo de la *Celestina*),⁴ pero de hecho la inserción produce una mejor motivación del desenlace, especialmente en lo que a la muerte de Calisto se refiere. Esta se hace mucho más plausible en la versión alargada que en la Comedia. Aparte de esto la "gran adición" (como la llama Marciales, 1985) define, con mucha más claridad que la versión anterior, la barrera social que aísla los personajes encumbrados en una visión del mundo que no corresponde a las realidades.

En la Comedia de XVI actos no podemos dejar de advertir, o considerarlo una pequeña incongruencia, el hecho de que, después de tres muertes acaecidas en su curso, las relaciones amorosas de Calisto y Melibea puedan proseguir. El comentario constituido por el monólogo anterior de Calisto, Acto XIII, desvía nuestra atención hacia los movimientos del alma del amante, desvinculándola de la falta de verosimilitud que implica la consumación de los hechos. Los cambios introducidos en la gran adición de la Tragicomedia, en diferencia a ello, subrayan precisamente que la muerte de la Celestina y el degüello de Sempronio y Pármeno no tuvieron consecuencias para la relación de los dos amantes. Todo un diálogo entre Pleberio y Alisa (Acto XVI) muestra con grotesca explicitéiz cómo estos padres no alcanzaron a tener noticias de lo ocurrido, pues siguen convencidos de que Melibea aún no puede saber de amores. Si los rumores de la calle hubieran trascendido a ellos, sin duda hubieran debido discurrir de otra manera. Los personajes socialmente bajos -Elicia, Areúsa, con ellas sus ayudantes Centurio y Traso y los criados Sosia y Tristán- reaccionan extensamente ante estas muertes y tienen plena capacidad de orientarse sobre todo lo que va ocurriendo. Para Calisto mismo dichas muertes no llegan a tener más que una importancia pasajera, aunque ocasionan para él la pérdida de bienes y un retiro absoluto de la vida social de su ciudad pues finge estar ausente (según atestigua Melibea, Acto XVI).

En los dos monólogos del Acto XIII y XIV, se desarrolla su valoración de estas muertes. Los monólogos están realzados en su importancia por su posición en la obra, pues figuran antes y después de la escena en que se consuman los amores de la joven pareja. Además les da relieve en cuanto a su importancia y univocidad el hecho de que se trate de soliloquios. Los soliloquios, deseo subrayarlo, son el momento de la verdad de los personajes, ya que el discurso en estos casos no es un acto de persuasión, sino que sirve para que el hablante mismo aclare su situación: es un acto de toma de conciencia. El espectador, que podría considerarse el destinatario del soliloquio,

no lo es en mayor grado de esta parte del texto que de cualquier otra.⁵

Tomando en consideración el primero de esos soliloquios, con su contenido predominantemente estoico (vid. Lida, 1970, 352) -la pérdida del gozo, la Fortuna que la causó y la fortaleza con que ello se ha de sobrellevar- muestra el deseo de Calisto de mantenerse al margen del episodio cruento, y su temor a quedar infamado: "Oh, fuerte tribulación, y en que anda mi hacienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público cuanto con ella y con ellos hablaba, cuanto de mí sabían, el negocio en que hablaban. No osaré salir ante gentes". Sin embargo, lo que más teme perder es otra cosa, pues "más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron". Teme por el cumplimiento de sus amores, a los que, en estrecho paralelismo con lo que pasará en el monólogo final de Pleberio (vid. Wardropper, 1964) describe en el lenguaje ambiguo de la *cupiditas*, mezclando el plano de la *luxuria* con el de la *avaritia*. Pero reemplaza a sus acompañantes muertos por otros dos, y puede realizar su encuentro con Melibea sin estorbo, lo cual se detalla en el pasaje de la Comedia que luego fue pasible de la interpolación extensa.

En la versión definitiva (*Tragicomedia* de 1502) se intercaló el desarrollo de tres temas: 1. la ignorancia, ya mencionada, de Pleberio y Alisa en cuanto a lo que el drama narró (con efecto cómico, en tanto el público sabe más), 2. el chusmerío entre la gente menuda que conducirá a la en sí fortuita caída fatal de Calisto, y 3. la continuidad de las relaciones amorosas de los dos amantes, cada vez más definidos como caracteres (aquí sólo nos interesa marginalmente el creciente sadismo de Calisto). Como pasaje de transición el soliloquio del Acto XIV está destinado a fundamentar esas consecuencias.

El diálogo ficticio con el juez casi siempre ha sido interpretado como argumentación que justifica la decisión de Calisto de frenar su reacción frente a los hechos, lo que significa evaluar su actitud como gobernada por la desidia consecuente de su enfermedad de amor.⁶ Pero el diálogo ficticio contiene indicios concretos sobre la situación de quien lo enuncia. Ya la enfermedad de amor ha encontrado su cura,⁷ y el carácter de Calisto muestra ahora facetas de cinismo y de parte del autor se siente un distanciamiento cuando muestra su pecaminosa lujuria. Ello se ve en el final de soliloquio, al recordar significativamente, de la noche de amores, palabras de Melibea como "No seas descortés", "No quiero mi perdición", y sus lágrimas de despedida, y vuelve a verse en su última visita a Melibea, Acto XIX, cuando usa el proverbio "El que quiere comer el ave, primero le quita las plumas", proverbio que susurrará gozosamente, pero cuya claridad conceptual no deja nada que desear. Al cinismo se suma un incipiente desinterés por Melibea, si como tal podemos evaluar su voluntariosa disposición, en ese mismo Acto XIX, de socorrer a sus criados, que tanto contrasta con su confiada inercia del Acto XII. El concepto de "imaginación", cuya concomitancia con el de la *luxuria* ha sido puesto de manifiesto por McPheeters (1980), es uno de los

conceptos clave que definen la interpolación.

Todo este soliloquio de Calisto contiene tres temas: su relación con Melibea, las consecuencias de la muerte de sus criados, y su impaciencia en la espera de la noche. Mientras el primer tema forma el marco y el eslabón de unión, los otros dos son equilibrados en la longitud e importancia de su tratamiento, y entre ambos se puede observar una relación de paralelismo y contraste. Ambos comienzan con un movimiento de impaciente rebeldía y terminan con la aceptación de los hechos, no como Calisto los quisiera, sino como son. Si el segundo tema opone la falta de *temperantia* del individuo, simbolizada en el "espacioso reloj",⁸ al orden preestablecido que rige el mundo natural, y Calisto llega a entender que acelerando el reloj no alterará ese orden, el primer tema lleva a conclusiones parecidas a partir de premisas opuestas. Calisto en este pasaje dirige su indignación contra el juez que hizo degollar a sus criados.⁹ De este juez el joven se siente con derecho a esperar que encubriera cualquier fechoría conectada con su persona, porque fue criatura de su padre y hermano de crianza¹⁰ de esos criados. M.R. Lida (1970, 353) resume: "reprocha feudalmente al juez, hechura de su padre, no haberle otorgado impunidad". Pero mientras habla, se percata Calisto de que el daño incurrido por su persona no es el que había temido poco tiempo antes, sino mucho menor, dado que el juez había dado la menor posible publicidad al asunto: "por no hacer bullicio, por no me disfamar, por no esperar a que la gente se levantara y oyese el pregón, del cual gran infamia se me seguía, los mandó justiciar tan de mañana, pues era forzoso el verdugo voceador para la ejecución y su descargo. Lo cual todo, así como creo que es hecho, antes le quedo deudor y obligado para cuanto viva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano". Russell (1978b) extrapola de este pasaje el alcance de la injusticia que el juez aplica, mostrando su procedimiento como totalmente irregular. Si conectamos este pasaje con el siguiente, en que se habla de las leyes que rigen la naturaleza, este pasaje anterior tiene que ver con las leyes que rigen la sociedad humana, que deberían también regir todo "con un freno igual" y mover todo "con igual espuela", pero en cuya aplicación se corrobora la falta de igualdad entre los hombres. La idea surge también en otros lugares de la *Celestina*, por ejemplo, la sentencia de Pleberio, en su monólogo del Acto XXI, "Iniqua es la ley, que a todos igual no es".

Cabe destacar en el suceso comentado la íntima conexión y prístina dependencia del juez, que forma parte de la clase o del grupo de los letrados, con respecto al estamento superior, al que pertenece Calisto, y la obediencia servil con que apoya al joven señor a pesar de la libertad moral que implica el ejercicio de sus funciones. Esto hace traslucir una crítica del autor Rojas, en su condición de jurista, frente a sus colegas juristas que administraban esta clase de puestos, imputándoles que no siempre actúan en manera imparcial, sino que guardan intereses de determinados sectores sociales res-

paldándose en recursos formales en los procesos. Pero antes de ello presenta la relación entre el juez y su antiguo señor como una relación no sujeta a las leyes económicas que rigen las otras relaciones humanas en la *Celestina* (Maravall, 1964), constituyendo un nexo arcaicamente feudal.

Este aspecto me parece que puede servir en la evaluación de todo el asunto tratado con respecto a la cuestión de una justificación del judaísmo por medio de la figura de Calisto. Si Calisto goza de privilegios feudales en su relación con la justicia, queda excluido de ser un personaje vehicular para las ideas de defensa de marranos. Cabe añadir que aquellos pasajes que aducen Rodríguez Puértolas y van Beysterveldt que se refieren a la libertad del individuo y a la igualdad entre los hombres, se expresan por boca de otros personajes, no precisamente Calisto, sino casi siempre Sempronio y Celestina.

Más bien, Rojas parece decir que en el orden estamental, así como está vigente en analogía al orden de la naturaleza, se pervierte el derecho de todos los hombres a ser iguales; Calisto goza de privilegios que están en vigencia a pesar de su injusticia.

A la luz de este pasaje en el segundo paso de elaboración que constituye la Tragicomedia respecto de la Comedia se puede afirmar que el autor ha querido definir en un sentido preciso la figura de Calisto, quitando ambigüedad al personaje.

Si la celestinesca posterior adaptó la figura del joven amante a la defensa de marranos, quizás pudo basarse en la Comedia, donde este asunto no estaba tan definido. Pero hay que recapitular los hechos, pues para el momento histórico en que se compusieron las dos versiones de la *Celestina* parece dudoso que el modo de vida recóndito de Calisto ya implicaba tales asociaciones como las postuladas por Rodríguez Puértolas y van Beysterveldt. En esos años todavía se integraban conversos nuevos a la más alta cúspide social española, como se ve en la historia de Hernando de Talavera, los Torquemada, Abraham Seneor... Ni siquiera los inquisidores se preocupaban muy pronto o muy específicamente de la *Celestina* o de su progenie.¹¹ Ello más bien indica que no por un peligro para su persona volvió Rojas a definir la acción de la *Celestina*, sino que la transformó porque la forma anterior no contenía con bastante claridad lo que él deseaba expresar, que fue, en cuanto a Calisto, su pertenencia al antiguo estamento de los nobles, y de ninguna forma a un ambiente sospechoso de sufrir persecuciones.

La falta de consideración social con que se practicaba desde la imposición de los tribunales inquisitoriales la persecución de los conversos, la influencia que tuvieron en sus procesos aun testigos de la más vil condición y de conocido mal renombre¹², es lo contrario de lo que se da en la historia de Calisto y Melibea. Por ello, ver en la figura de Calisto un paralelo a esa condición desheredada no se justifica frente al texto.

Al contrario, Calisto encuentra el apoyo institucional que le hace falta para poder proseguir en la satisfacción de sus deseos, y ello se basa en la vigen-

cia de un orden social que él concibe como paralelo al orden que reina en la naturaleza, pero al que Rojas nos hace entender como un orden injusto.

Notas

¹ Ultimamente negaron la pertenencia a ese grupo social Miguel Marciales (1985), egregio conocedor de la *Celestina* y de su problemática, y Antonio Márquez (1980), especialista en cuestiones de inquisición.

² Una alternativa sería la evaluación de toda la historia desde un punto de vista moral, como la fórmula últimamente Mancini (1985) cuando escribe "la sua fine tragica potrebbe essere un forte ammonimento a chi persegue analoghe modalità d'amore", postura que fue fundamentada con toda claridad en el libro de Bataillon (1961).

³ Véase al respecto O.H. Green (1947b), F. Vendrell (1948), y muchos pasajes en el libro de N. Round (1986). No es éste el lugar de producir un listado de títulos respectivos a la cuestión de los conversos en el siglo XV, pero deseo remitir a mi trabajo sobre esta cuestión en su relación con la novela sentimental, "El problema de los conversos y la novela sentimental", que saldrá en el tomo en homenaje a Keith Whinnom de la revista *BHS*.

⁴ No me refiero a una edición en especial de la *Celestina*, pero sigo utilizando la de Dorothy Severin, al considerar decepcionante la edición de Miguel Marciales (1985). A ésta dediqué una reseña, *Filología* 21.2(1987): 231-240.

⁵ Véase al respecto Ruggiero 1972-3.

⁶ De este modo M.R. Lida (1970, 363) había interpretado el monólogo: "Después de larga invectiva 'torna en sí', esto es, da un paso atrás en el sentido de la realidad y un paso dentro en el de su intimidad, y recurre a su imaginación de soñador que ante todo no quiere obrar". También Gilman (1956, p. 216) conecta con el soliloquio esto mismo: "The phrase (restaurar su deseo) in effect, is a final assessment of Calisto's weakness, his willingness to evade action (revenge or defense of his honour) by retreating into a world of imagination", y todavía Lapesa (1973, 44), se expresa en forma parecida. Para él Calisto profiere "expresiones deseables", a través de las que "la interpretación de los hechos es lo bastante satisfactoria para justificar la inercia, de acuerdo con lo que Calisto, en el fondo tenía decidido ya". Parece ser que esta interpretación se basa en el "y también se debe creer", con que comienza el período a que hace referencia, ahí se trata de una fórmula de deseo. Pero se puede mantener que esta expresión se conecta tan sólo con la pri-

sa que Elicia dio al juez, no ya con la actuación del mismo. Véase también la cita de Russell, aquí nota 9.

⁷ Véase sobre el hastío el mismo pasaje del libro de Gilman (1956), 216: "the release from amorous urgency has exposed an underlying ugliness. Hence, the *argumento* alludes to Calisto's solution to his inner conflict, his attempt to "restore" passion artificially".

⁸ El reloj simboliza el campo semántico de la *temperantia*, del *gobierno monárquico*, y, sin duda, por extensión el gobierno de sí mismo. Véase Tervarent, 1958, s.v. *horloge*, Henkel-Schöne, 1967, columna 1341 y 1343.

⁹ Este pasaje ha sido analizado brillantemente y con mucho detalle por Peter E. Russell (1978b). No deseo repetir estos argumentos, basados además en una análisis previo de los lugares de la Comedia que tienen que ver con la administración de la justicia y con la falta de equidad conectada con ello. Se subraya en este análisis la irregularidad del procedimiento judicial alabado por Calisto.

Igual que los eruditos citados en nota 6, Russell llega a la conclusión de que en la segunda postura de Calisto "se nota un abandono de argumentos serios. Calisto quiere ya, a toda costa, llegar a esa conclusión. Las últimas palabras suyas aclaran sus verdaderos motivos; nos enteramos de que el aparente cambio de parecer de Calisto... no se debe a que él realmente esté convencido de que el juez se ha conducido correctamente. Intenta ahora justificar lo que hizo éste porque vuelven a renacer en él los estímulos de su pasión por Melibea y no quiere tener que gastar su tiempo, alejado de ella, vendiendo la muerte de sus criados, ni aun, defendiendo su propia fama" (337).

¹⁰ El *lapsus* que constituye sumar a Pármeno entre los criados por el padre de Calisto no parece impedir la coherencia del argumento, compárese la pérdida del asno de Sancho en el *Quijote*. Evidentemente el argumento como tal fue más importante al autor que la coordinación de pormenores.

¹¹ Véase O.H. Green, 1947a, y la lista de obras prohibidas en Márquez, 1980, pp. 233 y ss., se prohibió tan sólo la *Resurrección de la Celestina*, de Feliciano de Silva, en el *Índice* de Valdés (1559) en el curso del siglo XVI.

¹² Esto se ha estudiado detenidamente por ej. en los libros de Baer (1981) y Beinart (1983).

- Baer, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España cristiana*. Trad. J. L. Lacave. Madrid: Altalena, 1981.
- Bataillon, Marcel. *La Celestina selon Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961.
- Beinart, Haim. *Los conversos ante el tribunal de la inquisición*. Barcelona: Riepiedras, 1983.
- Gilman, Stephen. *The art of La Celestina*. Madison: U de Wisconsin, 1956.
- Green, Otis H. "The *Celestina* and the Inquisition". *HR* 15 (1947a): 211-216.
- . "Fernando de Rojas, 'converso' and 'hidalgo'". *HR* 15 (1947b): 384-387.
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Lapesa, Rafael. "En torno a un monólogo de Calisto". *Comentario de textos*. Madrid: Castalia, 1973. (Primera ed. 1972).
- Lida, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970. (primera ed. 1962).
- Mancini, Guido. "Cultura e attualita nella *Celestina*. *Anales de literatura española* (Alicante) 4 (1985): 217-244.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1964.
- Márquez, Antonio. *Literatura e inquisición en España 1478-1834*. Madrid: Taurus, 1980.
- McPheeters, D. W. "La 'dulce ymaginacion' de Calisto". *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas* (1977). Toronto: U de Toronto, 1980. 499-502.
- Orozco Díaz, Emilio. "La *Celestina*. Hipótesis para una interpretación". *Insula* 124 (1957): 1, 10.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "El linaje de Calisto". *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, 1972. 209-216. (Primera ed. 1968).
- Rohland de Langbehn, Regula. Reseña a Rojas 1985. *Filología* 21.2 (1987): 231-240.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y notas de Dorothy Severin, intr. de S. Gilman. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Intr. y ed. crítica de Miguel Marciales. Urbana-Chicago: U de Illinois Press, 1985.
- Round, Nicholas. *The Greatest Man Uncrowned. A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna*. London: Tamesis, 1986.

