



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Studia Hispanica Medievalia XI
volumen I

77

Enero - Junio 2018

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano y Director del Departamento de Letras
Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora
Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción
Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO
Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial
Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción
Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. ROXANA GARDÉS; Dr. RAÚL LAVALLE;
Dra. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA.

Prosecretarios de Redacción
Dr. ALEJANDRO CASAIS
Mgtr. LUCÍA ORSANIC

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA International Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires
(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN: 0326-3363

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual
Nº: 181711



STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA XI

Volumen I

Actas de las XII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval “*La Celestina* y lo celestinesco. Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow”

Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,
23 al 25 de agosto de 2017

Selección de trabajos

JOSÉ LUIS CANET

Universitat de València, España

MARJORIE RATCLIFFE

University of Western Ontario, Canadá

ELOÍSA PALAFOX

Washington University in St. Louis, Estados Unidos de América

Autoridades de las Jornadas

Directora

DRA. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario

DR. ALEJANDRO CASAIS

Comité Académico: Dr. Aquilino Suárez Pallasá, Dra. Silvia Cristina Lastra Paz,
Dr. Jorge Norberto Ferro, y Dra. Roxana Gardés de Fernández.

Comité Organizador: Mg. Gustavo Hasperué, Lic. Nadia Arias,
Lic. María Belén Navarro, Sra. Fernanda Sinde, Mg. Ezequiel Guerreiro,
Lic. María Emilia Quiroz, Sra. María Ángela Soledad Barrios.

Comité de Apoyo: Centro de Estudiantes de Letras.

Selección de los trabajos correspondientes a

Studia Hispanica Medievalia XI

Como es habitual desde 1999, la revista *LETRAS* publica como números monográficos los ejemplares de la colección *Studia Hispanica Medievalia*, donde se recogen trabajos presentados en las Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, organizadas trianualmente por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Se incluyen, además de las conferencias y los paneles de invitados a las sesiones plenarias, aquellas ponencias seleccionadas, entre todas las que fueron leídas, por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Los trabajos recogidos en *Studia Hispanica Medievalia XI* han sido sometidos, por este procedimiento, al reglamento de revisión por pares que se encuentra en las normas editoriales de la revista. Se publicarán en dos tomos que aparecerán durante el año 2018. Las ponencias no publicadas por este medio pueden consultarse en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina (bibliotecadigital.uca.edu.ar).

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Directora de la Revista *LETRAS*

LETRAS
77 (enero-junio 2018)

Preliminares

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, <i>Palabras de presentación</i>	9
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, <i>Acto de homenaje al Prof. Joseph Thomas Snow</i>	15

Conferencias

JOSEPH T. SNOW, <i>Todo sobre Lucrecia</i>	19
JOSÉ LUIS CANET, <i>De nuevo sobre la autoría de La Celestina</i>	35
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, <i>Trotaconventos en la encrucijada de la oralidad y la escritura. El lenguaje-disfraz</i>	69

Ponencias

La Celestina y lo celestinesco

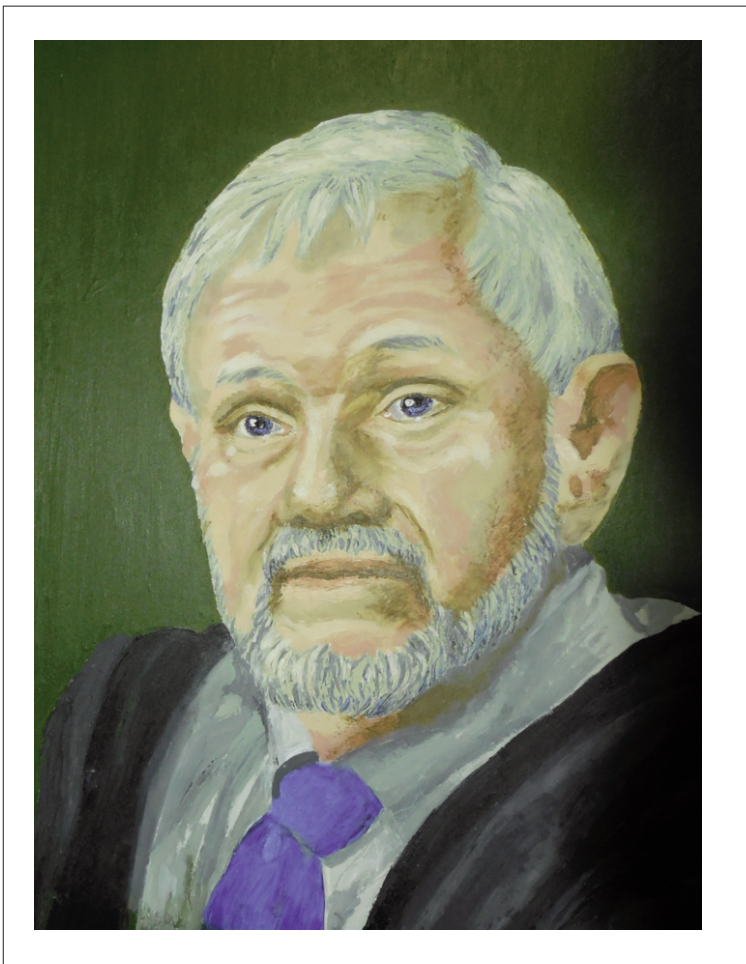
CARMEN DEL PILAR ANDRÉ DE UBACH, <i>Perspectivismo y discurso proverbial en los retratos de La Celestina</i>	85
LEONARDO FUNES, <i>Hacia Celestina: paradojas del ideal amoroso cortesano en los textos sentimentales castellanos</i>	97
FLORENCIA LUCÍA MIRANDA, <i>Viejas alcahuetas en Sendebarr: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental</i>	107
ELOÍSA PALAFOX, <i>Las máscaras de Trotaconventos: retórica, moral y mediación en el Libro de buen amor</i>	119

Temas de literatura española medieval

MANUEL ABELEDO, <i>Un recorrido por las versiones de la historia de Nalvillos de Ávila</i>	135
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, <i>Mediación y estructura en las Coplas de Manrique</i>	149
PABLO E. SARACINO, <i>El proyecto historiográfico de Lorenzo de Padilla, arcediano de Ronda: Crónica y Antigüedades</i>	163
HARVEY L. SHARRER, <i>Tres versiones peninsulares del cuento del delfín servicial</i>	175

Reseñas bibliográficas

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, <i>Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo</i> , Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes), 2016, 139 pp. (SILVIA C. LASTRA PAZ)	189
ROBERT LE CLERC DE ARRAS, ADAM DE LA HALLE, <i>Los Versos de la Muerte</i> , traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016 (Disbabelia: Colección de traducciones ignotas, 20), 224 pp. (MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY)	191
Normas de publicación	195



Profesor JOSEPH THOMAS SNOW

Autor: Patricio E. Suárez Faíni

Técnica: acrílico

Dimensiones: 60 x 40 cm.