- Ruggiero, Michael, J. "Dramatic Conventions and their Relationship to Structure in the spanish Golden Age Comedia". *BCom* 23.2 (1971): 36-39.
- Russell, Peter, E. "El primer comentario crítico de la *Celestina*: cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*. *Temas de La Celestina*. Barcelona: Ariel, 1978a. 293-322.
- . "*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas". *Temas de La Celestina*. Barcelona: Ariel, 1978b. 323-340.
- Snow, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Tervarent, Guy de. *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Geneve: Droz, 1958.
- Van Beysterveldt, Anthony. *Amadís-Espladián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1982.
- Vendrell, Francisca. "Concesión de nobleza a un converso". *SEF* 8 (1948): 397-401.
- Wardropper, Bruce W. "Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition". *MLN* 79 (1964): 140-152.

LO QUE NOS DICE LA CANTIGA 300 DE ALFONSO X

Joseph Thomas Snow
Univ. de Georgia (USA)

El manuscrito *To* de las *Cantigas de Santa Maria* (originalmente de Toledo y de ahí su designación, pero actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid), es evidente que representa una primera redacción, ideada para contener un número redondo de composiciones. Hemos de citar las palabras de la muy citada cantiga de *pitiçon* [hoy núm. 401] tal como se escribieron para dar digno cierre al manuscrito de Toledo:

*Pois cê cantares feitos acabei.*¹

El mismo número aparece en el epígrafe de la cantiga:

*Esta é la pitiçon que fez el rey don afonso a sâta maria por
galardon destos cen cantares que ouue feitos dos seus miragres
a loor dela.*

Además, el verso 13 de la cantiga contiene una referencia más:

fezess'eu cen cantares...

Se suele afirmar, sobre la base de que *To* exhibe estos cien cantares, y que el manuscrito más completo [E, en la biblioteca de El Escorial] tiene 400, que las CSM era una colección que se iría extendiendo en grupos de cien. Quiere decir que debería haber una redacción con 200 y otra con 300, cosa no confirmada por los manuscritos existentes. Los otros dos (hay sólo cuatro manuscritos), el llamado Códice Rico, también de la biblioteca de El Escorial y del cual se hizo una preciosa edición facsímil Edilan en 1979, y el que reposa hoy en Florencia, son muy probablemente dos partes de uno mismo, uno que habría sido un intento de incluir también 400, sólo que con la intención

de ser una 'edición' de lujo, visto su programa de iluminación y musicalización.² Obra inconclusa ésta, pero de haberse completado la parte de Florencia con el esmero manifiesto en la elaboración del Códice Rico [es casi la primera mitad], podría contarse entre las pocas maravillas del arte medieval de verdad. Tal como está, nos deja atónitos: hace creer que habría convencido a los poderes celestiales de que la voluntad y fe le merecerían a su arquitecto/patrón/poeta/músico el galardón que perseguía con sus CSM: la salvación de su alma.

Ha sido fundamentada en una serie de estudios míos³ la argumentación básica de mi posición con respecto a las *Cantigas* de Alfonso X -que pasa mucho, creo, de ser una mera hipótesis- posición en la que se mantiene que en estas composiciones percibimos no sólo las huellas de la personalidad de un mecenas de repertorio mariano, sino también todo el andamiaje de una autobiografía espiritual. Es una presentación autobiográfica, interpretada sistemáticamente utilizando las imágenes trovadorescas, elaborada en contadas cantigas distribuidas con mucho arte y sentido de estructura a lo largo de la compilación -tanto en las *de miragre* como en las *de loor*. Todo esto destinado a dejar demostrada la interesada ambición e intención de una labor personal en la manufactura del edificio de las *Cantigas*, una labor que le ocupara a Alfonso, intermitentemente, durante los últimos treinta años de su vida.

El perfil del trovador que encontramos en las CSM debe de ser familiar ya a los estudiosos y aquí me limitaré a resumirlo en unas pinceladas muy someras: un devoto trovador, cansado de las vanidades efímeras, y entre ellas las relaciones amorosas mundanas, que abundan en la tierra, y reconociendo además que el talento que tiene, por pobre que fuese, sería mejor utilizado en cantar una dama de más alta categoría, una dama de prestar que se encuentra al final de un camino más recto que el habitual; ese trovador se decide a servir a esta nueva *domna*, María, abandonar a todas las otras, dejarse guiar por la *stella maris*, la *regina coeli*. La historia de esta palinodia se canta en el Prólogo B y en las cantigas 1, 10, 60, 130, etc. Hay toda una gama de temas subordinados a este tema central: la lealtad mutua; el favor otorgado a otros de su linaje por María; el deseo de verle a ella la cara -en el Paraíso; todos los cuales en el contexto de las circunstancias de las CSM hacen muy factibles nuestras especulaciones sobre el contenido autobiográfico de las cantigas que portan el sello alfonsí. Y lo que es más, al final, habiéndole demostrado el trovador su afán, amor, devoción y fidelidad en servicio de su dama, cree oportuno (cantigas 400, 401, 402) recordarle la inmensa labor que ha hecho en favor de ella. Su lema constante ha sido el de quien ve a este trovador galardonado, pues ése también la querrá servir loándola como él, y poner la voz y el cantar al servicio de a *Sennor das sennores* [estribillo, cantiga 10]. La crítica que Alfonso hace de los trovadores que no hacen esto, en cantiga 160,

Dized', ai trobadores,
a Sennor das sennores,
porqué a non loades?

Se vos trobar sabedes,
a por que Deus avedes,
porqué a non loades? ...

comprueba este hecho.⁴ Y al comprobarlo, Alfonso nos deja entrever otra nota plañidera: que en esto de las alabanzas de María, su *domna espirital*, se siente casi solo artísticamente hablando. Pero no sólo en el plano de artista/trovador, sino también en el plano político le aíslan sus aferrados enemigos, punto central, doloroso, de la cantiga 300. En esta composición es donde bien percibimos la coyuntura personal de la "persona" poética del trovador y la persona real del rey: el cruce de los dos es tema de buena parte de dicha cantiga y, como tal, merece nuestro más detenido estudio. Ofrece esta valiosa cantiga 300 (entre otras que con más tiempo podríamos estudiar) el ingrediente esencial, el más personal, característico del grupo de composiciones que integran la autobiografía espiritual que queremos recuperar de las CSM: la autorreferencia.⁵ Sin un sistema con el que ir descubriendo a lo largo de esta compilación mariana, en muchos aspectos reflejo de las otras que circulaban por toda Europa en esta época, no llegaríamos a detectar una narración incrustada en la principal, la de narrar las hazañas de la Virgen. Así tenemos la narración de Alfonso al lado de y relacionada en mil maneras directas e indirectas con la de María, la de él -original- insertada en la de ella -tradicional, la primera enriquecida por la segunda a la vez que la enriquece con el testimonio personal, adquiriendo relevancia y significado por la unión y, al mismo tiempo, confirmando a la consagrada serie mariana de milagros una nueva dinámica regenerativa, completado con el nuevo ropaje de la lengua galaico-portuguesa.

Miremos ya el texto de la cantiga 300, texto tan bien encajado en un proceso que haríamos bien en llamar-o denominar- la "literaturización" de una vida real de carne y hueso. Aquí el texto completo:

Muito deveria
ome sempr'a loar
a Santa Maria
5 e seu ben razôar.

Ca ben deve razôada
seer a que Deus por Madre
quis e seend'el seu Padre
e ela filla e criada
10 e onrrada
e amada

a fez tanto, que sen par
é prezada
e loada
15 e será quant'él durar.
Muito deveria...

Outrossi loar devemos
a porque somos onrrados
de Deus e ar perdôados
20 dos pecados que fazemos
ca têemos
que devemos
por aquesto lazerar;
mas creemos
25 e sabemos
que nós pod'ela guardar.
Muito deveria...

Razôa'lla ben sen falla
devemos, ca nos razôa
30 ben ante Deus, e padrôa
é noss' e por nós traballa;
e baralla
e contralla
o dem', e faz-lo estar
35 que non valla
nemigalla
nen nos possa mal buscar.
Muito deveria...

E por esto lle [de]mando
que lle non venna emente
40 do que diz a máa gente
porque sôo de seu bando,
e que ando
a loando
45 e por ela vou trovar,
e cuidando
e buscando
como a possa onrrar.
Muito deveria...

50 Mas que lles dé galardões
ben quaes eles merecen
porque me tan mal gradecen
meus cantares e meus sôes
e razões

- 55 e tenções
que por ela vou fillar;
ca felões
corações
me van porende mostrar.
- 60 Muito deveria...
- E ar aja piadade
de como perdi meus dias
carreiras buscand'e vias
por dar aver e herdade
- 65 u verdad'e
lealdade
per ren nunca puid'achar,
mais maldad'e
falssidade
- 70 con que me cuidan matar.
Muito deveria...

El estribillo, a primera vista, no parece tener nada notable; contiene un mensaje que se oye de mil formas variadas a lo largo de las CSM. La formulación con "ome" como sujeto gramatical es enteramente impersonal y alude más bien al universo de hombres (es decir, pecadores). Sin embargo, en el contexto más amplio de las *Cantigas*, la llamada a todo *ome* a que "discurra sobre" *seu ben* es una nota muy típica del *yo* poético -del hablante- y del trovador cuya narrativa se está esbozando en cantigas selectas. Hemos de recordar la nota autoreferencial, aludida arriba, y darnos cuenta de nuevo de que la acción de loar es la actividad principal del que *ahora y aquí* -en cantiga 300- está trovando. Alfonso siempre invita, ruega a los otros que canten a María, siendo él el modelo. Para el trovador de las CSM, son sinónimos 'servir', 'cantar', 'loar', 'razôar' e 'dizer loor'. Así que desde el principio, escuchamos sin cesar exhortaciones semejantes a ésta:

Onde lle rogo, se ela quiser,
que lle praza do que ela disser
en meus cantares e, se ll'aprouguer,
que de dé gualardon com'ela dá
aos que ama; e queno souber,
por ela mais de grado trobará. [Prólogo B]

De modo que la nota que llamamos 'impersonal' hace poco, realmente es parte y parcela de un sistema poético de temas entrelazados desde el mero comienzo de la auto-presentación en el Prólogo B de este repertorio sagrado. Sin dejar de ser tópico y general, esta contextualización hace que no sea tan impersonal como podría parecer en un primer encuentro nuestro estribillo de la cantiga 300.

La cantiga sigue y se completa en seis estrofas. La primera de éstas continúa la idea-germen del estribillo, hasta retomando genialmente el *ben razôar* en su primer verso y agregándole la fuerza moral del hablante todavía no identificado:

Ca ben *deve* razôada / seer a que Deus por Madre / quis ..., en un procedimiento estilístico de vinculación de estrofas muy usual entre las poesías amorosas de los poetas provenzales tan admirados por Alfonso X. Aunque en esta primera estrofa no encontramos otros nexos con un esquema de referencias personales, la llamada de atención a un recurso trovadoresco intensifica la identidad del hablante con la "persona" del trovador utilizada en la serie que yo llamo autobiográfica en las CSM.

La segunda y tercera estrofas emprenden un cambio: dejamos atrás el *ome* genérico y pasamos al plano de un 'nosotros'. Cuando leemos "Outrossi lo-ar devemos", la técnica de la sinonimia -mencionada arriba- hace evidente la continuación del "ben razôar" en el poema, poema que se ha designado en su epígrafe "de loor". El nuevo paso temático -el de elogiar el papel de María en la consecución del perdón de Dios- no es insólito en las estructuras narrativas de los trovadores arrepentidos, y hasta repetido a la saciedad por uno que "dá ao demo os outros amores" (cantiga 10), enaltecido por la protección que su *domna* le brinda, aquí -en cantiga 300- indicada al final de la estrofa segunda (pero todavía expresada en primera persona plural); "que nos pod'ela guardar". María, *a Fror das frores*, portege y guarda, es eficaz como galardonadora de los que la cantan, loan, trovan, etc., en fin, sus trovadores.

Ahora bien, estas mismas ideas se hallan repetidas con variaciones en las primeras líneas de la tercera estrofa: de nuevo -como voz insistente- "devemos razôa-la ben" [= loarla bien] porque "ante Deus" intercede y "razôa por nos". Es decir, su papel ya no es pasivo o, mejor dicho, limitado a la pasividad del ser adorado; ella "traballa por nós", y va al contraataque cuando nos persigue el demonio ["e baralla e contralla o dem"]. Hace suya nuestra lucha contra la tentación; hace que podamos triunfar sobre ella.

Hasta aquí, con excepción de los rasgos que he señalado como parte de un contexto mayor, poco hemos visto del personalismo alfonsí. Pasemos a lo que para mí es la segunda gran división de esta composición. Al leer sus primeras palabras, "E por esto lle [de]mando...", ha ocurrido una cosa tremenda: el 'nosotros' deviene un 'yo'. Es de primera importancia esto. La despersonalización anterior ha escondido este 'yo' que sólo ahora sale al escenario. Ahora, para el hablante, las mencionadas fuerzas diabólicas en el mundo le sacan de su celada: las hay y "poden buscá-nos mal" a todos. El único baluarte contra ellas es María, si queremos vencerlas. El hablante ha planteado bien en las estrofas 1-3 el ambiente, el perfil de un problema y su entorno exacto, al hablar primero en términos más universales y después -poco a poco- ir hacia la personalización. Ahora, contra la ubicación exacta si-

tuacional y espiritual, emerge con el caso específico suyo el hablante/cantautor de la cantiga 300. Sigámosle un poco.

No queda duda alguna. El que canta es del 'bando' de María, a quien van dirigidas estas súplicas y estos loores. ¿Cómo se describe él? Pues anda elogiando a su *domna* en ciertas trovas que le dedica y piensa seguir haciéndolo en otras que le compondrá con la idea de "razôar seu ben". Y busca todas las formas posibles de honrarla al máximo. Pero, ¿qué ocurre? Ocurre que hay mala gente que se queja de que lo haga, y que habla mal de él por esta razón. El no desea que esas voces y lenguas malas afecten la relación buena que cree mantener con su espiritual dama, la alta señora de sus pensamientos. Es así de sencillo. La actividad poético-musical así brindada por la persona del trovador de María le ha hecho ser criticado entre cierto grupo de personas, una crítica nada favorable a que él ejerza así sus talentos. Y si queremos sacar más detalles precisos, nada más consultar lo referido en la quinta estrofa.

Ellos tienen corazones felones, son unos malpensados, unos ingratos: la voz del agredido cantautor concluye que la provocación de tanta enemistad es que él ha ensalzado los *bêes* de María, y los ha "razôado", como todo hombre debe hacer. ¿Cómo? Pues, en componer "cantares" y "sôes" (es decir, tanto texto como música) y "tensões" (una clara referencia a sus conocimientos de las formas trovadorescas y posiblemente alusión a sus poesías profanas) ¿Y qué tiene de malo esta actividad poética? Es, con todo, una labor no agradecida ("me tan mal gradecen", 1. 52). ¿Podemos concluir que las quejas aludidas tienen su base en una creencia de que el tiempo dedicado a tales composiciones va mal empleado, que el *trovador* debe atender a otros asuntos que privan más? ¿Qué es más que ser trovador? Estas trovas le quitan tiempo de unos asuntos más importantes y pertenecientes a otro aspecto de su ser (¿el ser rey de Castilla y León)? Esta línea de investigación me parece del todo razonable, pareciendo coincidir con la frecuente crítica dirigida a Alfonso de no prestar la suficiente atención a los asuntos políticos o estatales.

No sólo quiere este "yo" del poema que la Virgen no haga caso a lo alegado por estas malas lenguas, sino que pide para ellos unos *galardones* (con exquisita ironía) que estarían a la altura de sus quejas. El se siente injuriado y quiere que ella también lo tome a mal, personalmente, y entre activamente en el asunto. Ella lo podrá todo, como Madre de Dios, y debe mostrar su desfavor en este caso. Si *mal le agradecen* al cantor el cantar a su dama celestial, aún menos les debe importar el objeto de estas santas "razões".

El tema de estos loores o "razões" a María remata la cantiga 300 redondeándola, y poniéndole el verdadero significado que para la búsqueda de su autoría pueda tener. El cantor pinta con pormenores aún más negros al grupo de sus detractores, a la vez que aumenta la distancia moral entre él y ellos. Sí, confiesa, me había engañado yo, he podido creer en su lealtad y veracidad, ¡y ahora esto! El poeta nos hace saber que había perdido mucho tiem-

po en buscarles "aver e herdade" y ha recibido nada más que "maldad'e falsidade". La venda le cae de los ojos: es un gran despertar a la realidad de que, a pesar de los mejores esfuerzos y la mejor voluntad, uno no puede confiar en o contar con la lealtad de nadie. ¿Ni de los consejeros, los aliados, los familiares? Eso es más que probable porque ¿de quién más podría estar hablando en la estrofa final?

El cantautor sigue siendo la persona cuyos loores a María gustan tan poco al grupo de "maa gente", 1. 41; sigue siendo el trovador de la narración interna (la "ficción"), el protagonista del ensalzamiento de la Virgen. ¿Pero no se deja saber que es alguien más al mismo tiempo, que hay una doble autoridad en este juego vital? ¿No nos hacen pensar estas aseveraciones de la sexta estrofa más bien en la figura política de -pongamos por caso- un rey, un rey que se siente engañado precisamente por esas personas que heredarían sus *averes*, de aquellas personas de quienes -por ser ellas familiares- esperaría por diversas razones la lealtad y el apoyo fiel? Y de quienes, ahora, tiene que dar plena cuenta (a María y a sus lectores y oyentes) que le están traicionando y que, en realidad, no le han ofrecido nada que no haya sido maldad y falsedad. Son los que, en fin de cuentas, le buscan la muerte (sea real, sea política).

Sea o no sea exacta esta lectura mía de la cantiga 300, lo que la favorece es que es la misma voz que canta en la cuarta, quinta y sexta estrofas. Como las tres primeras estrofas nos preparaban para la cuarta y quinta, asimismo éstas nos ligan a la sexta y última. El que la Virgen no deba escuchar la mala voz que corre tiene algo sí de interesado o, por lo menos, lo tiene a la luz de lo afirmado en la estrofa final de la cantiga, en la cual la persona trovadoresca se identifica con la figura regia del rey Alfonso X, la imagen de un Alfonso de sus últimos años, cargados con los consabidos problemas políticos y familiares que le asestarían hasta la hora de su muerte (1284).