Palabras de presentación

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Directora de las Duodécimas Jornadas Internacionales
de Literatura Española Medieval*

En el año 1987, cuando inauguramos la segunda edición de estas Jornadas, considerábamos que participábamos en un suceso digno de celebración. Para cualquier evento, su segunda realización tiene connotaciones particulares porque indica que nació con capacidad para continuar, y abre, además, expectativas sobre una prolongada permanencia. Dos años antes, por iniciativa del Decano, el Padre Jorge Toracca, la Dra. Lía Uriarte Rebaudi había convocado un encuentro de dimensiones reducidas que aún no llevaba el adjetivo de “Internacionales”. El éxito de aquella edición liminar desembocó no solo en la organización de la segunda sino que esta ya revistió mayor envergadura. De ahí el ánimo festivo, y ya preveíamos que, muy seguramente, vendrían otras Jornadas. Pero estoy convencida de que en nuestra imaginación todavía no se perfilaba como posibilidad que penetraríamos diecisiete años en el siglo XXI, inaugurando las duodécimas. Este siglo conservaba aún ciertos visos de ciencia-ficción y parecía demasiado prematuro llevar hasta él cualquier proyecto. Pero mientras iban transcurriendo los días con sus afanes, las Jornadas no cesaban de crecer y la colección *Studia Hispanica Medievalia*, con la selección de trabajos leídos en nuestros encuentros, evolucionó desde los primeros libritos en pequeño formato, hasta ocupar tres volúmenes enteros de la revista *Letras*, con más de 600 páginas en total. Asimismo, nos mudamos de la casa de la calle Mitre, donde se realizaron cinco ediciones de las Jornadas, a este campus que tampoco podíamos imaginar en 1987. Pero lo que también ignorábamos era que mientras nos concentrábamos en celebrar esa esperanzadora segunda edición, se había comenzado a gestar otro suceso muy importante dentro de ella. En efecto, aquel año asistió el Dr. Joseph Thomas Snow, en ese entonces de la Universidad de Georgia, quien presentó un trabajo titulado “Lo que nos dice la

cantiga 300 de Alfonso X”, donde hablaba de un tema novedoso que era la utilización de la figura del trovador como *alter ego* poético por parte del rey sabio. La relevancia de sus investigaciones y sus dotes personales dejaron un espléndido recuerdo y recibimos con júbilo su regreso para las terceras Jornadas, realizadas en 1990 con el intervalo de tres años que se hizo habitual. Luego volvió en 1993, en 1996, y así hasta el día de hoy. El acontecimiento que no percibíamos, por lo tanto, en 1987, era que las Jornadas habían ganado un estupendo amigo que, edición tras edición, durante treinta años, seguiría trayéndonos su aquilatado saber, su bonhomía, su apoyo incondicional y su generosa disposición para compartir sus investigaciones sobre el hispanomedievalismo con todos los que se acercaran a él. A lo largo de este acto, tendremos el honor y la alegría de continuar hablando sobre la trayectoria profesional y la personalidad del Prof. Snow.

Como nuestras próximas Jornadas se celebrarán, Dios mediante, en 2020, considero que en este acto de inauguración debe estar presente un homenaje a un aniversario que se celebrará en 2019: el sesquicentenario del nacimiento de D. Ramón Menéndez Pidal.

A veces, en España, como entre nosotros, ocurre que se empieza a olvidar a las grandes figuras de la propia historia cuando nuevas modas y, sobre todo, nuevas ideologías, proporcionan otras preocupaciones u otras perspectivas. Cuando inauguramos las Jornadas de 2008, se cumplían cuarenta años del fallecimiento del Maestro que abrió los caminos de la filología y el medievalismo hispánicos por los que, de un modo u otro, todos hemos transitado. Me referí, por lo tanto, a ese aniversario y terminé con estas palabras: “El próximo año se cumplirá el centésimo cuadragésimo aniversario del nacimiento de Ramón Menéndez Pidal, de manera que estas líneas son también un homenaje anticipado para ese aniversario”.

Yo imaginaba, en ese momento, que los cien años darían lugar a un homenaje en España mucho más lucido de lo que realmente fue. No sé si en 2019 presenciaremos, también, una celebración sin mayor relieve, por influjo de algunas voces interesadas en demostrar que sus obras están superadas. Evidentemente, los resultados de las investigaciones realizadas durante los últimos cincuenta años, el continuo afinamiento de los métodos de estudio y los cambios en las perspectivas históricas han desembocado en procesos de revisión de sus teorías

que todos conocemos y comprendemos. Pero las humanidades tienen una peculiaridad de la que carecen las llamadas “ciencias duras” y es que la consulta de los textos de grandes críticos, historiadores o filólogos de principios del siglo XX puede proporcionar aportes que no han perdido vigencia, mientras que esto no ocurre en investigaciones, por ejemplo, sobre biología. Aprovechemos, entonces, esta particularidad de nuestras disciplinas para interrogar, desde nuestra mirada actual, por supuesto, a quienes fueron grandes maestros. En el caso de D. Ramón está, sin duda, el inagotable legado de sus investigaciones filológicas. Pero quiero subrayar, aquí, un ejemplo de su postura profundamente humanista que ha sido mal interpretado y criticado de una manera sesgada. Se trata de la lápida que recuerda al Cid en la catedral de Burgos con el verso “A todos alcanza honra por el que en buena nació”. No vamos a reproducir los argumentos en contra que se han oído en los últimos años porque creo que lo que importa es la idea de unidad expresada en ese “a todos”, en un momento en el que España cicatrizaba, de a poco, las heridas de una guerra fratricida, así como la mención de la “honra”, en el antiguo sentido de la dignidad propia de toda persona humana, más allá de cualquier diferencia. Es un sentido que conocemos muy bien quienes estudiamos el medioevo y los Siglos de Oro. D. Ramón, un soñador en el fondo, como todo humanista, esperaba que ese mensaje de igualdad y de valía intrínseca para todos ayudara a construir una sociedad más justa en el futuro. Esta interpretación no resulta forzada si se tiene en cuenta que en sus estudios históricos no descuidaba las cuestiones sociales que podían tener eco en su actualidad, como subrayar ciertas formas igualitarias que conoció la Edad Media. Y, asimismo, el ejemplo de su propia conducta, porque como decían sus discípulos, el maestro “trabajaba, enseñaba a trabajar y dejaba trabajar”.