Alfonso X, trovador de la Virgen, pide, finalizando ya su vida mortal, la "piedade" que ella puede conceder (1. 61). El por cierto no se arrepiente de haber cantado sus loores ("razoar seu ben") porque se muestra, ahora, con determinación de no abandonar esta actividad en absoluto. Dice, afirma (1. 56: "que por ela vou fillar") el contrario. Pero de lo que sí se arrepiente es del tiempo perdido en buscar bienes y heredades a gentes que le han resultado falsas, y de haber concedido título de *leales* y de *verdaderos* a los que no lo eran. La única lealtad que concibe es la que existe con María, su amada y preciada *domna*. Ella aboga por nosotros ante Dios y activamente nos guarda de males, si le somos fieles a ella: es éste el mensaje constante de las CSM y, al igual, de esta cantiga 300, tan autorreferencial y llena de significado para la autobiografía espiritual de Alfonso X. Y ahora que le pide esta "piedade" puede recordarle no sólo la amenaza que esta "maa gente" representa para la vida de su fiel pretendiente y trovador, sino que trae también a colación su crítica fuerte a estas mismas canciones (de la cual la 300 iba a formar par-

te en su momento). La tensión poética de la 300 reside, por lo tanto, en la doble crítica: la de los detractores del rey-trovador (y todo lo que se entienda por detrás de ella) y la del mismo contra ellos, en que se ve cómo el arte de la progresión poética hace de ellos tanto enemigos del rey-trovador cuanto enemigos (que merecerán un castigo por serlo) de María. Simplemente, la relación hermosa comprendida en un puro espíritu de LEALTAD (Alfonso y María), está en pugna con la relación humana (en su vertiente política, sobre todo), en la que carece de ese espíritu de lealtad.

Hasta ahora hemos dedicado un buen espacio a la lectura e interpretación de esta cantiga 300. Si así lo hicimos fue para mostrar cómo voy trabajando para sacar de las CSM la narración particular de Alfonso, una imagen que él -con sus escogidos colaboradores- quiso legar como herencia literaria suya, y la que quiso que viera y aceptara María, siendo el gran tema de esta narrativa alfonsí de las CSM su salvación personal. En ninguna otra obra que de la corte o sea del scriptorium alfonsí haya salido, tenemos tanta posibilidad de conocer así íntimamente la personalidad artística de quien tantas obras patrocinó. En las CSM se espeja el hombre que él cree ser; es decir, allí menos se esconden, por ser precisamente una obra tan personal y original, los aspectos desnudos de su fervor y creencia religiosas. Deja el retrato espiritual entre las líneas del texto (o al menos en unos textos cuidadosamente colocados a lo largo de la compilación para hacerse figurar en ella), como hace que su retrato físico aparezca a menudo en las miniaturas del *Códice Rico* -y en especial en las de los que designa loores.

Yo he bautizado a esta narrativa de Alfonso una autobiografía espiritual, aunque de carácter literario, claro está. El poeta, la persona poética, y el arte empleado, se identifican perfectamente con el entorno trovadoresco (Snow, n. 3, 1979): todo esto se casa con la historia amorosa a lo divino que se traduce en las CSM entre el poeta y su *Sennor das sennores*. El poeta, *pre-cador* (pretendiente) y pecador, busca solución a ambas identidades en la misma figura de María. Ella es la clave de su vida, la vida de aquí y la del más allá.

Alfonso, cuando compone una cantiga (como en el caso de esta 300a) resulta ser, *ipso facto*, un trovador, pero no por eso deja de ser al mismo tiempo una ficción literaria dentro de las CSM. Me explico. Un trovador de verdad no sólo trovaba, sino que vivía de sus trovas. Todo ser puede cantar y no por hacerlo es trovador: para completar el cuadro de trovador hay que tener en cuenta también el aspecto profesional y económico. En este sentido son trovadores Marcabru, Bernart de Ventadorn, Bonifaci Calvo, Cerverí de Girona y Guiraut Riquier (los últimos tres frecuentadores de la corte alfonsí). Alfonso trovando, era trovador, pero por gusto de trovar, de *fazer cantares e sôes*, y no de oficio. Prefiero, por ende, pensar en la presencia en las CSM de la persona del trovador como un recurso literario que enriquece a un mismo tiempo dos propósitos de Alfonso: estar dentro y estar fuera de las CSM,

como personaje y como patrocinador, *homo faber* del edificio artístico en cuyo decorado figura figurado también. Así controla el ritmo y calidad del sistema referencial interno y deja rienda suelta a la creación de su propio retrato espiritual. Gana así en veracidad e inmediatez, a la vez objetiva y subjetiva. Y hay estos momentos preciosos, como aquí en esta cantiga 300, cuando la realidad del rey compilador, devoto de María, se identifica con la ficción del trovador reformado (recordemos su palinodia, antes aludida), y en que el lector moderno puede apreciar que el que canta no es trovador *de oficio*, sino un rey, también compositor de loores y milagros, incluidos con otros de sus colaboradores en las CSM, libro-objeto que es el don personal que le ofrece a la Virgen como señal de su lealtad firme y genuina.

A lo largo de la colección de las cantigas alfonsíes, hay cruces no tan sutiles (como en la 300) de estas dos facetas del yo-narrador como artífice del concepto (auto)biográfico, como, por ejemplo:

Pero cantigas de loor/fiz de muitas maneiras (400, 11. 2-3)

[don] que lle dou mui de grado
e cuid'end'aver gualardon
mui grand'e muit'onrrado. (400, 11. 17-19)

Creo útil que mantengamos esta visión del trovador (el metafórico y el verdadero) para contrarrestar muchos argumentos en contra de la autoría de Alfonso de ésta y de otras cantigas de las CSM. Ahora bien, ni yo acepto que Alfonso X haya compuesto todas ellas, ni aun la mayoría de ellas. Eliminaría fácilmente de consideración todas aquellas que no tienen nada que ver con Alfonso como rey o en garbo de trovador de la Virgen (estilización formada en el Pr B, y los números 1 y 10 de la colección). Las hay que tratan a Alfonso en tercera persona (209 es un ejemplo clásico, como son las 24 que forman el capítulo sobre El Puerto de Santa María)⁶, pero aun así llegan a formar parte de la narrativa interior o sea de la relación especial entre Alfonso y la Virgen. Es decir, cuando no es la mano de Alfonso que compone, es la inteligencia organizadora de Alfonso que ordena, ajusta, retoca, coloca y aprueba. Las hay, asimismo, en que "Alfonso" habla por sí en primera persona y éstas tienden a ser las que reciben el interés del investigador en busca de "Alfonso". Sólo que tenemos que tener en cuenta que la postura de primera o tercera persona nada garantiza sobre cuestiones de autoría. Es precisamente por eso que yo he tenido que seguir otros caminos, encontrando en el todo los hilos que, en su conjunto, forman una narración orgánica, y pueden, bien pensados y considerados, acercarnos a la imagen de Alfonso. La obra mariana de Alfonso X es en realidad, dos obras. Una es la tradicional, normalmente con una sucesión de *miracula* en que figura María como protagonista, sin secuencia fija, y recopila el vasto panorama de la vida humana en que actúa eficazmente el poder de la *mater Dei*. Otra es más bien ori-

ginal y pensada orgánicamente, como hemos dicho, compuesta con orden, diseño y propósito especial para realzar un comienzo, un desarrollo y un desenlace; es un todo que ofrece -como segundo protagonista- a la persona del trovador, alter ego del rey-arquitecto de su propia realización.

La cantiga 300 ilustra los logros del sistema en el segundo caso: porque las cantigas de loor han soldado la relación central de la nueva narrativa, la relación entre una dama solicitada y quien la solicita (con estos mismos cantares que delimitan la acción y desarrollo de dicha relación). Celebramos una y otra vez los beneficios de los nudos de lealtad que son la base de este amor (y fe); vemos resueltas una y otra vez los límites del poder que los dos ejercen sin salir nunca de la relación metafórica del trovador ante su noble dama, peticionando el don más precioso a su alcance (en este caso la salvación del alma); y todo esto forma base y tema de las quejas expresadas en la cantiga 300 en donde las dos caretas de Alfonso -el trovador por gusto y el rey por destino- se presentan unidas. Uno no puede menos que imaginar cómo este texto trazaría un momento angustioso en la carrera de Alfonso X, un momento en que agudamente recibe los flechazos de las malas lenguas críticas de su propia corte y de su propia familia, y queda tan amargamente herido que busca, como todo pecador, como todo *ome*, su asilo en el regazo de la Virgen María. El alivio, en parte, de sus penas, vendría en la composición de esta importante cantiga 300, que se abre con tranquilidad y un poco impersonal, para luego atraer al lector u oyente hacia un vórtice doloroso en donde pide que la injusticia y la deslealtad encuentren su respuesta adecuada a manos de quien pueden socorrerle en este apuro, apuro por más señas íntimamente ligado con la acción de cantar sus loores y "*razôar seu ben*". Un loor cuya temática es el loar, cuya tensión poética radica en unas y otras quejas, y de ambas partes implicando un ser político y un ser poeta (la misma figura, por cierto), que así viene a ser, a modo de autorreferencial, una parte destacada de la narrativa alfonsí encontrada en sus *Cantigas de Santa María*. Aunque no tan central a la cantiga 402 en la que aparecen, estas líneas repiten la esencia de la situación política de Alfonso al poner fin a su compilación. En ellas pide que María ruegue a Dios su protección:

pois rey me fez, queira que reyn'a seu sabor
e de mi e dos reynos seja el guardador,
que me deu e dar pode quando ll'eb prazer for;
e que el me deffenda de fals'e traedor,
e otrossi me guarde de mal consellador
e d'ome que mal serve e é mui pedidor. (11. 46-51)

Para mí, por lo menos, quedan pocas dudas ya de que la cantiga 300 es de la mano (o de la boca, dictada) de Alfonso. En todo caso, pertenece no sólo a la inventiva del rey trovador en cuanto artista, sino que también sirve para dilucidar, en un momento de gran crisis personal, los temores y esperan-

zas, las penas y alegrías específicas e históricas recordadas en este bello texto literario.⁷

Notas

¹ Las citas de las CSM seguirán en todo la edición de Walter Mettmann, 3 vols., Coimbra: Universidad, 1959-1964. Sólo hoy se ha levantado una voz que pide una más cuidada edición: ver S. Parkinson, *Portuguese Studies* III (1987).

² Esta obra facsímil reproduce el tamaño original del código con las miniaturas tal cual, en ocho colores, y lleva un segundo tomo de estudios, además un disco con 23 *Cantigas* grabadas. En este momento se está gestionando una edición facsimilar de la parte complementaria, el código de Florencia.

³ Entre estos estudios deben citarse los siguientes: "The Central role of the troubadour persona of Alfonso X in the CSM", *Bull. of Hispanic Studies* 56 (1979), 305-316; "Self-Conscious references and the organic narrative pattern of the CSM", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in honor of John E. Keller* (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1981), 53-66; "Alfonso X: sus *Cantigas de Santa Maria*: Apuntes hacia su (auto)biografía literaria", en *Hommage, Homenaje, Homenatge: Studies in honor of prof. Josep Solà-Solé* (Barcelona: Puvill, 1984), 78-89; y "Alfonso X y/en sus *Cantigas*", en *Jornadas de estudios alfonsíes* (Granada: Universidad, 1985), 71-90.

⁴ Uno de sus contemporáneos a quien Alfonso puede estar criticando por no alabar a María en sus poesías es Pero da Ponte: ver A. J. Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa, I: Idade Média*, 2a. ed., 1959, 71-72.

⁵ Ver esp. mi artículo, "Self-Conscious References...", n. 3.

⁶ Un estudio mío dedicado a estas cantigas de El Puerto de Santa María es "A Chapter in Alfonso's Personal Narrative: The Puerto de Santa María Poems in the CSM", *La corónica* 8, n.º i (1979-1980), 10-21.

⁷ Dejo aquí expresadas mis gracias a Lía Noemí Uriarte y su equipo por la invitación para hablar en Buenos Aires de Alfonso X, y a los que escucharon la ponencia en su momento, por su generosa recepción de las ideas en ella contenidas.



TIEMPO Y VIDA EN LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

Lía Noemí Uriarte Rebaudi
Universidad Católica Argentina

Hay circunstancias en que se siente de manera muy viva -y aun dolorosa- el aspecto fugitivo del tiempo. Una de esas circunstancias -no la única- puede ser la muerte de un ser querido, que llevará a buscar en el pasado rasgos y hechos con que fijar la imagen del ausente y sustraerlo así a la injuria del olvido. Se amalgaman tiempo y vida en el recuerdo, para postergar ese silencio de siglos que llega con la muerte. Y al conjugarse en dimensión única a partir de esa experiencia, tiempo y vida actualizan lo que yacía adormecido en la vorágine irrefrenable del vivir.

Desde su tumultuoso siglo XV Jorge Manrique despliega, en las famosas *Coplas* que compuso con motivo de la muerte de su padre, cuanto puede sentirse desde siempre ante un hecho similar.

Todo el poema envuelve una inquietante exhortación a contemplar el fluir de la vida en el tiempo y a recordar la condición finita del hombre sobre la tierra. Contemplación y recuerdo se resuelven para el poeta en anhelo de eternidad, bien manifiesto en su penetrante visión de lo mundano, que morosamente desvaloriza por su fragilidad frente al tiempo y a los cambios.

La imagen de la vida como río -emparentada con otra del Eclesiastés, que encierra distinto sentido (I,7)-, recuerda en la tercera copla cómo tiempo y vida humanos se deslizan necesariamente hacia el morir, que los absorbe: "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir".

Se expresan en estos versos conceptos equivalentes aunque opuestos -como *vida-muerte*, *vivir-morir*-, con palabras de distinta naturaleza: *vida-morir*. Y la misma diferencia se encuentra en la respuesta de aceptación puesta en boca del maestro para dirigirse a la muerte: "No gastemos tiempo ya/ en esta vida mezquina/... y consiento en mi morir/ con voluntad plazertera".

Las páginas de Spitzer sobre el infinitivo sustantivado en las Coplas de

Manrique, advierten que es "forma más abstracta que los otros sustantivos verbales...", porque pone de relieve la actividad pura, no su resultado". Y que es "forma concreta, por el hecho de que sugiere la presencia de una persona que realiza la acción expresada por el verbo, lo que no hacen los otros sustantivos verbales" (184).

Puede pensarse que en las dos coplas mencionadas la alusión a la "actividad pura" del *morir* y no a su resultado, la *muerte* -según el concepto de Spitzer- se debe al hecho de no contar el hombre con experiencia personal de la muerte en cuanto a haberla sufrido, como puede tenerla de la vida. Porque la expresión global de "nuestras vidas" incluye la del poeta mismo y el maestro se ha referido a ella por su propia inserción "en esta vida". Pero habrá de hacerse un distinguo entre el morir personal de don Rodrigo, que asume como suyo, y el morir sin principio ni fin que es ese mar en que desembocan desde siempre y para siempre todos los ríos que son todas las vidas.

Spitzer dice que "mi morir" en Rodrigo Manrique representa "una acción deliberada de estar conforme y de hacer propia la voluntad divina"; y no es una muerte sino un morir, porque es acción (193). Agréguese que quien pone ese sentir y esa expresión en el que muere es el poeta, todavía inmerso en el tiempo y en la vida, y por eso ajeno a una experiencia que puede intuir sólo guiado por su piedad filial y religiosidad.

En cuanto al "mar/ que es el morir", ha de verse como acogiendo simultáneamente la presencia de quienes mueren y el acto mismo de morir. Ni presencia ni acto serían ya posibles en la muerte, porque ésta habría aniquilado a quienes llegaran a ella, impidiendo la acción. Un matiz aparentemente sin relieve en una forma expresiva, marca ese tiempo humano que aún se desliza en el morir, pero que cesará de desplazarse con la muerte porque en ella el tiempo deja de contar: es un tiempo sin tiempo que se diluye en la eternidad.

Temporalidad y eternidad son dos polos antitéticos en el sentir manriqueño, impregnado de melancolía y nostalgia que comienza a apuntarse en su poesía amorosa. "Poeta de la añoranza" lo llama Mariano Ibérico, "porque mide con dolorosa mirada el abismático intervalo que separa el ayer del hoy" (165). Admítase que la añoranza lo induce a evocar el pasado con vigorosos rasgos, que hacen revivir la corte de Juan II en las coplas XVI y XVII, y la figura venerada del padre a partir de la XXV.

Con palabra hecha imagen clarísima se rescatan formas refinadas del vivir en aquella corte, que Menéndez y Pelayo vio como pórtico del Renacimiento español (III, 9). Impresiona vivamente ese preguntar y preguntarse por aquel boato que a tantos deslumbró, al crear un mundo que hizo vibrar el alma y sacudir los sentidos. "Temblor de la sensualidad" señala Salinas en esos versos, donde "sonríen, antiguas sirenas, las tentaciones" (176).

Prefigurando las galantes escenas dieciochescas inmortalizadas por Watteau y reflejando como aquél el goce artificial de la vida cortesana, el *ubi sunt*

manriqueño alcanza su expresión más valiosa en las coplas XVI y XVII. Equilibrada fusión de tiempo y vida remansados en el desengañado recordar, hace posible que seres, hechos, objetos, coexistan en melancólica actualización. Breve visión apenas sugerida que se esfuma pronto como se esfumó la vida misma en el pasado que se añora, sólo rescatable por la memoria y la palabra; destellos engañosos de momentos idos, simultáneamente uno y varios en la reiteración de fiestas y torneos llevados por el tiempo. Si se reaniman las figuras evocadas, con todo aquello que conformó su mundo, frívolo pero sin duda hermoso, será para aleccionar sobre el error en que se incurre cuando se tiene por guía a los sentidos. Dolorosamente resuenan las preguntas -*qué se hizo, qué se hicieron, qué fue de...*-, en incesante martilleo que no cesa hasta la evocación de Enrique IV y su reinar, tanto menos armoniosa y vital.