Nos acercamos al final y llega el grato momento de expresar nuestro profundo agradecimiento por todos los apoyos que han permitido concretar este encuentro. En primer lugar, a la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, al Centro Cultural de España en Buenos Aires y a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Esta es la sexta vez consecutiva que las Jornadas se celebran con el inestimable patrocinio de las representaciones oficiales de la cultura española en nuestro país. Y quiero subrayar, muy especialmente, todo el apoyo prestado por la Sra. Consejera

Cultural de la Embajada, Da. Pilar Ruiz Carnicero, quien mostró, desde un primer momento, su gran interés en la cristalización del proyecto. Hoy nos acompaña en su representación la Lic. Marcela Continanza.

Muchas gracias por su valioso asesoramiento a los miembros del Comité Académico, Dr. Aquilino Suárez Pallasá, Dr. Jorge Norberto Ferro, Dra. Roxana Gardés de Fernández y Dra. Silvia Lastra Paz.

Nuestras muestras de agradecimiento vayan, también, a los integrantes del Comité Organizador: Mg. Gustavo Hasperué, Lic. Nadia Arias, Lic. María Belén Navarro, Sra. María Fernanda Sinde, Mg. Ezequiel Guerreiro, Lic. María Emilia Quiroz y abogada Soledad Barrios. Quiero destacar que cada uno de ellos ha mostrado una disposición y un interés especiales en colaborar con todos los detalles necesarios para la realización satisfactoria de las Jornadas. Asimismo, quiero mencionar el entusiasmo y la armonía que hicieron muy agradables nuestras reuniones de trabajo.

Agradecemos a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales que, una vez más, haya preparado, generosamente, un programa para las Jornadas. Ya no está su inolvidable Decana, la Dra. Diana Fernández Calvo, que se encargó de hacerlo en varias ediciones anteriores. Pero estamos muy agradecidos al Maestro Sergio Pelacani por haberse preocupado de que no nos falte la presencia habitual de la música.

Muchas gracias al Centro de Estudiantes de Letras, que año tras año no deja de prestar su entusiasta colaboración. Y nuestra satisfacción es que luego nos reencontramos con algunos de sus integrantes, como en esta oportunidad, ya como jóvenes profesores que leerán sus ponencias en las Jornadas.

Y a todos Ustedes, los participantes, nuestro más efusivo agradecimiento. En particular, a los fieles amigos que han asistido varios años a estos encuentros, como el Dr. Harvey Sharrer, los miembros del Secrit, encabezados por su Director, el Dr. Leonardo Funes y su Vicedirectora, la Dra. Mercedes Rodríguez Temperley, y a la Dra. Gladys Lizabe, que también celebra, al pie de los Andes, encuentros de literatura española medieval. Pido perdón si no he nombrado a alguien.

Y llegamos a un agradecimiento muy especial para dos personas: el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Javier Roberto González, y el Secretario General de las Jornadas, Dr. Alejandro Casais. A lo largo de ya

varias ediciones, han ido aportando sus ideas, sus saberes, sus esfuerzos, su voluntad de diálogo para encontrar la mejor solución a los problemas así como grandes cantidades de tiempo. De este modo, hemos llegado a conformar un equipo que, cuando se empiezan a gestar las Jornadas siguientes, sabe encontrar las herramientas y el impulso necesarios para llevarlas adelante. Un equipo que nos enriquece y que, también, nos permite compartir momentos de esa alegría que surge de la amistad.

Los valores de la amistad tienen, precisamente, un lugar muy especial en esta edición porque homenajea a alguien que los representa de modo tan genuino como el Prof. Joseph Thomas Snow.

Declaro inauguradas las duodécimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval.

Acto de homenaje y designación del Prof. Joseph Thomas Snow como Profesor Visitante Ilustre de la Universidad Católica Argentina, 2017

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

*Decano de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Católica Argentina*

En el marco de estas Jornadas de Homenaje al Profesor Snow, dedicaremos los próximos minutos para concretar y especificar dicho homenaje, dedicándole a nuestro admirado y querido colega la *laus* de rigor. Digo *de rigor* sin querer decir con ello, desde luego, que se trate de un mero cumplimiento de formalidades exigidas por la tradición o la circunstancia. Tratándose de Pepe, el rigor y el deber de su elogio se identifican naturalmente, en el ánimo de todos nosotros, con el placer y la gratitud que nos merecen siempre su presencia y su magisterio en esta Casa.

Sobrados son los motivos para que el Hispanomedievalismo internacional tribute sus reconocimientos al Profesor Snow. Por feliz y acaso no del todo fortuita coincidencia, en estos últimos dos años nuestro colega ha recibido varios homenajes que vienen a recordar y a sancionar formalmente, por si necesario fuera, el lugar destacadísimo que ocupan su persona y su obra en nuestra disciplina y lo mucho que esta le debe en las áreas de su especialidad. El pasado año 2016, Pepe fue homenajeado con el Reconocimiento de la Escuela Nacional de Altos Estudios de la Universidad Nacional Autónoma de México, y en el corriente año 2017, además de nuestras presentes Jornadas, fue convocado y organizado en su honor el Congreso sobre el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina* y *La lozana andaluza*, celebrado en la Ciudad de Alcalá la Real (Jaén). Todos estos homenajes, y los que ciertamente han de seguir después de estos, recogen y ponen de relieve lo mucho e invalorable que el Profesor Snow ha aportado al conocimiento de la Literatura medieval española, tanto en su vertiente castellana como gallegopor-

tuguesa, y muy especialmente, como todos sabemos, en relación con las dos obras que lo reconocen al día de hoy como uno de sus especialistas capitales de nuestro tiempo: *La Celestina*, y la obra lírica del rey Alfonso X el Sabio, aunque de ninguna manera ello signifique limitar las contribuciones de Pepe a estos dos únicos objetos de estudio, y ahí están, para demostrarlo, entre otros dedicados a variados campos, sus valiosos trabajos sobre el *Libro de Buen Amor* y sobre la literatura cortés. Sobre todo esto, nuestro homenajeado ha dado a la Bibliografía de referencia alrededor de ciento cincuenta artículos de investigación, a los que hay que sumar más de doscientas conferencias y ponencias en reuniones académicas y una docena de libros preparados o editados, entre los que destacan las Bibliografías de la poesía de Alfonso X el Sabio (en sus dos ediciones, 1977 y 2012), y de *La Celestina* (1985), más la edición crítica de este clásico de Fernando de Rojas en colaboración con Brian Dutton (1985). Como docente se ha desempeñado regularmente en dos universidades estadounidenses, la de Georgia (1973-1991), y la Michigan State University (1991-2006), la cual lo honró a su retiro con la designación de Profesor Emérito, pero ha actuado asimismo mediante el dictado de cursos y seminarios en otros espacios de ambas Américas y Europa, como Tennessee, California, Chicago, Arizona, UNAM (México), CSIC (Madrid), y nuestra Universidad Católica Argentina. Toda esta ingente y fructífera labor, empero, me atrevería a decir que cede en relevancia ante la que bien podríamos considerar la mayor obra de su vida y su carrera, la fundación y dirección, durante veinticinco años, de la revista *Celestinesca*, su criatura más emblemática, aquella con la que instantáneamente se asocia su nombre en el Hispanomedievalismo. Esta notable publicación, única revista científica íntegramente dedicada al estudio de *La Celestina* y de la materia celestinesca, fue fundada por el Profesor Snow en 1977, y radicada sucesivamente en la University of Georgia, la Michigan State University, y desde el retiro de Pepe de su dirección y hasta la actualidad, en la Universidad de Valencia, donde la dirige hoy otro de nuestros invitados, aquí presente, el Profesor José Luis Canet.

He sintetizado a grandísimos rasgos la trayectoria académica del Profesor Snow, pero un poco como si se tratara de una cámara cinematográfica en proceso de aproximación, querría ahora focalizar más y mejor en sus vínculos con nuestro país, para concluir con el primer plano de su relación estrechísima y amistosa con nuestra Universidad. Pepe conoció la Argentina en 1987, año en

el que disertó por primera vez en la segunda edición de estas Jornadas, y desde entonces ha regresado al país con frecuencia casi anual, no solo para cumplir con compromisos académicos, sino también para recorrerlo y viajar por su interior. Cuenta aquí, como en el resto del mundo, con numerosos discípulos y amigos que lo respetan y lo quieren, y aquí ha brindado cursos y conferencias en la Universidad de Buenos Aires (2002 y 2004), en la Universidad Nacional de La Plata (1996 y 2004), en la Universidad Nacional de Cuyo (1990), y desde luego, en esta Universidad Católica Argentina, que con no disimulado orgullo bien podemos considerar como el ámbito académico argentino que más frecuente y consecuentemente se ha beneficiado de su presencia y su concurso.

En efecto, desde aquella su primera visita a nuestra casa y al país en 1987, el Profesor Snow no ha dejado de participar ni una sola vez en las sucesivas ediciones de estas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval; salvo en la edición inicial de 1985, previa a su primera visita, Pepe ha figurado como expositor en todas, lo cual quiere decir en once de las doce ediciones que hasta ahora llevamos celebradas. Se trata de un record absoluto, no igualado siquiera por quienes pertenecemos a la organización del encuentro. Entre 1987 y la presente ocasión, Pepe ha intervenido en las Jornadas ya como ponente (1987, 1990, 1993, 1999, 2002, 2008, 2014), ya como panelista (2011), ya como conferencista plenario (1996, 2005, 2017), y en dos ocasiones, además, brindó su inestimable concurso como selector de trabajos y editor de los volúmenes de actas de *Studia Hispanica Medievalia* (1990, 2005). Corresponde mencionar los temas de sus aportes cada año, porque ellos representan una síntesis, una cabal y decantada ilustración de los intereses intelectuales y afectivos de nuestro querido homenajeado. Entre aquella ya lejana primera intervención suya de 1987 y esta de hoy, Pepe nos habló sobre “Alfonso X el Sabio y su cantiga 300” (1987), “Alfonso X como segundo protagonista en sus *Cantigas*: últimas consideraciones” (1990), “Las dueñas del *Libro de Buen Amor*” (1993), “*Celestina*: meta-teatro” (1996), “Fernando de Rojas, ¿autor?” (1999), “*Celestina* 1820-1850: la tercera que vuelve a trotar” (2002), “Cervantes, lector de *Celestina*” (2005), “Alfonso X: un modelo de rey letrado” (2008), “De la métrica y versificación de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el Sabio, y la de los cancioneros” (2011), “Celestinas en el imaginario del siglo XVI” (2014), y “Todo sobre Lucrecia” (2017). Seis investigaciones sobre *La Celestina*, cuatro sobre Alfonso

el Sabio, una sobre el *Libro de Buen Amor*, son el resultado que arroja la estadística de estos once regalos que el Profesor Snow ha ofrecido a nuestras Jornadas, y que se encuentran todos, salvo el primero de 1987, recogidos en los sucesivos volúmenes de *Studia Hispanica Medievalia*. A este listado de participaciones, como saben ustedes, se suma este año el Seminario de Doctorado que Pepe dictará para nuestra Facultad de Filosofía y Letras a partir del próximo 28 de agosto, sobre “*La Celestina* y lo celestinesco”.

Se trata, como ven ustedes, de un prolongado y afianzado vínculo de colaboración académica, pero también, y ante todo, de amistad y cariño recíprocos, el que el Profesor Snow y nuestra casa han cimentado a lo largo de treinta exactos años, y que coloca a quienes tenemos la responsabilidad de llevar adelante la marcha de la Facultad y de las Jornadas en una enorme deuda de gratitud para con él. Durante treinta años Pepe Snow ha derramado en nuestras aulas toda su inmensa *sapientia*, pero en no menor medida, su no menos caudalosa *fidelitas* y su siempre ratificada *amicitia*. Por su presencia constante, siempre afectuosa y dadivosa, por su consecuencia, por su incondicionalidad, por su generosidad, la tan querida figura de Pepe bien puede reclamar para sí, cada vez que le recibimos entre nosotros en esta su casa porteña, aquellos alejandrinos que un poeta muy de su gusto, Antonio Machado, dedicó a Gonzalo de Berceo: *copiando historias viejas, nos dice su dictado, / mientras le sale afuera la luz del corazón*.