Spitzer relaciona las expresiones *aquel trovar* y *aquel danzar* con las propias del ambiente cortesano usadas desde el siglo XII, en que se da importancia al ser presente tras el acto, (185, 189, 191). Puede pensarse también en el tiempo que va desplegándose durante el trovar y el danzar en muchos y distintos momentos del pasado; en la manifestación de vida por la acción y la costumbre; en la interrelación de tiempo y vida por ese fluir de uno y otra presentes en la acción.

Asoma en las *Coplas* quien las inspiró, viviente en su heroísmo y sus virtudes exaltadas por el amor que supo despertar en su hijo poeta. Suma de los rasgos caballerescos más preciados, Rodrigo Manrique se erige en arquetipo plasmado según una concepción que se nutre de la tradición grecolatina, recibe el aporte germánico y cristiano, y va cimentándose durante toda la Edad Media.

Poco importa que el maestre encarnara las cualidades con que se lo adorna en las *Coplas* o que careciera de ellas. Hernando del Pulgar destaca las guerreras como excepcionales (91). Y María Rosa Lida lo tacha de "noble adocenado e intrigante", cuya turbulenta biografía ha sido ajustada a la vida ejemplar de "caballero famoso" (291-292 y nota 122). Pero esas condiciones con que su hijo lo recuerda, adquieren en conjunto la fuerza suficiente para que el maestre triunfe del tiempo depredador y adquiera nueva vida con la fama, no eterna, como bien sabe el poeta y lo afirma por boca de la muerte, pero de mayor duración que la terrena. Es vida en la memoria y alcanza a consolar a los que quedan: "avunque la vida murio,/ nos dexo harto consuelo/ su memoria".

Tiempo y vida están presentes en la imagen del maestre, porque en el epicordio se desenvuelve su vivir y se muestra su actuación -"propósito de que presenciemos al caballero haciéndose en sus propias obras", dirá Salinas, (193) aunque Spitzer considera más destacable lo que llama "el monumento ya antes erigido al caballero, que nos expone el poeta rasgo por rasgo" (179). Ambos criterios se complementan como se complementan ambas vi-

siones del maestro: una primera, en que se suceden las virtudes en lo que podría ser un eco de las letanías, según el mismo Salinas; (186) otra, signada por el acontecer en la vida de ese muerto ilustre, más próxima al sentir del poeta, porque revive experiencias compartidas. Tiempo y vida en la imagen del maestro, porque destaca cómo vivió, qué hizo de su tiempo.

En las *Coplas* aflora una visión del tiempo en tres facetas, en coincidencia con las formas de la vida, lo cual reafirma que tiempo y vida no pueden separarse. Manrique ha hecho poesía, sutilmente, un tiempo-vida, cauce del vivir; un tiempo interior en la memoria; un tiempo sin tiempo en la eternidad, donde no hay fluir ni memoria, sino un remanso total y sin fisuras.

Con la muerte de su padre, el poeta ha logrado percibir más claramente la lección del tiempo, el gran tema, no siempre explícito, que surge de las *Coplas*. En la inicial es quien lleva la vida y va acercando la muerte con sigilo; es un bien perdido que despierta nostalgia: "como se passa la vida,/ como se viene la muerte/ tan callando;/ ...como, a nuestro parescer,/ qualquiera tiempo passado/ fue mejor".

Produce en la segunda impresión de irrealidad, por la presteza con que arrastra lo vivido: "No se engañe nadie, no,/ pensando que ha de durar/ lo que espera/ mas que duro lo que vio". La tercera recuerda, subrepticamente, el deslizarse de la vida en el tiempo, con la expresiva imagen de los ríos. El uso del gerundio en la cuarta marca el aspecto temporal del paso de Cristo sobre la tierra: "en este mundo biuiendo". Se le muestra después destructor de belleza y juventud. Todo el *ubi sunt* advierte sobre el hundirse en el tiempo cuanto existe.

En cuanto a ese tiempo interior vivido en la conciencia, -ajeno al mensurable que implacablemente fluye desde el pasado hacia el futuro-, parece haber sido sentido dolorosamente por Manrique. Y es el aspecto más atrayente de su visión del tiempo. Porque logra conservar el pasado en el presente, a la vez que lo transforma y lo renueva. Singular actitud de sumergirse en el pasado buceando en la conciencia, para rescatar un tiempo ya perdido, a la manera de lo que se hará en la narrativa actual, después de los estudios hechos por Bergson hacia fines del siglo XIX acerca de los estados psicológicos.

Con diferente enfoque ha encarado la crítica el tema del tiempo poetizado por Manrique. Y los distintos puntos de vista se completan unos a otros.

Para Salinas el poeta ha quitado al tiempo toda realidad que no sea la de pasar, la de dejar de ser, en actitud que lo aproxima al sentir agustiniano (145). La segunda copla afirma enérgicamente la inexistencia del tiempo, según Gualterio Cangiotti. (21) Guido Mancini estima que el presente es visto más en su caducidad que en su vanidad esencial. (15) Mariano Ibérico destaca la gravitación de Manrique hacia el pasado, entidad de enorme importancia metafísica, fosa común del acontecer. (161) Serrano de Haro señala un proceso psicológico de naturaleza temporal. (311)

Se ha dicho que el hombre nunca ha logrado una explicación satisfacto-

ria de lo que es el tiempo, aunque desde la más remota antigüedad todas las civilizaciones forjaron mitos y doctrinas que implicaban una concepción del tiempo. En la actualidad, desde la aparición de la física relativista con Einstein, las pocas nociones válidas que se tenían han sido cuestionadas. Pero ha ido madurando la conciencia del tiempo histórico, el verdaderamente humano, el que pasa por la interioridad.

Si el espacio está fuera del hombre, el tiempo lo envuelve y lo penetra, apunta García Venturini, quien considera que en nuestro siglo XX hay una omnipresente temporalidad en lugar de la declinante espacialidad, porque la historia se ha hecho tiempo, el cosmos se ha hecho tiempo, la vida cotidiana se ha hecho tiempo.

Y Manrique, que quizá desconfía del tiempo, que tal vez lo niegue, que siente la caducidad del presente, se aferra al tiempo al aferrarse al pasado en el recuerdo. Podría ser ésa una manera de afirmar la propia identidad, rescatando las vivencias y volviéndose sobre sí mismo. Y una manera de prepararse espiritualmente para entrar en la eternidad, porque el pasado tiene cierta inmovilidad que la prefigura.

Tiempo y vida, al hacerse dramáticos en la experiencia del poeta, desde la muerte de su padre, ponen en tensión su alma, que despierta a la contemplación de la verdad.

OBRAS CITADAS

Coplas que fizo don Jorge Manrique por la muerte de su padre. Ed. R. Fouché Delbosc. Madrid: s.e., 1915.II. 228.

Sagrada Biblia. Barcelona: Editorial Herder, 1964.

Cangiotti, Gualterio. *Las Coplas di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*. Bologna: Patrau, 1964.

Estrada, José María de. *La vida y el tiempo*. Buenos Aires: Emecé, 1947.

García Venturini, Jorge L. "El hombre y el tiempo". *La Nación* 21 de diciembre 1980, 4a. sec.: 3.

Serrano de Haro, Antonio. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Madrid: Gredos, 1966.

Ibérico, Mariano. *Perspectivas sobre el tema del tiempo*. Lima: Editorial San Marcos, 1958.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

- Mancini, Guido. "Schema per una lettura delle Coplas de Jorge Manrique". *Prohemio*, abril (1970): s.p.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951.
- Spitzer, Leo. "Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las Coplas de Manrique". *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Pulgar, Hernando del. *Claros varones de Castilla*. Madrid: s.e., 1969.
- Tabernig, Elsa. "El tiempo en la novela". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (s.f.): 151-171.
- Uslar Pietri, Arturo. "El reloj de los sabios". *La Prensa* (Buenos Aires) 13 de enero 1987: s.p.

LA PRAXIS, FACTOR DE LA POIESIS EN LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

Jorge H. Valdivieso
American Graduate School
of International Management

La crítica y la historiografía tradicionales, al referirse a las *Coplas por la muerte de su padre*, las califican de "lamento melódico ... sonata elegíaca ... meditación general sobre la vida, la muerte y la fugacidad del placer ... evocación del pasado inmediato ... retrato moral" (del Maestre don Rodrigo Manrique).

Indiscutible joya poética de la literatura de la época de los Reyes Católicos, las *Coplas* han despertado siempre el interés de los eruditos. Desde Fray Iñigo de Mendoza que las incluyó en su *Cancionero* aparecido en 1480, hasta David H. Darst que en 1985 se ocupó de estudiar las implicaciones políticas del poema, las *Coplas por la muerte de su padre* han sido objeto del análisis de los estudiosos de la literatura española.

Dando por sentados los valores formales, éticos, religiosos y afectivos del poema, enfoquemos la atención al proceso discursivo seguido por Jorge Manrique a fin de poder develar los elementos genotextuales, para así lograr una mejor comprensión del fenómeno por el cual la praxis se convierte en factor inherente de la estructura poética de las *Coplas por la muerte de su padre*. "Los enunciados reales, producidos por alguien y para alguien, en una determinada situación" es lo que, para efectos de este trabajo, entendemos por *discurso*. El discurso, por consiguiente, constituye el resultado de un ejercicio volitivo de significación y comunicación, y las *Coplas* por tanto son un signo cargado de significación o significaciones que tienen que ser comunicadas.

Este artefacto semiótico está constituido por cuarenta coplas (cuarenta y

tres, según Julio Cejador). Trece estrofas están destinadas a una meditación general sobre la vida, la muerte, las galas y el placer. Once evocan el pasado histórico reciente. Las nueve coplas siguientes retratan a don Rodrigo Manrique. En las seis que siguen encontramos ese diálogo, al que más tarde se referirá este estudio, y al que Ramón Díaz califica de diálogo entre una Muerte respetuosa y un "buen caballero". Una copla final, cuya última palabra -memoria- sirve de antítesis y complemento de aquélla que abre el poema -recuerde.¹

La configuración de este signo total es la de una figura homotética que encierra dos polígonos paralelos que se proyectan desde un vértice, y cuyos cuarenta ángulos unidos entre sí son las aristas a las que convergen las caras de esa estructura. Las coplas son esas cuarenta caras exteriores, delicada superficie a la que la crítica tantas veces se ha referido al analizar los elementos formales: la cadencia, el tono solemne, la selección precisa del lenguaje, el equilibrio de las emociones, el acierto de las metáforas y símiles. Sin embargo, poco se ha hablado sobre lo que aquella estructura contiene en su interior: sobre la armazón testimonial de las *Coplas*, la cual, no por recia y oscura, es menos armónica y coherente; poco se ha dicho sobre los elementos de la praxis, los cuales también contribuyen a universalizar la obra en el tiempo y el espacio, convirtiéndola en instrumento de constante concienciación.

En el testimonio, si éste no es sublimizado por los elementos de la poesis, prima la intencionalidad de la praxis. El testimonio es simplemente historiografía; apunta hechos y acontecimientos que pueden ser sometidos a pruebas de veredicción. Sus funciones son certificadoras, acusadoras o recusadoras. Sus personajes son víctimas del dolor, la incomprensión, la ingratitud, la opresión, la injusticia, la violación de sus derechos. En el testimonio el autor es un repórter; no hay interlocución con los personajes, ni con el narratorio, ni con el receptor (lector). En el testimonio, el victimario ni sufre ni se redime; en el mejor de los casos, desaparece por la acción de una fuerza mayor, ajena a la acción o reacción de la víctima. El discurso testimonial casi nunca presenta el momento en que la víctima se libera o es liberada. La escritura testimonial aprisiona la realidad; la creación literaria la trasciende.

Las Coplas son un discurso testimonial

Las *Coplas por la muerte de su padre* son un discurso testimonial. Ellas aprisionan una realidad; evidencian un pedazo de historia; la reviven; la actualizan y, aporéticamente, son esa misma realidad. Y, ¿cuál es esa realidad? En 1983 apareció un artículo de José B. Monleón titulado "*Las Coplas de Manrique, un discurso político*", en el cual examina la realidad política aprisionada en el poema y la praxis que lo sustenta.

Reforzando la tesis de Richard Kinkade, el profesor Monleón establece que Jorge Manrique debió escribir sus *Coplas* no antes de 1479, es decir, varios años después de la muerte de su padre. Este dato histórico es fundamental porque ayuda a justificar la estructura homotética del poema (a lo cual se hará referencia más adelante) y la tensión sentimental expresada en el poema.

En efecto, si las *Coplas* fueron compuestas en 1479, el vértice de esa pirámide homotética (que es el poeta) se ha desplazado. Al separarse del punto focal (la muerte de don Rodrigo) logra el autor una mejor visión de la realidad histórica y de la significación real del acontecimiento luctuoso que inicialmente sirvió de inspiración para el poema.

¿Por qué Jorge Manrique dedica trece estrofas del poema a una meditación general sobre la fugacidad de los placeres, de la belleza, de la salud, de la fuerza y de la juventud? ¿Por qué destina once estrofas al recuerdo por menorizado del acaecer histórico reciente? ¿Por qué en nueve estrofas solamente aparece la semblanza de su padre? ¿Por qué las seis siguientes relatan la visita de la muerte, su diálogo con don Rodrigo y finalmente la oración con la que el caballero hace la entrega resignada de su alma al Creador? Y, ¿por qué la última estrofa termina con la frase reiterativa "*su memoria*"?

Ciertamente llama la atención que más de la mitad del poema -24 estrofas- se refiera a inquietudes filosófico-religioso-existenciales prevalentes en esa época y al momento histórico por el que atravesaba su padre -las rivalidades de la nobleza, respuesta a dos visiones filosóficas antagónicas del poder real. Aun las nueve estrofas en las que habla de su padre nos dan la impresión de ser una antítesis que se contrapone y que hace resaltar lo expresado desde la estrofa XVI hasta la estrofa XXIV. Y la intrigante escena de la visita de la Muerte: ¿Por qué Jorge Manrique la presenta como una dama que, cortés y respetuosamente, ensalza las virtudes de don Rodrigo y lo conduce hacia la puerta de "la tercera vida", justo galardón que completará las otras dos: "la vida de la fama" y "la vida de las gestas caballerescas"?

La respuesta para todos estos interrogantes es simplemente una: las *Coplas* de Jorge Manrique no son coplas a la muerte de su padre, sino coplas a la vida; son un discurso testimonial sobre el momento histórico que le tocó vivir a don Rodrigo; son como un dedo admonitivo que acusa la descomposición de los poderosos y de la sociedad que ellos han plasmado.

Las coplas son un testimonio porque la materia que presentan es la realidad histórica comprobable y comprobada por mucho eruditos; ellas certifican la descomposición de la realeza, acusándola de liviandad y de abandono de sus deberes de lucha; ellas acusan a los nobles de llevar una vida de boato y oropel, prevalidos del favoritismo que los reyes les otorgan; ellas denuncian la prepotencia de los poderosos que sojuzgan a los pobres y a los humildes; ellas tachan de fatuos y ambiciosos a los galanes y damas que, como chispas, brillan y desaparecen en la oscuridad de la muerte.

Como queda dicho, el testimonio retrata tanto al victimario como a la víctima, haciendo generalmente hincapié en el primero. En las *Coplas*, la estrofa XXV es el inicio de las imprecaciones del poeta. Es a la nobleza tradicional, personificada en don Rodrigo Manrique, a quien los representantes de la aristocracia nueva, los poderosos y los validos han querido sacrificar por medio del desconocimiento o del menosprecio de sus méritos.

Sin embargo, las *Coplas*, logrado modelo de testimonio, no caen en el narcisismo de presentar al Maestre como un ser lacrimoso y débil. Al contrario, la corta semblanza de su vida sirve para ensalzar su hombría de bien, sus hazañas y sus virtudes que lo hacen acreedor a la memoria, como lo hicieron merecedor a la vida de la gloria, a la vida de la fama, y como lo harán merecedor al más valioso galardón -la vida eterna. Esa semblanza que al mismo tiempo constituye una denuncia testimonial contra los que no alcanzaron sus méritos pero sí los ignoraron o menospreciaron, termina con las estrofas XXXIV a XXXVIII, coloquio único en la literatura de la época. En esta escena vemos que la figura de la muerte no es la de la segadora implacable y súbita de las danzas macabras medievales, sino una dama cortesana que comedida y respetuosa invita a don Rodrigo a traspasar la puerta de la morada eternal. Este coloquio otra vez sintetiza la intencionalidad testimonial del poema por la manera como se comporta la muerte. Puesto que el Rey don Juan, los Infantes de Aragón, las damas, los galanes, los duques, marqueses y condes, y aun el mismo Alfonso, el inocente, no realizaron las hazañas de don Rodrigo; puesto que ellos no supieron coronar sus trabajos con victorias sino con deleites, riquezas y favores; puesto que ellos no sufrieron valientemente las aflicciones del Maestre; por ello, la muerte (no la que dialoga con él sino la implacable) secó la verdura falaz de sus eras y el rocío de sus prados; ella extinguió la efímera claridad de sus éxitos vanos; ella traspasó como flecha sus triunfos vacíos.

Todo lo que hasta aquí se ha expresado sirve de antecedente para el corolario que establecerá cómo esta praxis testimonial se convierte en factor funcional de la poiesis. Las consideraciones que siguen no pretenden suplantar, por cierto, los innumerables y valiosos aportes de la crítica sobre las *Coplas* de Jorge Manrique; son sólo acotaciones que quizá despierten el interés de otros estudiosos para profundizar en el tema.

La primera observación es que las *Coplas* responden a una estructura homotética que hace posible que Jorge Manrique trascienda la actitud lacrimosa en que la muerte de su padre lo habría indudablemente sumergido, para alcanzar niveles de mayor intelectualidad universal sin perder el impacto de la carga emotiva que el poema contiene.