Es por todas estas razones, y por tantas otras que hartó prolijo serían de enumerar, en mínima retribución y reconocimiento de su eminente trayectoria académica, su magisterio intelectual, su larga y fecunda vinculación con nuestra universidad, su ejemplo inspirador de leal amistad y profunda humanidad, que a propuesta de quien les habla en cuanto Decano y del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras, el Señor Arzobispo Rector, Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández, y el Consejo Superior por decisión unánime, han dispuesto conferir al Prof. Dr. Joseph Thomas Snow el nombramiento de *Profesor Visitante Ilustre* de esta Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, según consta y se atestigua en el Diploma y la Medalla recordatoria que inmediatamente, ante todos Ustedes, procedo a entregar a nuestro homenajeado, junto con toda mi admiración y todo mi afecto.

Todo sobre Lucrecia

JOSEPH T. SNOW

Michigan State University, Emérito
Estados Unidos de América
jts941@gmail.com

Resumen: Esta nueva aproximación al tema de la caracterización en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* parte de mi percepción de las intenciones de sus autores. Lucrecia es su tema. Como la criada de Melibea, ha despertado poco interés en generaciones de lectores. Creo, por el contrario, que como la compañera constante de Melibea en cada paso de sus relaciones ilícitas con Calisto, pero decidida a no revelar esta información a sus patrones Pleberio y Alisa, Lucrecia actúa como una importante clave para entender las consecuentes tragedias. Otro aspecto que se destaca es el despertar en Lucrecia —por ser testigo de tantas noches de amor apasionado— del reconocimiento de su propia sexualidad.

Palabras clave: *Tragicomedia de Calisto y Melibea* – Lucrecia – despertar sexual – lealtad y traición

All about Lucrecia

Abstract: This new approach to characterization in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* is developed through a perception of what its authors surely planned for. The subject is Lucrecia, maid to Melibea, generally thought of as a secondary character inspiring little interest for readers. I believe, to the contrary, that as the constant companion to a libidinous Melibea and her illicit affair with Calisto, but deciding to withhold this information from her employers, Pleberio and Alisa, Lucrecia plays a key role in the resulting tragedies. One result of her role as witness to the passionate love-making of the protagonists, Lucrecia herself becomes vividly aware of her own sexuality.

Keywords: *Celestina* – Lucrecia – Sexual Awakening – Loyalty and Treason

Mi interés en Lucrecia, la criada de Melibea, no es nuevo. Más bien, tiene su origen en la tesina de Máster de Gloria Echeverría que dirigí en 1989 y en un estudio de Hajime Okamura aparecido en 1991. Fue aumentando este interés en años posteriores con referencias a ella en libros y artículos que comentaban sus actuaciones ya como criada, ya como cómplice de su señora Melibea. Hoy, sin embargo, resulta que mi evaluación de su personaje está íntimamente relacionada con mi aprecio del plan que los autores de la obra planearon para su caracterización. Por ello aclaro ahora, al comienzo de este ensayo, que creo que los autores han caracterizado a la criada y compañera de Melibea con una lealtad y devoción tan extraordinaria que permite que se despierte en Lucrecia una sensualidad que crece casi en paralelo con el amor libidinoso de su ama.

Ahora bien, Lucrecia participa en los diálogos de siete de los actos —4, 9, 10, 12, 14, 19 y 20— y está presente como oyente y sin hablar en los actos 1 y 21. Efectivamente, son Lucrecia y Melibea los únicos personajes que ocupan el espacio textual del mero inicio a las palabras finales de la *Tragicomedia*. En la primera escena del acto 1, Lucrecia —como veremos— observa y oye el vivo encuentro entre Calisto y Melibea. Las dos están presentes físicamente en el acto 21, Lucrecia destrozada y callada ante una Melibea cuyo cadáver provoca el planto de Pleberio que cierra la obra. En mis conclusiones hablaré de la tragedia de Lucrecia.

De los catorce personajes que hablan en la obra, Lucrecia parece no ocupar mucho espacio en el recuerdo de sus lectores.¹ Mucha de su participación es como oyente, y sus incisos y comentarios a lo que oye ocupan apartes breves y, como veremos, significativos. Ella es la única de aquellos que sirve en la casa de Pleberio,² mientras en la casa de Calisto sirven cuatro criados, dos de los cuales, Sempronio y Pármeneo, son perfectos ejemplos de los “malos y lisonjeros sirvientes” contra los que la obra —al menos en parte— fue conce-

¹ Jerry R. Rank ha escrito: “A more thorough analysis of Lucrecia will show her to be the least individually characterized of all of Rojas’ key figures, but a key figure, nonetheless” (1972: 227). El intento de este estudio es hacer un análisis completo con el fin de dejar sin dudas a los lectores de la *Tragicomedia* que Lucrecia es una figura clave en la óptica de los autores de la obra.

² Es cierto que hay otros sirviendo en casa de Pleberio, mencionados por Pármeneo en el Acto 12, llamándolos “esta gente de Pleberio” (474) que podría impedir que los amantes pudieran encontrarse si escucharan algún ruido inusual en la calle o el huerto. Sin embargo, Lucrecia es la única de los sirvientes de Pleberio que habla en el texto.

bida, según uno de sus paratextos.³ Los otros dos, Tristán y Sosia, sí que son personajes secundarios, en todo opuestos a los infieles Sempronio y Pármeno. Lucrecia será quien nos ofrezca el perfecto contraste con Pármeno y Sempronio, siendo ella fiel a su ama hasta el final. Así pues, lo que quiero proponer y analizar en este ensayo son las maneras en que los autores de la obra crean para Lucrecia una importancia en la trama que su humilde estado social no deja traslucir.