La segunda observación es que la distribución del texto (24 estrofas vs.

16 estrofas), así como el enfoque de las dieciséis últimas refuerzan la idea de que las *Coplas* son un poema elegíaco, sin lugar a dudas, pero sobre todo un texto testimonial sobre una época, unos hechos y determinados sujetos de la historia.

En tercer lugar, el énfasis distributivo hecho a favor de consideraciones de índole ético-religioso-moral y a favor de una relación histórico-clasista demuestra que Jorge Manrique hizo fructificar su dolor en un poema que denuncia la debilidad de la realeza, el deterioro moral de los poderosos y la injusticia contra aquel varón "amado", "virtuoso", "valiente" y "sabio", a quien la muerte respetuosamente se dirige, diciendo:

"Buen caballero,
dejad el mundo engañoso
y su halago;
vuestro corazón de acero
muestre su esfuerzo famoso
en este trago;
y pues de vida y salud
feciste tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.

Finalmente, y como bien lo describe Manuel Cabada Gómez, todo el texto de las *Coplas por la muerte de su padre* está impregnado de lo que él llama la "alteridad", la cual les brinda la recatada presencia de un personaje oyente, quien es al mismo tiempo beneficiario del relato y cómplice del discurso testimonial. Hecha la admonición inicial:

Recuerde el alma dormida.
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando...,

el personaje oyente se involucra en el discurso desde que el poeta usa por primera vez el posesivo "nuestro" hasta que aparece la muerte:

... cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Este recurso, tan artísticamente utilizado, transforma toda la perspectiva del poema. En vez de que sea solamente una muestra de lo que Jesús-Manuel Alda Tesán llama el *ars moriendi* de la Edad Media, las *Coplas* son también un *ars vivendi*, un discurso testimonial del cual participamos gracias a la presencia constante del personaje oyente que es el representante de todos. Sólo en los momentos solemnes del trascendental coloquio entre la Muerte y don Rodrigo desaparecemos de la escena, para volver a estar presentes en la última estrofa:

Así con tal entender,
todos los sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer,
y de sus hijos e hermanos
y criados,
dio el alma a quien se la dio,
(el cual la ponga en el cielo
en su gloria),
que aunque la vida perdió,
nos dejó harto consuelo
su memoria.

Jorge Manrique ha logrado con sus *Coplas* geniales transmitir un discurso testimonial de tremenda fuerza histórica sobre la descomposición del poder. Es ciertamente un sentido canto por la muerte de su padre y un signo cargado de significaciones sobre la realidad de la vida y de la muerte; todo ello, constantemente actualizado, porque cada vez que un lector "avive el seso y despierte" contemplará la realidad de la vida y la realidad de la muerte como algo suyo. Como el poeta nos incluyó en sus *Coplas* gracias a la presencia constante del personaje oyente, cada vez recordaremos que siempre "a nuestro parecer/ cualquiera tiempo pasado/ fue mejor".

En conclusión, en las *Coplas por la muerte de su padre* los valores poéticos jerarquizan los elementos testimoniales, verificables empíricamente, y los convierten en factores que universalizan la obra en el tiempo y en el espacio y que diluyen la circunscripción de la praxis que rigió su creación, convirtiéndola más bien en elemento aglutinador que alcanza así la universalidad y permanencia de lo estético.

¹ Citamos según la versión de las *Coplas* que aparece en la obra de Angel del Río, mencionada bajo las obras citadas. Véase las páginas 131-135.

OBRAS CITADAS

- Alda Tesán, Jesús-Manuel. *Jorge Manrique / Poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.
- Cabada Gómez, Manuel. "El personaje oyente en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique". *Cuadernos Hispanoamericanos* 335 (1978): 325-332.
- Darst, David. "Poetry and Politics in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*". *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval and Renaissance Culture* 13 (1985): 127-203.
- Del Río, Angel. *Historia de la literatura española*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1948. 94.
- Díaz, Ramón. "La cortesía de Jorge Manrique con la muerte". *Papeles de Son Armadans* 179 (1971): 139-148.
- Jara, René. "Con/Texto: semiótica y crítica de la cultura". *Eutopías* 1 (1985): 5-42.
- Monleón, José B. "Las *Coplas* de Manrique, un discurso político". *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies* 4.17 (1983): 116-132.

EXEGESIS ESCRITURAL DE LA PRODUCCION LULIANA

L. Teresa Valdivieso
Arizona State University

Sin duda alguna, la última sorpresa en el mercado editorial catalán ha sido la reedición de las llamadas corrientemente "Obres de Mallorca" de Ramón Llull,¹ en un facsímil de la edición de 1906. Dicho esto, quizá debemos preguntarnos qué significa que ahora, al cabo de los siglos, Llull haya despertado ese interés. La respuesta es clara; Llull es una de las glorias de la literatura catalana y merece la atención de la crítica y de la labor editorial.

Nació Ramón Llull en Palma de Mallorca en 1235, pasó livianamente en amoríos y devaneos su mocedad, a pesar del cargo de senescal que tenía en la corte del rey Jaime I el Conquistador, y del matrimonio que por orden de éste contrajo. Según la tradición, fue al penetrar a caballo por la iglesia de Santa Eulalia, durante los santos oficios, tras una hermosa dama, Ambrosia del Castillo, cuando ésta le descubrió su seno devorado por el cáncer. Y es ahí, cuando abandonando casa, mujer e hijos, se dio a la penitencia y al estudio. Filósofo famoso, poeta y prosista insigne, teólogo, místico, controversista y apóstol de la fe, Llull resiste el análisis literario propiamente dicho y nos obliga a recurrir al campo de la semiología para lograr una sistematización de los principios y problemas que plantea el acercamiento a su producción literaria.

En primer lugar quisiera señalar que he considerado labor primordial tratar de encontrar un punto en donde converjan todas esas facetas lulianas, y no cabe duda que este punto podría hallarse en su producción mística la cual se resume en una obra de singular belleza, el *Libro del Amigo y del Amado* (*Llibre d'Amic e Amat*), joya de la mística española.

En segundo lugar tengo que destacar la riqueza semiológica de esta obra y de ahí la necesidad de enmarcarla dentro de ese contexto teórico. Aunque, como dice Kristeva, para la semiología la literatura no existe; sí existe

en cuanto es una práctica semiológica de producción, práctica a la que bien pudiéramos denominar "escritura", ya que todo texto literario puede ser considerado como productividad. Así, y cito a Julia Kristeva:

Una semiótica de la producción debe abordar esos textos justamente para alcanzar una práctica escritural vuelta hacia su producción a un pensamiento científico a la búsqueda de la producción (53).

Pero, desandar el camino en esa vuelta hacia su producción implica abandonar la diégesis textual y penetrar espacios extradiagéticos. Una pregunta surge de inmediato al abordar un proceso de semiosis: qué es un signo. Para las teorías modernas del signo, éste se podría definir como aquello que se manifiesta en lugar de algo, para alguien, con relación a un aspecto determinado. Por consiguiente, el signo es por definición una representación, lo que semiológicamente hablando llamaríamos "representamen". Por lo tanto, estructurado como una "diada", la función radical del signo no es representar una materialidad codificada y postulada sino la de poner a nuestro alcance una transrealidad. "Nombrar es siempre hacer existir", como dice Barthes, (100); el hecho de decir el nombre de un objeto equivale a mostrarlo de alguna manera, estableciéndose así una relación calificada por la semiología como *anáforica*.

Desde esta perspectiva, reservamos para "anáfora" la acepción griega de "resurgimiento", "vuelta atrás" puesto que, a partir de esta acepción, y teniendo en cuenta las consecuencias que ella asume, se podría sugerir una aproximación al *Libro del Amigo y del Amado*, ya que este sentido etimológico nos permite adentrarnos en el discurso luliano y alcanzar, por medio del proceso anafórico, la contextualización de ese discurso.

Fernando de Toro destaca tres aspectos anafóricos que bien pudiéramos aplicar a este estudio. Primeramente, la anáfora extra-referencial—exafórica; en segundo lugar, la anáfora intra-referencial—intrafórica; y, finalmente, la anáfora referencial o endofórica (27).

A pesar de esta división tripartita, la anáfora siempre implica referencia a un contexto precedente; especie de deixis en fantasma, la anáfora funciona como sustitución de algo anterior. El encaje de este proceso anafórico en el funcionamiento del discurso luliano se basa en la capacidad de la anáfora de desplegar unos ejes internos, vitales, que apuntan a una misma realidad.

Planteado el tema, estudiaremos, en primer lugar, la presencia de un eje anafórico-exafórico cuya función es referirse a una realidad previa al discurso *in situ* o, dicho de otra manera, exterior al discurso.

Muchos son los elementos exafóricos que podrían cautivar nuestra atención, pero, dada la época de la producción escritural de Lull, nos detendremos en la conocida "morada vital" que rodeaba el marco colectivo que se denominaba "español" y que estaba ligado inevitablemente a una problemática islámico-hebraica. Muchas han sido las controversias que una afirma-

ción similar ha suscitado; pero la verdad es que los elementos árabes y judíos enmarcando un texto de sabor trovadoresco constituyen el punto álgido del discurso luliano en el *Libro del Amigo y del Amado*.

Si de poesía mística arrobadora y estática, ha calificado Sáiz Barberá (409) esta obra, lo lógico será que nos detengamos, en primer lugar, en el elemento poético. A este respecto conviene hacer resaltar que Llull empezó siendo un trovador y, por lo tanto, estaba sujeto a la tiranía del amor cortesano. Dice Ottis Green (1:96) que los trovadores del siglo XI no inventaron la pasión romántica, pero la pusieron de moda; no ofrecieron al mundo emociones nuevas, sólo establecieron un género literario que invadió como una ola irresistible todo el occidente. Escribe Dorothy Bethurum:

El amor cortesano representó probablemente la forma más pura de amor sexual que haya conocido jamás el mundo occidental, ya que no tenía mezcla de ambiciones sociales, orgullo, avaricia, ni siquiera del interés legítimo por formar familia. Fue en realidad un amor demasiado puro para un mundo social tan complejo (Ottis 1: 97).

Sea cual fuere la fuente del amor cortés es un hecho que éste deriva de los neoplatónicos, y así, mientras Santo Tomás afirmaba que lo bello se identificaba con lo bueno, Escoto sostenía que lo bueno y lo hermoso eran la misma cosa. De ahí que los defensores del amor cortés lo hayan considerado como un aliado y hasta como un agente de virtud. He aquí el origen de las especulaciones filosóficas sobre la naturaleza del amor que Llull supo desarrollar y que aplicó al *Libro del Amigo y del Amado*.

No es que nosotros vayamos a explorar los orígenes del texto, sino que lo que queremos poner de manifiesto es cómo la civilización trovadoresca que predominaba en la Cataluña del siglo XIII, y que todavía no había invadido el resto de la península ibérica, constituye un hecho sin el cual Llull no hubiera producido el texto que nos ocupa. El lazo que une la literatura del amor cortés con la transmisión del *hadith*,² la persistente influencia del espíritu zahirita en Mallorca, son ámbitos ideológicos que van impulsando la fuerza creativa de Llull.

Es J. C. Vadet quien destaca la concepción zahirita del amor cuando dice que es, "un sentimiento humano, si bien parece a veces alcanzar la dimensión de lo absoluto". De tal manera que bien se podría colegir que en la filosofía zahirita el amor cortés viene a reemplazar a un sentimiento de gracia sobrenatural ausente, un sentimiento que obliga a olvidarse de sí mismo para entregarse totalmente en los brazos del objeto amado, ya que el único personaje existente en esa conjunción amorosa es el amor mismo.

Preguntaron al Amigo de quién era. Respondió:

-De amor. -¿De qué eres? -De amor. -¿Quién te ha engendrado? -Amor. -¿Dónde naciste? -En amor. -¿Quién te ha criado? -Amor. -¿De qué vives? -De amor. -¿Cómo te llamas? -Amor. -¿De dónde vienes? -De amor. -¿Adónde vas? -A amor. -¿Dónde estás? -En amor (v. 96).

Esta perspectiva es la que prevalece a lo largo del texto, de tal modo que, si bien por una parte es el espíritu cortesano el que sobresale, por la otra, es el espíritu religioso el que moldea el concepto del amor.

La conversión cambió de una manera relevante la óptica poética de Llull. Primeramente porque su estilo directo en la poesía religiosa contrasta con la adaptación que hace de los antiguos modelos de los trovadores: canciones de amor, *sirventés*, *desconort* y sobre todo diversos temas y recursos característicos de este género literario. Nos referimos, por ejemplo, al elemento alegórico como recurso para exponer la ideología que preside su mundo:

Teología, Filosofía, Medicina y Derecho encontraron al amigo, el cual les preguntó si tenían noticias de su Amado. Teología lloraba, Filosofía temía y Medicina y Derecho se alegraban. Y se discute qué significa cada uno de los cuatro significados para un amigo que va en busca de su Amado (v. 350).

Se podría mencionar también el empleo de la "paradoja amorosa" de los trovadores la cual, en Llull, nos resulta abrumadora por la serie de términos antitéticos de los que se vale el Amado para describir al "amigo":

El Amado dijo que su amigo era osado y temeroso, rico y pobre, alegre y triste (v. 278).

He aquí una serie paradójica y no sé hasta qué punto regulable dentro de parámetros lógicos, pero sí una serie dotada de una concatenación poética entrañable y misteriosa, como si naciera de mundos invisibles.

En cuanto al elemento judío se refiere, no nos atreveríamos a decir que Mallorca fuera una sede en donde los judíos hubieran gozado de amplia prosperidad económica; ni tampoco que fueran los judíos de Barcelona con quienes Llull entrara en contacto,³ pero sí se podría colegir que situado Llull en una problemática en donde los dos antagonistas del dramatismo de su pensamiento eran la razón y la fe, se identificaría con algunos aspectos de la Kabala, además de llegar al conocimiento de un neoplatonismo mucho más purificado que el que había conocido de fuentes musulmanas mallorquinas o de las corrientes trovadorescas.

Al tratar ahora de semantizar el eje anafórico intra-referencial cuya función es referirse a secuencias internas del discurso, esto es, vincular diversos segmentos discursivos operando como un elemento dinámico que hace posible el desarrollo del texto, tenemos que referirnos al proceso de la estructuración de ese texto.

A este nivel lo primero que llama nuestra atención es la organización textual. En este plano, el problema que se plantea inmediatamente es el de la coherencia discursiva, es decir, la existencia de un discurso y no de una serie de frases independientes y esta existencia sólo puede confirmarse si es posible postular para la totalidad de las frases que forman el discurso una isotopía común, reconocible gracias a la recurrencia de una categoría -o un haz de categorías- a lo largo de todo el discurso, tal como dice Greimas. En el ca-

so del *Libro del Amigo y del Amado* existe esa isotopía, ya que se podría hablar de una *isotopía actoral* del discurso, o sea, que los sujetos discursivos siempre son el Amigo y el Amado. Existe también un *dispositivo gráfico*, la segmentación en versículos y finalmente hay un universo de valores axiológicos que son también isotópicos; como consecuencia se trata de un discurso coherente que se presta al análisis.

Si preguntáramos al texto qué sucede realmente advertiríamos que los acontecimientos se nos entregan a través de una serie de procedimientos retóricos que tienen la propiedad de transformarse en los elementos estructurales que sostienen el texto, creando una tensión, sobre todo en relación a la dispersión de los signos cuando éstos se alejan, a fin de formar una constelación desde la que el escritor establece su juego literario.

Es importante advertir que en una obra como el *Libro del Amigo y del Amado* la disposición estructural se asienta sobre un principio de construcción primitiva y que, por lo tanto, en lugar de seguir los versículos un orden de relación con las fases señaladas, hay una especie de simbolismo del movimiento pero, superado su propósito el movimiento cesa y, en lugar de un plan dinámico, tenemos el éxtasis de la unión. En este sentido, el "Amigo" y el "Amado" coparticipan en un mundo simbólico donde se ponen en juego múltiples elementos; pero hay que destacar que este simbolismo no es gratuito sino que está cargado de significados. En primer lugar, la Edad Media es una edad de intenso pesimismo, pero de cuando en cuando surgen ciertas notas de ternura -Francisco de Asís sería un buen ejemplo. Llull llega a estabilizar esa ternura hasta convertirla en un ejemplo de la sensibilidad estética de su época. Y la verdad es que dentro del marco del medioevo, la estética luliana produce una sensación de luz, de paz, de ascensión humana. Ciertamente el amigo usa un lenguaje muy medieval: suspiros, lloros, tormentos; pero el Amado es alegre y vivificador, manifestándose en una serie de concretizaciones que constituyen el sentido de la obra.

Implícita a esas sensaciones de elevación del hombre a lo divino está la noción de anáfora endofórica cuya función no es otra que destacar aspectos precedentes del discurso. Desde nuestra perspectiva quizá sea éste el aporte más significativo para penetrar la estética luliana ya que alrededor de este eje se erige la cumbre del misticismo de Llull. Misticismo en donde aparece la filosofía mezclada con la literatura y en donde el trovador provenzal que Ramon Llull fue, se convierte en un arrobado trovador "a lo divino". Sin embargo, hay que tener en cuenta que nunca desaparece el filósofo y que, por el contrario, destaca en el vasto horizonte del *Libro del Amigo y del Amado* el tema del amor. El amor alcanza en esta obra la cúspide más preclara porque en Llull no responde a una doble articulación discursiva, articulación que se realiza al entrar en relación lo exafórico con lo intrafórico. Más bien, si el eje exafórico nos había inducido a creer que el *Libro del Amigo y del Amado* era un poema oriental con toques trovadorescos, ahora desde un ángulo

endofórico se nos pone de manifiesto cómo el elemento oriental explicita los distintos versículos del texto haciendo que él llegue a constituir una especie de "poética teosófica", tal como la denomina Menéndez y Pelayo (51).

Explorando los caminos que llevan del amigo al Amado se constata que, a pesar de que la dispersión estructural del texto se asienta sobre un principio de construcción primitiva, tal como ya indicamos, los diversos versículos se conectan y conceden una nueva dirección al componente diegético haciendo que la filosofía del amor se explique como una especie de torneo amoroso en el que el "Amigo" y el "Amado" se hallan presos de una embriaguez mística:

El Amigo dijo a su Amado: "Tú que llenas el sol de resplandor, llena mi corazón de amor". Respondióle el Amado: "A no estar tú lleno de amor, no derramarían lágrimas tus ojos, ni tú habrías venido a este lugar para ver a tu Amado" (v. 5).

A través del análisis interpretativo de las tres categorías anafóricas hemos podido aprehender que el texto de Ramon Llull no responde a un juego retórico, sino que representa un proceso de legitimación de unas ideologías presentes en la España de su época. De la homologación de hombre a "Amigo" y de Dios a "Amado", se verifica una homologación también entre el espacio divino y el humano, creando así una realidad completamente nueva en donde se realiza la maravillosa conjugación de la filosofía más elevada con la mística más sublime, conjugación que alcanza la transformación del amor humano en amor divino.

Después de este largo recorrido analítico, quizá no hemos logrado más que evidenciar lo que ya era evidente, pero sí creemos haber destacado cómo el andamiaje anafórico ha ido desentrañando y dando cuenta de la producción de sentido en esta obra luliana y cómo también se ha ido desvelando el anhelo de Llull de transformar el amor humano que le brotaba al trovador en el amor divino que le consume el místico.

Llamaba el amigo a la puerta de su Amado con golpes de amor y de esperanza. Oía el Amado los golpes de su amigo con humildad, piedad, paciencia y caridad. Abrieron las puertas divinidad y humanidad. Y entraba el amigo a ver a su Amado (v. 39).

Misticismo sublime el destilado por el discurso luliano que por verdadero y logrado se adhiere, perdura a través de la historia y logra alcances universales.

¹ A fin de conservar la ortografía catalana, se omitirá el acento de la palabra "Ramon".

² Para una mayor información sobre esta transmisión, el lector puede referirse al estudio de J. C. Vadet, *Littérature courtoise et transmission du hadith. (Arabica, 1960)* tomo 7.

³ Señala Dominique Urvoy en *Penser l'Islam* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980) 95, diferentes fases a través de las cuales Llull se puso en contacto con el judaísmo y, a este respecto, hace hincapié no sólo en las influencias mallorquinas, en las barcelonesas y las recibidas en su estancia en Montpellier, en aquel tiempo tierra catalana, sino en la misma filosofía hebrea que Llull había experimentado por medio de una corriente popular de traducciones, así como de una literatura de controversia asimilada también a través de textos que habían sido traducidos al árabe, o a lengua vulgar, o incluso textos hebreos que Llull se hacía explicar.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Système de la mode*. Paris: Ed. du Seuil, 1967.
- Green Ottis H. *España y la tradición occidental*. Cecilio Sánchez Gil, trad. Madrid: Gredos, 1969. Tomo 1. 96.
- Greimas, Algirdas Julien. *La semiótica del texto*. s.e. 43.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.
- Llull, Ramon. *El libro del Amigo y Amado y El Desconsuelo*. Martín de Riquer, ed. Barcelona: Juan Flors, 1950.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Ensayo de crítica filosófica*. Madrid, 1918.
- Sáiz Barberá, Juan. *Raimundo Lulio*. Madrid: EPESA, 1963.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires; Ed. Galerna, 1987.

¿HAY VERSOS FALTANTES AL PRINCIPIO DEL CANTAR DE MIO CID?

Alfonso Vermeylen
Universidad Católica de Lovaina

Generalmente se admite que los primeros versos del manuscrito del *Cantar* no son los primeros del poema. La mayor parte de los críticos consideran, de acuerdo con Don Ramón Menéndez Pidal, que faltan varios versos, lo más probablemente los de un folio entero.

Es sabido que Menéndez Pidal para tratar de colmar este vacío echó mano del relato en prosa de la *Crónica de Veinte Reyes* y a continuación reconstruye a partir de la *Crónica de Castilla* y de la *Crónica particular del Cid* doce versos con asonancia idéntica a la de los primeros versos del *Cantar*. Es hipotética, claro está, esta manera de subsanar la carencia. Sin embargo, en cuanto al contenido al menos, los versos añadidos por el prestigioso editor no carecen de verosimilitud, ya que permiten entender la situación descrita en los primeros versos auténticos del *Cantar*. "De los sos ojos... llorando" del primer verso supone que se nos haya dicho antes que se trata del Cid exiliado y "estaba los catando" del segundo hemistiquio del verso segundo exige como antecedente algo como "los palacios yermos y desheredados", que se encuentra en el último verso reconstruido por Menéndez Pidal.

Después del fallecimiento de Don Ramón en el año 1968, algunos se atrevieron a criticar su edición y entre otras cosas pusieron en duda la existencia de dicha falta de versos iniciales.

No está convencido de esta carencia el editor inglés Colin Smith que publicó una edición del *Cantar* con comentario y notas en inglés en 1972 y cinco años después una versión española del mismo trabajo. "No es seguro, ni mucho menos, que esta primera parte del poema estuviera en verso", dice en la p. 138 de la edición española (Madrid, Cátedra, 1977). Lo que significa a las claras la suposición de que el juglar empezaba el relato con un pre-

ámbulo en prosa, más o menos semejante a lo que ha extraído Menéndez Pidal de las crónicas para introducir el texto del poema. Idea más bien extraña, me parece. Pero al menos admite así Colin Smith, y en esto coincide con Menéndez Pidal, que falta algo, y algo imprescindible para los oyentes, antes del primer verso del manuscrito.

Más resueltamente niega cualquier carencia al principio del manuscrito, ya sea de versos, ya sea de prosa, el Prof. Aristóbulo Pardo, quien publicó en *Thesaurus* (vol. 27, Bogotá, 1972, 261-291) un artículo en el que trataba de imponer la tesis de que el primer verso del manuscrito era realmente el primer verso del *Cantar* y las primeras palabras dirigidas a los oyentes por el juglar.

Así pues, según el Dr. Pardo cuya tesis vamos a poner en tela de juicio, el *Cantar* empieza "in medias res". Son misteriosos, sí, los primeros versos si no saben los oyentes de quién son los ojos que lloran ni qué objetos exactamente "está catando" el personaje, pero esta falta de claridad sería deliberadamente calculada por el juglar con vistas a producir en el público la impresión patética de descubrir poco a poco la identidad del héroe afligido y la situación que explica su tristeza. Es decir que el juglar habría recurrido instintivamente a un procedimiento usado a veces en obras narrativas de nuestro siglo XX.

Por muy atractiva que pueda parecer a primera vista esta tesis tan innovadora, vamos a argumentar resueltamente en contra de ella.

Nos detendremos en dos consideraciones. La primera es la de la anomalía que supondría un principio tan brusco del relato en el contexto general de la literatura medieval y de sus condiciones de producción. La segunda es la de que "estaba los catando" del verso segundo se refiere necesariamente a un antecedente de *los* ya expresado en un trozo anterior perdido, y eso tanto más cuanto que no son convincentes los ejemplos aducidos por el Prof. Pardo al tratar de demostrar que en el *Cantar* el pronombre personal átono puede referirse a algo indeterminado por falta de un antecedente ya nombrado o que va a serlo inmediatamente después.

En primer lugar, un principio tan brusco como el que supone la tesis que estamos examinando carece de verosimilitud, porque no cuadra con la costumbre general del medioevo español ni europeo. Ningún relato medieval antiguo empieza de tal manera, ya sea de gesta (aunque es verdad que en castellano el único ejemplar que conocemos de modo directo y casi completo es el del *Cid*), ya sea de otro tipo de narración. Siempre, y también en cantares castellanos ulteriores, el autor comienza la narración indicando sin demora el nombre del héroe cuyas aventuras o historia se van a relatar y da a conocer los datos necesarios para que se pueda entender el relato.

Es sobremanera improbable, pues, que el juglar del *Cantar de mio Cid* haya procedido de manera diferente. Al final del medioevo es verdad que encontramos algunos romances con un principio brusco, aunque todavía en éstos siempre se determine desde la primera frase la identidad del persona-

je concernido, pero este "fragmentarismo", como lo llamaba Menéndez Pidal, es una señal de que son trozos sueltos de relatos anteriores más largos bien conocidos por el público ya hastiado de escuchar la narración completa e interesado sin embargo por "flashes" más cortos. Imaginar que un juglar haya recurrido a tal procedimiento en fecha tan temprana como la de *Mío Cid* parece ser una hipótesis totalmente gratuita.

Hay que decir además que tal hipótesis se compagina difícilmente con el carácter oral de la producción épica, destinada a oyentes reuñidos en grupo y no a lectores individuales y cuyo aislamiento les permite prestar al relato que se les propone una atención más detenida y más paciente. Es sabido y es un hecho comúnmente experimentado que la atención del público fácilmente se desvía si no hay desde el principio una determinación clara del tema del que se va a tratar. Por eso es por lo que el juglar da a conocer sin demora de quién va a relatar las aventuras y a qué situación alude el principio del relato. Si así no procediera, no captaría eficazmente la atención de los oyentes. Muy diferente es la condición en la que se encuentran los lectores de un texto. Ellos, sí, porque son lectores y tienen en sus manos un texto que puede ser eventualmente releído a la luz de aclaraciones ulteriores, están en condiciones de mantener despierta la atención hasta cuando se aclaren datos que el autor ha dejado provisionalmente y con intención sin explicar, como se da el caso en no pocas obras de la narrativa contemporánea.

Detengámonos ahora en otra consideración de más peso todavía, ya que no concierne a la verosimilitud o no de la tesis del Prof. Pardo, sino que se refiere a la imposibilidad de compagnarla con la lógica del texto.

Omitiendo el caso del verso primero donde las palabras "de los sos ojos... llorando" normalmente suponen que se haya dicho anteriormente a qué personaje se refiere el posesivo "sos", voy inmediatamente al verso segundo porque en él hay una dificultad todavía más difícil de franquear si no admitimos la existencia de algunos versos faltantes, y esto a pesar de la malograda referencia que hace el Prof. Pardo a otros versos del *Cantar* en los que se echaría de ver un fenómeno lingüístico parecido.

En efecto, resulta imposible admitir que el pronombre "los" en el verso segundo "estaba los catando" no se refiera a algo ya mencionado antes, sino que el juglar haya querido dejarnos en la expectativa de una aclaración ulterior. Tal interpretación es tanto más de descartar cuanto que en el verso tercero se encuentra en primer lugar un complemento femenino. "Estaba los catando" va seguido por "vio puertas abiertas e uços sin cañados". Si el pronombre que depende de "catando" anunciara indeterminadamente lo que va a precisarse después, sería lógico que estuviera en femenino para concordar con "puertas abiertas". Además, si al usar la forma "los" el juglar hubiese querido en verdad causar un efecto de expectación en los oyentes por medio de una intencionada indeterminación que iría unida con un consciente disparate gramatical, hay que confesar -ya que las aclaraciones vienen inme-

diatamente después- que dicho efecto de expectación resultaría tan momentáneo que se puede decir que no valdría la pena.

Para dar más fuerza a su interpretación el Prof. Pardo trata de demostrar (en la larga n. 23 de su artículo) que en otros lugares del *Cantar* hay también pronombres personales átonos sin antecedente expresado.

En realidad, los casos aducidos difieren mucho del que se supone existir en el verso segundo. En primer lugar, porque nunca en ellos hay discrepancia de género gramatical con el contexto inmediato. Y en segundo lugar porque fácilmente se descubre un antecedente gramatical explícito o implícito.

El primer ejemplo citado es el del verso 84 donde dice el Cid: "fer lo he amidos". Según el Prof. Pardo este "lo" no se refiere a algo determinado. Pero no es así. En este verso está explicando el Cid a Martín Antolínez la estratagema que ha planeado con vistas a tomar fraudulentamente prestado el dinero de los usureros judíos: "far lo he amidos", dice, e inmediatamente sigue en el verso 85 la aclaración: "con vuestro consejo bastir quiero dos archas". Es evidente que el neutro "lo" de "fer lo he amidos" se refiere a "bastir quiero dos archas". Este "lo" anticipado refleja a las claras el malestar íntimo del Cid que siente la necesidad de autojustificarse antes de manifestar su intención.

El segundo ejemplo recogido por el Prof. Pardo aparece poco después en el mismo diálogo. Sigue hablando el Cid del engaño que ha tramado. Martín Antolínez tendrá que explicar a los judíos que el Cid "no puede traer el aver" (suyo) "ca mucho es pesado" (v. 91) y que quiere "empeñárselo a ellos" (v. 92). Y a continuación dice en el v. 93: "De noche lo lleven que non lo vean christianos". "Lo lleven" se refiere al (supuesto) "aver" del Cid y "non lo vean" se refiere a este mismo "llevarlo". Para evitar un escándalo, no quiere el Cid que los cristianos vean cómo se está comprometiendo de esta manera con los judíos. Pero es en los dos versos siguientes, 94 y 95, donde pretende el Prof. Pardo que "el pronombre acusativo queda sin término de referencia neto". Tal afirmación está desprovista de fundamento. Cuando dice el v. 94: "véalo el Criador con todos los sos santos", es evidente que se trata de la misma acción de llevar el tesoro ficticio a los judíos. De esta acción pueden ser testigos el Criador y sus santos sin que se escandalicen, porque, a diferencia de los cristianos, entienden la situación de apuro del Cid y cómo la necesidad justifica la trampa a la que recurre. Y cuando dice el v. 95: "yo mas non puedo e amidos lo fago", tampoco queda el pronombre "sin termino de referencia neto". Aquí también "lo" se refiere a la acción de llevar las arcas a los judíos.

El tercer y último ejemplo aducido por el Prof. Pardo tampoco convence. Se trata de los pronombres de los versos 229 y 230. En el v. 229, después de decir Martín Antolínez al Cid que, mientras vaya éste a San Pedro de Cardena, irá él a su casa para ver a su mujer, añade: "castigar los he como abran

a far". Es fácil percibir que este plural masculino "los" concierne a los sirvientes de Antolínez con los que necesariamente se va a encontrar al ir a ver a su mujer. Hay pues un antecedente lógicamente implicado en el contexto. Se puede considerar, es verdad, o más bien se debe considerar, que falta la explicitación del antecedente, pero no hay que hablar de indeterminación alguna en este caso. Lo mismo se debe decir a propósito del v. 230 que sigue a continuación en el texto: "Si el rey me lo quisiere tomar, a mi non m'inchal". Este "lo" equivale a decir concretamente "lo mío", es decir la casa y los bienes de Martín Antolínez. Este antecedente lógico se desprende con claridad suficiente del verso anterior "castigar los he como abran a far", lo que significa que va a decir a los suyos qué actitud debe ser la suya respecto al patrimonio del dueño durante la ausencia de éste. En especial, va a decir que no se opongan en absoluto si el rey decide tomar sus bienes como castigo de la audacia de quien, sin ser un vasallo del Cid, ha decidido sin embargo participar libremente en el destino del campeador exiliado.

Podemos concluir que "estaba los catando" con su "los" que carece de antecedente determinado, si es que no faltan versos iniciales como pretende el Prof. Pardo, difiere mucho de los otros ejemplos aducidos por éste para convencernos de que el "los" indeterminado del verso segundo no es sino uno de los casos en los que "en la misma obra" los pronombres personales del mismo tipo "quedan suspendidos en un aire semántico libre" (283 del art., n. 23). La hermosura literaria de esta formulación elegante no corrige el análisis defectuoso en el que se apoya.

Hay pues que mantener, con Menéndez Pidal y la mayoría de los críticos, que el principio del manuscrito implica la existencia de un trozo inicial que se ha perdido.

OBRAS CITADAS

Menéndez Pidal, Ramón. *Obras Completas V. Cantar de Mio Cid*. Texto del Cantar y adiciones. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

—. *Obras Completas IX-X. Romancero hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

—. *Obras Completas XI. Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

—. *Flor nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1952.

Pardo, Aristóbulo. "Los versos 1-9 del *Poema de Mio Cid*; ¿no comenzaba ahí el Poema? *Thesaurus* 27 (1972): 261-291.

Smith, Colin. *Poema de Mio Cid*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.

LOS ROMEROS Y LAS ROMERIAS EN MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Heanon M. Wilkins
Miami University
Oxford, Ohio U.S.A.

Al principio, yo quisiera dejar bien sentado que esta ponencia será en parte especulativa y en parte objetiva. Se centra en los aspectos estructurales y temáticos de los romeros y las romerías que se encuentran en las obras de Berceo sobre todo en los *Milagros de Nuestra Señora*.

Como punto de partida, antes que nada debemos llegar a una definición válida o interpretación aceptable del término, peregrinación. Conceptualmente la peregrinación ha sido descrita de distintos modos tales como un viaje de ida a un destino fijo hecho con un propósito digno de reverencia, una metáfora para la vida humana: la vida es un pasaje único a Tierra Santa, a Jerusalén y por eso todos nosotros, los humanos somos viajeros/peregrinos en el camino.¹ También durante la Edad Media una peregrinación llevaba el concepto de un laberinto. En la actualidad el último concepto puede extenderse para significar una carrera de obstáculos. Históricamente el concepto de la peregrinación ha evolucionado en un fenómeno bastante complejo abarcando cruzadas, cultos de santos, indulgencias, reliquias y milagros.² Un crítico, Donald Howard, concluye "El propósito aparente de la peregrinación era religiosa -oficialmente significaba un acto de penitencia o de gracias" (11).³

Para discutir y evaluar el uso de Berceo del concepto de la peregrinación, no debemos olvidar que la mayoría de sus obras, especialmente los *Milagros*, está basada en las colecciones latinas en prosa. Sin embargo si se comparan las versiones poéticas berceanas de los milagros con las fuentes latinas en prosa, llega a ser fácilmente comprensible que las obras anónimas en latín

son impersonales, poco imaginativas, sin interés dramático y por lo general desprovistas de conscientes técnicas o recursos literarios. En un artículo sobre lo dramático en los *Milagros de Nuestra Señora* escribí: "...Berceo ha transformado sus fuentes monótonas en una poesía narrativa que resulta ser animada y viva inspirada en su entusiasmo y su ardiente devoción por la Virgen María" ("Dramatic Design" 309).⁴ Además de su propensión a servirse de tales efectos como lo dramático, lo novelesco y lo humorístico, sugiero la hipótesis de que Berceo conscientemente procura poner de relieve y desarrollar varios temas como por ejemplo el de la peregrinación.