Nuestra Lucrecia es joven, muy probablemente criada en un ambiente rural y empleada hace un par de años por una familia acomodada de la misma ciudad donde ya viven sus primas, Elicia y Areúsa, algo mayores que ella y metidas ambas en el mundo de la prostitución. Es por sus primas que Lucrecia llegó a conocer a Celestina aun antes del inicio de la obra. Melibea, su ama, tiene veinte años. Lucrecia, postulo yo, tendría unos diecisiete, con al menos tres como criada y constante compañera de Melibea. Mantiene siempre Lucrecia una lealtad a Melibea que en la obra ofrece al lector un marcado contraste con Pármeno y Sempronio, colaboradores con Celestina en una confederación para sacar dinero y otros bienes de Calisto, una confederación que acabará —irónicamente— en la muerte de los tres (Snow, 2013).

Lucrecia sirve fielmente a Melibea y debería también servir fielmente a Pleberio y Alisa. Sin embargo, los autores de la obra le complican la honestidad a Lucrecia desde el principio del tiempo textual. Al comienzo de la obra, Lucrecia se presenta como una criada tradicional. Pero ese estado dura poco. Cuando opta Lucrecia por guardar el secreto amor de su ama, producto del encuentro fortuito de Melibea con el galán Calisto, en la primera escena de la obra, está silenciando un amor ilícito, antisocial y extramatrimonial. La decisión de Lucrecia de no informar a los padres de Melibea del peligro que ese amor representa para su casa y alto *standing* en la comunidad, efectivamente sella el inicio de su gran traición. Esta decisión —nunca verbalizada en el texto— es una clave de las futuras tragedias que ensombrecen la obra.

Melibea ni sospecha que Lucrecia ha notado las señales de su terrible pasión y, silenciándolas, pasa al estado de cómplice de su ama y sacrifica la lealtad que debe a sus padres. Más tarde voy a sugerir que, por haber mantenido el

³ Es el “Síguese” de la *Comedia* (1500) en que nombra a los “locos enamorados” y “los engaños de las alcahuetas” además de los de los “malos y lisonjeros sirvientes” (Russell, 2007: 221).

secreto amor de Melibea durante “muchos y muchos días”, nace en Lucrecia una incipiente consciencia de su propia situación sexual. Es una consciencia que irá *in crescendo* a lo largo de la obra junto con los pasos de Melibea durante el mes de la entrega total a Calisto.

Atención: los autores hacen que el secreto amor de Melibea se mantenga secreto —hasta para los lectores de su obra— hasta el Acto 10, cuando ella misma lo confiesa en el elocuente soliloquio que abre el acto, en el que declara que había estado disimulando una terrible pasión sin saber cómo poder seguir disimulando, hasta ahora “publicando ser otro mi dolor” (440). Está desesperada, frustrada y a punto de no poder más, de estallar. Así describe Melibea su sufrimiento privado: “lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que *la vista de su presencia de aquel cavallero me dio*” (440, énfasis añadido), en una clara referencia al encuentro de la primera escena de la obra y su arrepentimiento por el brusco rechazo.

Lucrecia, como se había enterado de la terrible pasión que atormenta a su ama, ocasionada por la “vista” de Calisto, ha funcionado para los lectores como coro en los Actos 4 y 10 con sus apartes.⁴ Unos ejemplos serían: cuando casi al final de la larga entrevista del Acto 4, concedido el cordón a Celestina y pidiéndole Melibea que vuelva mañana secretamente para la oración a Santa Apolonia, Lucrecia dice a sí misma: “(¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! *¡Más le querrá dar que lo dicho!*)” (337, énfasis añadido). Mientras “lo dicho” es la oración, ese “más” de Lucrecia sirve para alertar al lector de la disposición de Melibea de seguir adelante.⁵

Lucrecia demuestra estar consciente de que Melibea está arriesgando todo en contra de las normas patriarcales de la sociedad y de sus propios padres. Una relación sexual extramatrimonial que es ilícita y podría conducir a unas consecuencias desastrosas. Tantos son los apartes de Lucrecia que Celestina bien

⁴“(…) a Lucrecia corresponde mayormente el papel de coro, como único personaje que ve lo inevitable y presta voz a los sentimientos del espectador” (Martínez Torrejón, 2005: 185). Así que los autores establecen que será una Lucrecia-coro que canaliza para los lectores los pasos graduales que llevan a las tragedias finales.

⁵Otro caso de cómo Lucrecia funciona para el lector como coro acaece en el Acto 10. Mientras Celestina conduce el sufrimiento de Melibea a más y más, la tercera se irrita con los constantes apartes negativos de Lucrecia y hace que Melibea le mande fuera. Con esto, se da cuenta Lucrecia en un aparte: “(¡Ya, ya! ¡Todo es perdido!)” (447). Tiene razón, porque es ahora cuando Melibea pide que Celestina arregle una cita a la medianoche con Calisto que bien sabe resultará en la pérdida de su virginidad (Acto 14).

sospecha que debería calmar la oposición de Lucrecia, ofreciéndole en otro aparte que no escucha Melibea dos cosas: “(Hija Lucrecia, ¡ce! Yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cavellos más que oro. [...] Y aún darte he unos polvos para quitarte ese olor de la boca, que te huele un poco)” (338). Celestina bien intuye que Lucrecia desea ser más atractiva.

Mientras se ha dado mucha importancia a este soborno, estoy de acuerdo con Hajimé Okamura cuando afirma que “los polvos prometidos no son la única razón, o mejor dicho, no es más que una de las razones que explican las acciones de Lucrecia [...]. [Ella] conocerá bien lo irresistible que es la pasión” (1991: 58-59). Para él y para mí está claro que Lucrecia es una mujer joven en quien, observando el enamoramiento de su señora, se están despertando también emociones sensuales nuevas.

Así que me parece que la respuesta —en un aparte— de Lucrecia es significativa: “¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!” (339). Está claro que Lucrecia ya piensa en la posibilidad de atraer a un hombre con “todo eso”. Esto va a empujarle más hacia una complicidad con su ama, al dejar que crezca la pasión de Melibea y su disponibilidad de engañar a sus padres. Debe ser evidente que Lucrecia está en estos momentos comenzando a realizarse como mujer, y Celestina se aprovecha de ello para conseguir su propio fin: que Lucrecia deje de oponerse a ella.

Otro ejemplo lo vemos en el Acto 9, cuando Lucrecia se presenta en casa de Celestina para llevarla a curar a una Melibea que sufre grandes dolores. Allí encuentra a sus dos primas con sus novios en un ambiente francamente sexual. Celestina dirá algo interesante a los cuatro comensales, antes de abrirle la puerta a Lucrecia: “*Que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad*” (428, énfasis añadido). Los autores de la obra hacen que aquí resuma Celestina el lento proceso del sensualismo que se está despertando en Lucrecia. Solo la astuta Celestina sabe que Lucrecia, al lado de Melibea, se muestra interesada en los deseos de su ama.⁶

⁶ El mismo “encerramiento” hace que Lucrecia tenga que asistir a los actos de amor de su ama y su amado en el Acto 14 y durante un mes entero, y tantas noches de pura sensualidad sin lugar a dudas le afectan cada vez más. Pero se mantiene como fiel criada y cómplice hasta el final de la obra. No le veremos nunca experimentar “el gozo de su mocedad”, a pesar de que eso es lo que quiere. Sigue virgen al cerrar la obra.

La profundamente enamorada Melibea sigue creyendo que nadie se había enterado de esta terrible pasión, y al revelarla a su leal criada, pidiéndole su ayuda, dice: “Cativóme el amor de aquel cavallero. Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello, porque yo goze de tan suave amor. Tú serás de mí tenida en aquel lugar que merece tu fiel servicio” (453). Es ahora cuando los autores nos descubren lo que Lucrecia había observado antes de esta “confesión” de Melibea:

Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir. Assí que de contino se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena [...] [que yo] *encobría con fieltad* (453, énfasis añadido).

Lo que asevera Lucrecia (“encobría con fieltad”) revela al mismo tiempo su deslealtad para con los padres de Melibea, con quienes nunca comparte estas señales del nuevo comportamiento de su hija. No obstante, podemos y debemos preguntarnos: ¿por qué será que Lucrecia no delata a Pleberio y Alisa la “perdición” de su hija?

Puede que la respuesta a esta pregunta no sea muy fácil de establecer. Creo yo que los autores presentan en Lucrecia a una joven criada, virgen y sin experiencia, sirviendo a una Melibea igualmente virgen y sin experiencia. Ahora, empero, con Calisto, Melibea desea desesperadamente iniciar una relación de “amor ilícito”. Esas mismas palabras las había escuchado Lucrecia en boca de Melibea en la primera escena de la obra, cuando Melibea rechazó a Calisto por proponerle un “yílico amor” (228). Y casi inmediatamente después observa Lucrecia las manifestaciones del “secreto [e ilícito] amor” que están transformando a la bien guardada hija de Alisa en una hija a punto de rebelarse contra la familia y la sociedad patriarcal que era lo único que había conocido. Me parece más que posible que la respuesta a nuestra pregunta se encuentre en que Lucrecia —como cómplice de los amores de su ama— se identifica más y más con Melibea, como mujeres vírgenes las dos. Seguro es que se están despertando en Lucrecia unas primeras sensaciones sensuales al ser compañera de su

ama en estos momentos, y van a ser aún más intensas en actos posteriores. Aquí quiero afirmar que la libido de Lucrecia es un elemento importante en la trama que muchos lectores y comentaristas no han percibido bien porque los autores nos dan sus huellas muy espaciadas a lo largo de la obra. Solo hacia el final Lucrecia habla de su misma frustración sexual, como luego veremos.

Lo primero que habrá que ver es que el sufrimiento de Melibea —tan minuciosamente descrito por Lucrecia— habrá pasado entre la primera y segunda escenas del primer Acto, un espacio no señalado en ninguna edición de la obra porque no era costumbre indicar el pasar del tiempo en unas acotaciones que se desarrollaron después en obras teatrales impresas. En ese espacio de tiempo caen también los ocho días que Celestina —en el Acto 4— afirma que sufría Calisto de un dolor de muelas.⁷ Es más, según Sempronio Calisto ha estado comportándose en ese mismo espacio de tiempo de una forma no acostumbrada:

¡O desventura! ¡O súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que assí tan presto robó el alegría deste hombre, y lo peor es, junto con ella el seso? [...] Dexemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y sospiros mucho desenconan el corazón dolorido (231-232).

En viéndote solo, dizes desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trobando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento (286).

Lo que vemos es que los autores hicieron que naciera en Melibea un amor que quiere esconder de todos los que le rodean. No pasa así con Calisto. Y ese amor nació —según los testimonios de Melibea y Lucrecia en el Acto 10— al inicio de la obra. Todo se debe, por lo tanto, al libre albedrío de Melibea. Pero los autores hicieron que Celestina conjurara a Plutón al final del Acto 3 y es un gran despiste para muchos lectores que venían atribuyendo la “perdición” de

⁷ Es esencial que hayan pasado esos ocho días porque Melibea no cuestiona el aserto de la alcahueta de que hace ocho días que sufre Calisto del dolor de muelas. Tampoco es imposible que hayan pasado más días. Queda claro, sin embargo, que el único espacio de tiempo lógico ocurrió entre las dos primeras escenas de la obra. Tenemos tanto la descripción de Lucrecia (Acto 10) como la de Sempronio (Acto 1) para documentarlo. También podemos citar, del Acto 2, la afirmación de Pármeno que todo lo de la huerta y el neblí desviado ocurrió “el otro día” (289), que es un período de tiempo indefinido.

Melibea a una intervención diabólica, habiendo leído el Acto 3 antes de las confesiones de Melibea y Lucrecia en el Acto 10.

El hecho es que antes del tercer Acto y antes de la larga conversación entre Melibea y Celestina en el cuarto Acto —con Lucrecia como testigo— Melibea estaba sufriendo por amor de Calisto, arrepentida de su brusco rechazo de “aquel caballero” cuya vista le había cautivado. El verdadero rol esencial y central de Celestina es funcionar como catalizadora para que Melibea lograra tener la oportunidad de anular el rechazo de la primera escena y abrir un nuevo camino para sus recién nacidos deseos libidinosos. Y eso lo hace inventando sobre la marcha el dolor de muelas de Calisto.