El primer indicio de que Berceo se interesa mucho en ese tema y motivo aparece en la *Introducción* o más bien el *Prólogo* a los *Milagros de Nuestra Señora*.⁵ Que yo sepa, se ha escrito o dicho muy poco sobre la importancia y desarrollo de este motivo en las obras de Berceo y en las correspondientes fuentes latinas. Por otra parte ha habido varios estudios informativos sobre la *Introducción* en cuanto a su plano personal y alegórico por algunos estudiosos eminentes como Agustín del Campo, Germán Orduna, James Burke y Jesús Montoya Martínez. En el plano alegórico se ha interpretado el prado de la *Introducción* no sólo como un *locus amoenus* en el sentido clásico sino también en el sentido cristiano de un Paraíso Terrenal o un Jardín de Edén. Además, Ernst Curtius ha tratado del lugar común, *locus amoenus* que se refleja en general en la literatura medieval.

De todos modos, Berceo, pensando en la estructura, enlaza los conceptos de la *Introducción* ya bien conocidos y estudiados con el resto de la obra, es decir los siguientes veinticinco *Milagros*. A la vez Berceo logra poner de manifiesto la figura del romero y el concepto de la romería que primero se presentaron en las versiones latinas y ahora se destacan modificados y amplificados en poesía castellana.⁶ Al principio Gonzalo de Berceo se nombra a sí mismo y se identifica en el papel doble de poeta/romero: "Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado, / yendo en romería caecí en un prado" (2 ab). Puesto que todavía no se ha identificado (ni encontrado) la fuente para la *Introducción* puedo especular con impunidad sobre la originalidad y arte de Berceo al presentar el motivo de la peregrinación ya como tema ya como estructura. A mi parecer, nuestro poeta se presenta a sí mismo en calidad de romero para demostrar que no sólo él mismo sino que todos somos romeros en la vida humana y que la carrera de nuestras vidas se parece a una romería o un viaje. El hecho es que Berceo expresa esas mismas ideas directamente comenzando en la estrofa diecisiete:

Todos quantos vevimos, qe en piedes estamos,
siquiere en prisión o en lecho yagamos,
todos somo romeos qe camino andamos;

.....
Quanto aquí vivimos en ageno moramos,
la ficança durable suso la esperamos;

la nuestra romería estonz la acabamos,
quando a Paraíso las almas enviamos. (17 abc y 18).⁷

No obstante el énfasis de las otras expresiones alegóricas en la *Introducción*, la idea subyacente de la peregrinación cuadra con el concepto total del prado. Mejor dicho, el prado representando o un Paraíso Terrenal o la Virgen misma puede significar ante todo que el peregrino en su viaje por este mundo vislumbra el Paraíso Celestial y segundo que el prado/Virgen es un santuario visitado y reverenciado por el peregrino. Las acciones del romero descritas en la *Introducción* simbólicamente representan los actos y la actitud de cualquier peregrino devoto que visita el santuario de un santo. Para Gonzalo, el peregrino en el prado/Virgen, hay un lazo fuerte que le vincula en su papel de romero/pecador a la Virgen María. James Burke interpreta la imagen del prado o jardín de esta manera: "Por eso el peregrino -el hombre medio entra en el *locus amoenus* que representa metafóricamente la Virgen y también la idea de refugio y protección. En cuanto él está allí en medio de los deleites del prado, se quita la ropa para gozar más del ambiente del lugar. Metafóricamente él se ha asimilado a la Virgen y al ponerse esta "prenda espléndida", el concepto de monasterio-jardín y perfección-realización, metafóricamente se le atribuye a él también" (37). Además se puede decir que Gonzalo, el romero, siente con alegría y ansia la esperanza de volver a comenzar su vida espiritual, de experimentar un segundo bautismo. Esto fue lo que le ofrecía el prado a él y a todos los otros peregrinos devotos.

Así es que la *Introducción* proporciona un marco del peregrino/pecador y la Virgen/santuario para los siguientes *Milagros* en los cuales figuran peregrinos/pecadores. Metafóricamente estos peregrinos/pecadores visitan el santuario de la Virgen María y por extensión los distintos rasgos redentores de cada uno sugieren en sentido figurado el amor, devoción, fe y dedicación que movieron a los peregrinos a visitar los santuarios de los santos. Junto con la estructura figurada del motivo de la peregrinación, hay dos *Milagros* cuya estructura en sentido literal son verdaderas peregrinaciones. En estos *Milagros*, *El romero engañado por el diablo* y *El naufrago salvado por la Virgen*, los romeros que emprenden las romerías llegan a sus destinos. En otras palabras, estas romerías representan un viaje terminado igual que las romerías figuradas las cuales al menos nos dan la impresión de llegar a un destino, es decir la terminación del viaje de la vida -la muerte. Los dos *Milagros* además de ser peregrinaciones literales también llevan el aspecto figurado en cuanto a su estructura. Por ejemplo, en *El romero engañado por el diablo* se notan los dos términos: "Quando fo en su tierra, la carrera complida" y "Guirald finó en orden vida buena faciendo" (216 a y 219 a). También en este *Milagro* se encuentra temática y estructuralmente el concepto del exilio en el sentido de rechazar el mundo.

Para analizar más la estructura de los *Milagros* vuelvo a mi estudio en el cual describí la trama o el argumento del típico *Milagro* así: "El típico argu-

mento de los *Milagros*, basados en el original latín, opone a la Virgen María, la protagonista, a una fuerza adversaria, el diablo y sus cohortes. Un personaje secundario que figura en el conflicto es normalmente un partidario o más bien un admirador fiel de la Virgen. Este pobre cristiano ha errado pero al fin y al cabo milagrosamente se le salva, por arrepentimiento, o, las más de las veces por alguna gracia o algún rasgo redentor que posee el pecador. El argumento de cada *Milagro* puede dividirse en lo siguiente: el comienzo: punto de ataque, exposición; el medio: acción ascendente, crisis, acción descendente; y el final: la resolución" ("Dramatic Design" 310).⁸

El motivo de la peregrinación como aspecto estructural en otras obras berceanas tales como *La vida de San Millán de la Cogolla* y *La vida de Santo Domingo de Silos*, se ejemplifica por la vida misma del santo. Las vidas de los santos se parecen mucho a las peregrinaciones. También se encuentra en estas obras el concepto del exilio.

Temáticamente el concepto de la peregrinación tal como se trata especialmente en los *Milagros* muestra a la vez su desarrollo histórico y literario. Al partir de la *Introducción* donde se presenta el concepto de la vida como un viaje o una romería, Berceo refuerza lo mismo en los siguientes *Milagros* sirviéndose de expresiones que significan el llegar al término de un viaje o que se refieren a la muerte. Algunas de las expresiones para el término de una romería literal son sinónimas de las de un viaje o una romería metafórica: "la carrera cumplida", y la palabra, "vía" que se refiere a camino o a las actividades y tareas de la vida cotidiana. Tomemos por ejemplo el ladrón devoto salvado por la Virgen y después leemos que: "Dexáronlo en paz que se fuese su vía" (157 a). Luego Berceo anuncia su muerte de esta manera: "quando cumplió so carso murióse de su día" (157 d). Entre las descripciones más poéticas hay que mencionar el contraste de salir de este mundo y entrar en el otro. Hablando de Uberto, Berceo explica que aquél: "issió de mal ivierno, entró en buen verano" (303 cd). Frecuentemente en los *Milagros* se encuentran semejantes comparaciones de los dos mundos -la tierra y el cielo. El prado/Paraíso presentado en la *Introducción* está vinculado con la descripción del Paraíso en varios *Milagros*. Aun la Virgen al referirse a su trabajo y actividad en la tierra habla de su "vía". "Quiero yo ir mi vía, salvar algún cuitado" (485 a).

Durante la Edad Media la peregrinación fue interpretada como una dimensión humana e (interiorizada) interiormente desarrollada representando un viaje espiritual, el viaje de la vida.⁹ Pues, en esta peregrinación de la vida, los romeros de la Virgen María se parecen a extranjeros o exiliados que buscan su redención al término del viaje. El concepto de alienación, de exilio de sí mismo, también es una forma de la peregrinación. En cierto sentido, todos los romeros son parecidos a extranjeros puesto que no tendrán un hogar permanente en este mundo. Por otra parte, se puede optar por llevar una vida de aislamiento y de penitencia lejos de las preocupaciones y acti-

vidades mundanas.¹⁰ Así es que el romero de Santiago en los *Milagros* cumple dos obligaciones o mejor dicho él termina dos romerías -Santiago de Compostela y la otra, su propio exilio. Otra vez se vislumbra en este *Milagro* el arte de Berceo en amplificar y dramatizar su fuente latina. Según la versión de Berceo el romero toma una decisión muy importante: "Metió en su hacienda esti romeo mientes, / cómo lo quitó Dios de maleitos dientes; / deseparó el mundo, amigos e parientes, / metióse en Grunniego, vistió pannos punientes" (217). A diferencia de la mayoría de los retiros espirituales narrados por Berceo, el prior hablando con el sacristán, Uberto, describe su exilio como un "áspero lugar" y en la narración siguiente se implica que este exilio era más parecido a purgatorio o posiblemente al infierno: "Díssoli el prior: "Ubert, el mío criado, / sepas hasta aquí mal ha de mi estado; / Cadí en un exilio crudo e destemprado, / el príncip de la tierra Smirna era clamado / Sufrí mucho lazerio, passé mucho mal día, / el mal que he passado contar no lo podría" (295 y 296 ab).

Para el romero ideal o verdadero, sus visitas a los santuarios le ofrecían esperanzas de una regeneración espiritual. Se podría interpretar el viaje como una extensa alegoría cristiana desde la natividad hasta la resurrección de Cristo. Por contraste, "el viajar por diversión y curiosidad era la antítesis pecaminosa para la peregrinación verdadera" (Howard 97). A menudo los romeros berceanos van en peregrinación al santuario de Santiago de Compostela. Si alguien preguntara por qué ir allí, la respuesta inmediata sería Santiago mismo. Desde un punto de vista Santiago en realidad es un peregrino más auténtico que los otros santos porque "su tumba estaba situada lejos de su patria ya que estaba enterrado como un nómada, y ésto es lo que es un peregrino" (Davies 68).

Antes de ponerse en camino el verdadero peregrino debía de compensar a todos el daño o perjuicio de toda clase. Una obligación muy importante fue la confesión y los regalos bendecidos -el bordón y la esportilla que recibían los peregrinos en la iglesia. Era menester que el peregrino emprendiera su peregrinación con una consciencia pura aspirando a la *sanctidad* y dedicándose a obras de caridad. Simbólicamente los regalos bendecidos significaban una fe sincera en Dios y una obediencia más profunda a las demandas de Cristo para prevenir los peligros del camino incluso las estratagemas engañosas del diablo. En cuanto a los preparativos que hacían los peregrinos, resulta irónico que el romero engañado por el diablo en el *Milagro* observara sólo los requisitos prácticos para su romería y dejara de cumplir con sus obligaciones religiosas y espirituales. Tal vez lo más condenable es que Guiralt, el romero, pecara cuando él se acostó con su amante en vez de velar. El falso Santiago expone los hechos: "Essisti de tu casa por venir a la mía, / quando essir quisisti fizist una follía; / cuidas sin penitencia complir tal romería, / non te lo gradirá esto Sancta María" (189). Guiralt mismo recuerda con el falso Santiago diciéndole: "... veo yo qe fizi grandes iniquita-

des, / non prisi el castigo qe dicen los abbades" (191 cd). Desgraciadamente, Guiralt espiritualmente no está preparado para las "estratagemas engañosas" del diablo que toma el papel y apariencia de Santiago.

Según el peregrino medieval el mal y el pecado eran reales, perceptibles y sustanciales, planteando problemas y amenazas serios además de ser capaces de causar daño físico. Para enterarse de los distintos pecados y males, hay que consultar los *Milagros* en los cuales se encuentran los romeros fieles de la Virgen María, quienes presentan una gran galería de pecadores y una larga y diversa lista de pecados, fuerzas negativas que amenazan con tentar y corromper a los romeros crédulos y poco suspicaces. Sin embargo, como lo expresó un teólogo del XII, "las reliquias [y santuarios] de los santos fueron los medios por los cuales los fieles y devotos posiblemente pudieran resistir el poder del mal en el mundo" (Ferlita 17).¹² En la *Introducción* se puede interpretar el prado como otro Jardín de Edén en el cual el pobre romero cansado y preocupado puede buscar y recibir descanso y solaz, pero a pesar de apariencias, él debe protegerse contra el diablo, "el enemigo mortal" que lucha por las almas de los peregrinos pecadores, amigos y admiradores de la Sancta Virgen María.

A lo largo de los *Milagros* abundan las referencias, o directas o indirectas, sobre la necesidad de seguir por buen camino; literalmente se puede referir al buen camino hacia un santuario o metafóricamente, obrar como es debido en la vida.¹³ En el epílogo a *La iglesia robada*, Berceo exhorta a la Virgen a guiarnos "enna derecha vida", y [guardarnos] "de mala golpe e de mala caída" (747 bc). Parece significativo encontrar a Adán y Eva en la *Introducción* como si fuera un anuncio de su presencia en el *Milagro del Náufago*. Desde un punto de vista Adán mismo nos recuerda un peregrino reacio y hosco, a quien le echaron a patadas del Paraíso y a partir de entonces él vaga por el mundo buscando su patria verdadera. Los peregrinos que hacen penitencia del exilio se parecen a Adán.¹⁴

Las descripciones para el infierno y para el diablo llegan a ser más vivas y gráficas bajo el arte de Berceo en contraste con las fuentes latinas en prosa. Frecuentemente se pierden el miedo y desprecio normalmente asociados con el diablo por el humor socarrón y sutil. En el episodio del monje beodo el diablo le hizo una mala jugada tomando las formas de un toro, un perro, y al fin un león para asustarle. El efecto total de esta escena resulta ser bufonada o payasada medieval.¹⁵ Entre las muchas expresiones para el infierno en los *Milagros* cito las siguientes: "...váratro, de deleit bien vazío" (85 d). "[un alma] levávanla al fuego, a los malos sudores" (197 d). La Virgen María en el *Milagro de Teófilo* no quiere que su hijo, Jesucristo vaya al infierno por la carta de Teófilo "ca es logar fediondo, fedionda confradía, / sólo en sometérgelo serié grand osadía" (847 [802] cd).¹⁶ El diablo se identifica por los siguientes nombres y epítetos: "El enemigo malo, de Belzebud vicario / que siempre fue e éslo de los buenos contrario, / tanto pudo bullir el sotil aver-

sario" (78 abc). "El diablo antigo siempre fo traïdor, / es de toda nemiga maestro sabidor; / semeja a las vezes ángel del Criador / e es diablo fino, de mal sosacador" (187).¹⁷

Muchos peregrinos que eran sinceros y aspiraban a la sanctidad y la perfección espiritual, hicieron y muchas veces cumplieron con el voto de castidad. Otros, o tal vez por dudas de sí mismos o por falta de sinceridad y fe, optaron por no hacer tal voto. En realidad, la promiscuidad de muchos peregrinos dio origen al refrán: "ir romera y volver ramera". También es interesante que la promiscuidad y fornicación son tópicos en ambas obras, la colección de milagros en prosa latina y los *Milagros* de Berceo. Además de discutir antes los *Milagros* de *El romero engañado por el diablo* otro *Milagro* que lleva el mismo tema es el de *La abadesa prañada* en el cual Berceo se sirve de los diálogos para hacer creíble a su protagonista pecadora, la abadesa.

Al volver a la *Introducción* se da cuenta de los esfuerzos de Berceo por ofrecernos con el prado alegórico una vista momentánea del Paraíso Terrenal en anticipación del Paraíso Celestial. Como Gonzalo, el romero cansado que se detiene para descansar y refrescarse en el prado, también los romeros de la Virgen revelan sus necesidades físicas y espirituales. Para éstos, la Virgen les proporciona un lugar ameno y deseable donde pueden aprovecharse del aire, la sombra, el solaz y las fuentes. Así es que Ulberto nos recuerda la bondad y generosidad de María: "Prísome por la mano e levóme consigo, / levóme a logar temprado e abrigo; / tollióme de la premia del mortal enemigo, / prísome en logar do vivré sin periglo. / ...caí en dulz vergel cerca de dulz colmena, / do nunca veré mengua de yantar nin de cena" (297 y 298 cd). Otro romero, el monje beodo, tan cansado después de su combate con el diablo, se parece a un niño mientras la Virgen le acuesta cubriéndole con su manta y luego ella le dice: "Amigo ...fuelga, ca eres muy lazado, / con un pocco qe duermas luego serás folgado" (483 cd). Por los dos ejemplos ya citados y otros que abundan en la obra se identifican fórmulas pertenecientes al motivo de la peregrinación, es decir imágenes como el gusto, la vista y el olfato. Colocando estas imágenes en un marco espiritual se revelan tales conceptos gregorianos como el del corazón que tiene sed y hambre deseoso de ver la cara de Dios.

En resumen, los aspectos estructurales y temáticos del motivo de la peregrinación se presentan y se desarrollan primero por Berceo en su *Introducción* a los *Milagros*. La *Introducción* en cierto sentido es un vínculo con el resto de la obra y provee un fondo para los temas tratados en los *Milagros*. Por eso, si al principio se percibe el papel giratorio de la *Introducción*, después se puede interpretar y especular sobre otros significados posiblemente leídos por Berceo en las fuentes latinas. También es posible que tal interpretación pudiera guiar e inspirar a Berceo en su manejo de las fuentes. Estoy de acuerdo con Brian Dutton en que los versos, "Sennores e amigos, companna de prestar, / deqe Dios se vos quiso traer a est logar" (500 ab), se dirigen a los

peregrinos reunidos en San Millán. Sin embargo, me gustaría ir aún más especulando que Berceo en muchos de los *Milagros* se dirige a los peregrinos. Por eso el público de peregrinos puede explicar y justificar en parte lo que provocó a Berceo a desarrollar el tema de la peregrinación en su obra. Finalmente, postulemos que Gonzalo de Berceo, el poeta/peregrino al salir de la *Introducción* para seguir su carrera, vivía por otro narrando y transformando las descripciones de los romeros y las romerías en los *Milagros de Nuestra Señora*.¹⁸

Notas

¹ Véanse también otras definiciones de la peregrinación y estudios sobre el tema por Jonathan Sumption, Sidney Heath, Christian K. Zacher, Louis Charpentier, Theresa Minick, Giles Constable, Victor Turner y Edith Turner.

Para estudios generales sobre las obras de Berceo, especialmente *Milagros de Nuestra Señora*, véanse Carmelo Gariano, Joaquín Artiles, Juan Manuel Rozas, Georges Cirot, John E. Keller, Bernard Gicovate, Elizabeth Drayson y Thomas F. Crane.

² Vénase Howard p. 11 y Sumption pp. 22-24.

³ Según Howard, "While the pilgrimage was a metaphor for human life and a spiritual exercise, the thing itself was a trip to and back from Jerusalem, Rome, or a particular shrine; so it was travel which meant danger, adventure, and curiosity" (14).

⁴ Carmelo Gariano comenta: "El anónimo latino ... registra los hechos en forma casi impersonal: y cuando hay asomos de personalidad, lo único que se destaca es cierto alarde de erudición eclesiástica de dudoso valor literario. La obra latina en pocos casos pasa de ser una árida colección de episodios marianos" (47-48).

⁵ Hablando sobre ¿Introducción o prólogo? Jesús Montoya Martínez observa:

"Germán Orduna ha sido el primero en denominar *prólogo* esta bella pieza literaria. Personalmente prefiero esta denominación. El término "introducción" no aparece en ninguna de las obras de Berceo, sí el de prólogo ("Havemos en el prólogo mucho detardado", *Vida de Santa Oria*, 10a). Dante, por otra parte, en una de sus epístolas, dirá años más tarde: el exordio se denominará proemio en el discurso retórico, prólogo en la poética, preludio en lo musical."⁶

La cuestión, para mí, tiene su importancia. El prólogo es una pieza retórica con una determinada tradición (véase De Ley), y su objetivo estaba dise-

ñado por la Retórica: captar la benevolencia del público, disponer el ánimo del lector o del oyente para que acogiese con interés lo que debía seguir después. Consistía, pues, en proporcionar un marco apropiado en el que se desarrollase posteriormente, en buena armonía, las relaciones autor-público (oyente-lector) a través de un asunto, cuyos elementos eran básicamente conocidos, y de ahí la necesidad de captar el interés de los oyentes o lectores en favor de esta nueva redacción de los mismos. Por este motivo el autor solía poner su máxima atención en esta pieza, escaparate propagandístico de su obra, y entre cuyos reclamos contaba con el de proponer el qué nos iba a transmitir y cómo nos lo iba a transmitir." (177)

⁶ Por todas sus obras, Berceo normalmente escribe *romero* y *romería* en vez de *peregrino* y *peregrinación*. Véase la siguiente explicación:

Dante, en un pasaje de la *Vita nuova*, cap. XL, frecuentemente citado, dice que en sentido estricto "no se entiende por peregrino sino el que va hacia la casa de Santiago o vuelve de ella". E insistiendo sobre ello distingue con tres nombres "le genti che vanno al servizio dell' Altissimo": *palmierei* de ultramar, *peregrini* "in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepultura di sa' Jacopo fue più lontana de la sua patria, che d' alcuno altro apostolo", y *romei* los que visitan Roma.

Para Alfonso el Sabio, en las Partidas (I, xxiv) "Romerios e Pelegrinos son omes que fazen sus romerias e pelegrinajes, por servir a Dios e honrrar los Santos, e por sabor de fazer esto, estrañanse de sus logares, e de sus mugeres, e de sus casas, e de todo lo que han, e uan por tierras ajenas, lazerando los cuerpos, o despendiendo los aueres, buscando los Santos..." Distingue entre el *Romero* que "va a Roma para visitar los Santos Logares, en que yazen los cuerpos de Sant Pedro e Sant Pablo" y *Pelegrino* que "tanto quiere dezir como ome estraño, que va a visitar el Sepulcro Santo de Hierusalem, e los otros Santos Logares, en que nuestro Señor Jesu Christo nascio, biuió, e tomó muerte e pasión por los pecadores; o que andan en pelegrinaje a Santiago, o a Sant Salvador de Oviedo, o a otros logares de luenga e de estraña tierra". Pero hace constar que esta diferencia de sentido entre ambas palabras venía a borrarse por el uso indiferente que se hacía de ellas: "E como quier que departimien-to es quanto en la palabra, entre Romero e Pelegrino; pero segund comunamente las gentes lo usan, assi llaman al uno como al otro". (Luis Vázquez de Parga 119)

⁷ A menos que se indique en nota lo contrario, todas las citas textuales de los *Milagros de Nuestra Señora* se refieren a la edición de Brian Dutton.

⁸ Para más opiniones sobre lo dramático en los *Milagros*, véanse Sergio Duarte y mi artículo sobre "La función de los diálogos en los *Milagros* de Berceo".

⁹ Véase Schell p.1. Ernest Ferlita en *The Theatre of Pilgrimage* comentando el motivo de la peregrinación en el teatro dice: "The questions: Where do we come from? What are we? and Where are we going?, when asked in the theatre, directly or indirectly, suggest a theatre of pilgrimage". Además para Ferlita es "a theatre in which man, hidden from himself, looks for his mea-

ning not only in remembrance of the past and attention to the present but also in expectation of the future" (1).

¹⁰ Véase Sumption 94-97.

¹¹ Véase Davies 77-78.

¹² Ernesto Ferlita caracteriza la tentación y la aspiración así: "When the prevailing view of time is linear, the pull toward cyclic time comes in the form of temptation. Where the prevailing view of time is cyclic, the pull toward linear time comes in the form of aspiration" (5).

¹³ Donald Howard observa: "Pilgrimage was essentially a matter of staying on the straight road and not 'wandering by the way'" (6).

¹⁴ Véase Holy Days 130.

¹⁵ Véase la breve descripción que sigue:

Added to the many roles of the Virgin already discussed in this study is that of a comic figure in a predominantly comic situation. For example, the devil in *El monje Beodo* plays a trick on the drunken cleric and assumes the form first of a bull and then of a dog in order to frighten him. What follows is medieval slapstick comedy in which Mary lifts the skirt of her habit to shoo away apparitions. When the last apparition, a lion, appears, the Virgin confronts him with a stick and

Empezóli a dar de grandes palancadas,
non podién las menudas escuchar las granadas,
lázrava el león a buenas dinaradas,
non ovo en sus días las cuestas tan sovadas. (478)

Even the descriptions of the apparitions, which would seem frightening out of context, are humorous because of the audience's awareness of the fantasy. Also a source of humor is the monk's reaction, his fear which is exaggerated because of his drunkenness. ("Dramatic Design" 322)

¹⁶ También el infierno y los diablos se describen en las siguientes estrofas:

Prisiéronlo por tienllas los guerreros antiguos,
los qe siempre nos fueron mortales enemigos,
dávánli por pitanza non mazanas nin figos,
mas fumo e vinagre, feridas e pelcigos.

Vio a su ermano con otros peccadores,
do sedié el mesquino en muy malos sudores;
metié voces e gritos, lágrimas e plangores,
avié grand abundancia de malos servidores.

Aviénla ya levada cerca de la posada,
do nunca verí cosa de qe fuesse pagada,
nin verí sol ni luna nin buena ruciada,
e serí en tiniebra como emparedada. (246-48)

¹⁷ Otras expresiones para el diablo son: "Don falso traïdor" (479a); "diablo... sabidor e artero" (885c); "mucho mal seor" (767d).

¹⁸ Agradezco especialmente a mi alumna, Theresa Minick su interés y entusiasmo que me impulsaron a tratar el tema de la peregrinación en las obras de Berceo. Theresa escribió un magnífico estudio sobre el mismo tema en un seminario que yo dirigí sobre el mester de clerecía. Espero que Theresa pueda revisar su estudio un día para hacerlo publicar. A mí me interesa mucho el siguiente párrafo del estudio escrito por Theresa Minick:

The idea of being on a pilgrimage is presented in the introduction, and each of the following 25 *Milagros* may be thought of as part of as part of the pilgrimage where each *Milagro* takes the listener to a crossroad in life. The *Milagros* are didactic in nature and by the end of each *Milagro*, Berceo's audience is well aware of which road to take; the road devoted to the Virgin Mary. The saving grace of each of the protagonists in the *Milagros* is dependent upon his or her devotion to the Virgin Mary. (3)

OBRAS CITADAS

- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*, 2a. ed. Madrid: Gredos, 1968.
- Berceo, Gonzalo de. *Obras completas II. Los milagros de Nuestra Señora*. Estudio y edición crítica por Brian Dutton. London: Tamesis, 1971.
- Burke, James F. "The Ideal of Perfection: The Image of the Garden Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark, DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1980. 29-38.
- Campo, Agustín del. "La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". RFE 28 (1944): 15-57.
- Cirot, Georges. "L'expression dans Gonzalo de Berceo". RFE 9 (1922): 154-70.
- Charpentier, Louis. *Les Jacques et le mystère de Compostelle*. Paris: Editions Robert Laffont, 1971.
- Crane, Thomas F. "Miracles of the Virgin". RR 2 (1911): 235-79.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 2 vols., 1976.
- Davies, Horton y Marie Hélène. *Holy Days and Holidays: The Medieval Pilgrimage to Compostela*. London y Toronto: Associated University Presses, 1982.

- Drayson, Elizabeth. "Some Possible Sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*". *MAE* 50.2 (s.f.): 274-83.
- Duarte, Sergio. "Elementos dramáticos en cinco *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo", *Duquesne Hispanic Review* 11. 1 (1972): s.p.
- Ferlita, Ernest. *The Theatre of Pilgrimage*. New York: Sheed and Ward, Inc., 1971.
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Madrid: Gredos, 1965.
- . *Enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*. Madrid: Alcalá, 1968.
- Gicovate, Bernard. "Notas sobre el estilo y la originalidad de Berceo". *BH* 62 (1960), 5-15.
- Heath, Sidney. *In the Steps of the Pilgrims*. London: Rich and Cowan, 1953.
- Howard, Donald R. *Writers and Pilgrims: Medieval Pilgrimage Narratives and Their Posterity*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Keller, John E. *Gonzalo de Berceo*. New York: Twayne, 1972.
- Minick, Theresa. "Berceo's Pilgrimages in Their Medieval Context". Estudio inédito. Oxford, Ohio, 1986.
- Montoya Martínez, Jesús. "El Prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*. *La Corónica*. 13.2 (1985): 175-89.
- Orduna, Germán. "La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: AIH, 1967. 447-56.
- Rozas, Juan Manuel. "Para una Clasificación Funcional de los *Milagros de Nuestra Señora*: Los *Milagros de la Crisis*" en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, ed. Alan Deyermond. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1980. 155-58.
- Schell, Edgar. *Strangers and Pilgrims: From Castle of Perseverance to King Lear*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Sumption, Jonathan. *Pilgrimage: An Image of Mediaeval Religion*. London: Faber and Faber, 1975.
- Turner, Victor y Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*. New York: Columbia University Press, 1978.
- Uli Ballaz, Alejandro. "¿Es original de Berceo la Introducción a los *Milagros de Nuestra señora*?" *Berceo* 86 (1974): 93-117.
- Vásquez de Parga, Luis, José María Lacarra y Juan Uría Riu. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., 1948-49; rpt. Oviedo: Diputación Provincial de Asturias, 1981, esp. vol. I.

Wilkins, Heanon M. "Dramatic Design in Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*" en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1986. 309-24.

———. "La función de los diálogos en los *Milagros de Berceo*" en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: Dpto. de Español y Portugués, Univ. de Toronto (AIH), 1980. 798-801.

Zacher, Christian K. *Curiosity and Pilgrimage*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Lista, por orden alfabético de los apellidos de los autores, de todos los trabajos leídos en las II Jornadas de Literatura Española Medieval.

Lía Noemí Uriarte Rebaudi
Directora del Congreso
Universidad Católica Argentina
Buenos Aires, Argentina

Bizzarri, H. O., SECRIT: Nuevas reflexiones sobre el enigmático título *Libro de los Gatos*.

Burke, J., Universidad de Toronto, Canadá: Despertamiento, manifestación, epifanía: cadena estructural en el *Poema de Mio Cid*.

Burshatin, I., Haverford College, U.S.A.: Historia y ficción en la *Crónica Sarraquina* de Pedro de Corral.

Carrasco, F., Université de Montréal: La configuración del espacio narrativo en *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo.

Carrizo Rueda, S., U.C.A.: Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la *Embajada a Tamorlán*.

Cavallero, P. A., SECRIT: El *Conde Lucanor* y el método exegetico.

Chicote, G., CONICET: El Romancero en la Edad Media Española: discurso tradicional y literatura culta.

Delpy, M. S., CONICET: Aspectos de la carnavalización en el *Libro de Buen Amor*.

Dishman, A.L., Hamilton College, U.S.A.: El humanismo latinizante de Juan de Lucena.

Dyer, N. J., College Station, Texas, U.S.A.: El decoro femenino en *Castigos e documentos del rey Don Sancho*.

Erostarbe, J. M., Benes, S. M. de, Suárez Jofré, L., Universidad Nacional de San Juan: María, luz y estrella del Medioevo.

Ferrario de Orduna, L. E., CONICET: Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo.

Ferro, J., SECRIT: Aproximación al empleo de proverbios en las *Crónicas de los Reyes de Castilla* del Canciller Pero López de Ayala.

- Funes, L. R., SECRIT: Para una reconsideración de las mocedades de Rodrigo como poema épico tardío.
- Gonzalez, W., Universidad de Utah, U.S.A.: El Romance religioso.
- Hassán, J., Instituto Arias Montano, CSIC, Madrid: Criterios y metodología de la investigación en filología sefardí.
- Hermenegildo, A., Université de Montreal, Canadá: Conflicto dramático vs. liturgia en el teatro medieval castellano: El *Auto de los Reyes Magos*.
- Kirby, C. B., State University College at Buffalo, U.S.A.: Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano.
- Kirby, S. D., Niagara University, U.S.A.: Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca.
- Lucero Ontiveros, D., Universidad Nacional de Cuyo: Romances Devotos.
- Messuti, C. A., Lic. por la U.C.A.: Acerca de la utilidad de una comparación entre la saga de Egil Skallagrímsson y el *Poema de Mio Cid*.
- Moure, J. L., SECRIT: El razonamiento de Juan I en las cortes de Segovia y un procedimiento de composición en las Crónicas del Canciller Ayala.
- Orduna, G., SECRIT: El *Libro de Buen Amor* y el *textus receptus*.
- Rohland de Langbehn, Universidad de Buenos Aires: Calixto, el juez y la cuestión de los conversos.
- Rosaroli de Brevedán, G., Universidad Nacional del Sur: Los personajes femeninos en la narrativa del siglo XIII.
- Snow, J., Universidad de Georgia, U.S.A.: Lo que nos dice la *Cantiga* 300 de Alfonso X.
- Suárez Pallasá, A., U.C.A.: El templo de la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*.
- . Simbolismo en la torre de Apolidón del *Amadís de Gaula*.
- Uriarte Rebaudi, L., U.C.A.: Tiempo y vida en las *Coplas* de Jorge Manrique.
- Valdivieso, J., American Graduate School of International Management, U.S.A.: La praxis, factor de poiesis en las *Coplas* de Jorge Manrique.
- Valdivieso T., Arizona State University, U.S.A.: Exégesis escritural de la producción Luliana.
- Vermeulen, A., Universidad Católica de Lovaina, Bélgica: ¿Hay versos faltantes al principio del *Cantar de Mio Cid*?
- Wilkins, C., Miami University, U.S.A.: Pero López de Ayala y la caballería: el caso de Juan I.
- Wilkins, H., Miami University, U.S.A.: Los romeros y las romerías en *Milagros de Nuestra Señora*.



Indice

Notas liminares.	9
Abreviaturas mencionadas.	11
Hugo Oscar Bizarri.	
Nuevas reflexiones sobre el enigmático título " <i>Libro de los Gatos</i> ".	13
Nancy Joe Dyer.	
"El decoro femenino en <i>Castigos e documentos del rey Don Sancho</i> ".	21
Lilia E. Ferrario de Orduna.	
Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo.	31
William González.	
El romance religioso.	45
Alfredo Hermenegildo.	
Conflicto dramático vs. liturgia en el teatro medieval castellano:	
El <i>Auto de los Reyes Magos</i> .	51
Carol B. Kirby.	
Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano.	61
Steven D. Kirby.	
Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca.	71
Germán Orduna.	
El <i>Libro de Buen Amor</i> y el <i>textus receptus</i> .	81
Regula Rohland de Langbehn.	
Calixto, el juez y la cuestión de los conversos.	89
Joseph Thomas Snow.	
Lo que nos dice la Cantiga 300 de Alfonso X.	99
Lía Noemí Uriarte Rebaudi.	
Tiempo y vida en las <i>Coplas</i> de Jorge Manrique.	111

Jorge Valdivieso.	
La praxis, factor de poesis en las Coplas de Jorge Manrique.	117
Teresa Valdivieso.	
Exégesis escritural de la producción Luliana.	125
Alfonso Vermeulen.	
¿Hay versos faltantes al principio del <i>Cantar de Mio Cid</i> ?	133
Heanon Wilkins.	
Los romeros y las romerías en <i>Milagros de Nuestra Señora</i> .	139

Composición y armado realizado con Sistema de Autoedición Laser.
Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos Ergon,
Del Bañado 2256, Buenos Aires, noviembre de 1988.