Lucrecia está atenta a esta larga e intrincada conversación entre la alcahueta y su ama en el Acto 4. Antes de este Acto, Lucrecia se había enterado del secreto amor de Melibea (sin saberlo su ama). Así es que, cuando analizamos los apartes y comentarios de Lucrecia, comprendemos que hay en ellos más de lo que pensábamos en lecturas previas. Cuando Melibea pide que Celestina vuelva mañana —secretamente— para la oración a Santa Apolonia, dice para sí Lucrecia: “(¡Ya, ya perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar que lo dicho!)” (337). Lo hemos analizado arriba: para Lucrecia es un peligroso puente cruzado por Melibea en su evolución como futura amante. Melibea más tarde dirá lo mismo, hablando con Celestina: “En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad” (451).

No quiero ahora abandonar las otras huellas de la sexualidad de Lucrecia que plantean los autores de la *Tragicomedia*, en especial porque se van intensificando progresivamente.

1. Antes de la primera escena de acoplamiento entre Melibea y Calisto (Acto 14), la ama no quiere que su criada sea testigo “de su yerro” pero Calisto sí: “Bien me huelgo que estén presentes testigos de mi gloria” (515). Después, cuando ha salido Calisto, Melibea pregunta: “¿Asnos oýdo?”, y Lucrecia responde: “No, señora, que dormiendo he estado” (518). Estoy convencido de que Lucrecia miente, sabiendo la criada que Melibea estaría ofendida y horrorizada con ser ella testigo de su yerro. Es más: este primer acto de amor habrá servido como algo nuevo y excitante para la joven criada virgen, animada por la rebeldía sexual que su ama está llevando a cabo contra las prohibiciones sociales que condenan el amor extramatrimonial. Es una nueva indicación de la lealtad

de Lucrecia pero se asocia con lo que ella ha visto y oído, todo aquello será un reflejo de lo que ella estará deseando para sí misma.

2. En el Acto 19, en las canciones de Lucrecia y Melibea, el contenido de las coplas originales de Lucrecia resume lo que ella lleva un mes presenciando. Cito solo dos estrofas:

Pues aunque más noche sea,
con su vista gozará.
¡O, quando saltar le vea,
qué de abrazos le dará!
[...]
Nunca fue más desseado
amado de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga (579-580).

Estos versos cantados por Lucrecia en una noche donde las sombras de los cipreses están “aparejadas para encobrir nuestro deleyte [de Calisto y Melibea]” (583) rebosan con cantidades de referencias a lo que había estado presenciando Lucrecia durante un mes y delatan su interés en esos amores socialmente ilícitos. Así es que, cuando aparece por fin el Calisto que había estado escuchando el canto de las dos desde arriba y se excitó sexualmente, Lucrecia, sintiendo también el calor de los sentimientos de su canto, no puede resistir al espontáneo impulso de abrazar al “amado de su amiga”. Melibea, también excitada sexualmente con la presencia de su amado, solo le amonesta a la fiel Lucrecia: “Déxame gozar lo que es mío; no me ocupes mi plazer” (583). Ese abrazo íntimo de Lucrecia nos advierte de su estado emocional como ningún acto suyo anterior en toda la obra.

3. En otro momento del mismo Acto 19, Lucrecia reconoce que quiere un amado y sentir lo que está sintiendo Melibea. Hacia el final de la obra, Lucrecia ha sido una y otra vez expuesta, según Maravall, a una “corriente de amor subjetivo, violento y libre, que no quiere ver más que en sí mismo su razón de ser, que se niega a aceptar un cuadro establecido del orden social, para de esa manera realizar plenamente su entrega al amado” (1964: 163, refiriéndose a Melibea). No nos sorprende entonces que brote su máxima frustración sexual mientras los amantes están copulando:

¡Mala landre me mate si más lo escucho! ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen! Ya, ya, apaziguado es el ruydo [...]. *Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me fablasen entre día, pero esperan que los tengo de yr a buscar* (584, énfasis añadido).

Aunque ninguno de los “necios” Sosia y Tristán ha pensado en una aventura sexual, parece que Lucrecia deseaba que fuese Tristán el que se lo propusiera, siendo que después de caer Calisto de la escala, y oyendo las voces de sus dos criados, ella pregunta: “*Tristán, ¿qué dices, mi amor? ¿Qué es eso que lloras tan sin mesura?*” (588, énfasis añadido).

Desde hace más de un mes, Lucrecia ha presenciado noche tras noche el acto sexual de los amantes y tiene, si no precisamente celos de Melibea, pues sí un fuerte deseo de copular ella también con uno a quien puede llamar “mi amor”. Pero sería con una diferencia: ella no sentiría nada de la vergüenza o culpabilidad que siente una Melibea que sabe perfectamente que yerra contra sus padres y contra el orden social.⁸ Si Lucrecia comienza siendo una criada “en el sentido más literal y, por tanto sobre la base misma de un nexo familiar con la casa [...], *se deja llevar a una complicidad fríamente consentida con el vicio y revela atracción por el placer desordenado, concupiscencia, egoísmo, todo ello desde el punto de vista del criterio moral vigente*” (Maravall, 1964: 86, énfasis añadido).

Resumiendo, los autores de la *Tragicomedia* dejan que Lucrecia esté presente pero sin hablar, escuchando el diálogo y las emociones expresadas en la primera escena. En los ocho o más días después, observa atinadamente las señales del sufrimiento de su ama y guarda por razones privadas el secreto del amor nacido en ella por Calisto. Pero los lectores contemporáneos y también nosotros hoy tenemos que esperar hasta al décimo Acto para saber lo que Lucrecia sabía hace muchos y muchos días. En el Acto 4, Celestina tampoco se entera

⁸ Así reconoce su conflicto interior Melibea (Acto 14): “¡O pecadora de mí! ¡Madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! [...] ¡O mi padre honrado! ¡Cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí! ¡Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperaba?” (517). Aun así, el sentirse culpable de todo lo que puede pasar en un futuro dura escasos dos segundos pues, por el presente, pide que Calisto vuelva cada noche, pasando por sus ventanas a caballo de día.

de ese secreto amor y atribuye la cesión del cordón al diablo. Al mismo tiempo, la tercera nota la oposición de Lucrecia y sabiamente le soborna con la promesa de pelo rubio y un aliento limpio. Estos afeites hacen que la anterior complicidad de Lucrecia con las decisiones de Melibea sea todavía más fuerte. La virginidad de Lucrecia recibe algo como un incentivo libidinoso al presenciar a los amantes lujuriosamente abrazados y haciendo el amor en el Acto catorceno. Ese estímulo a su libido continúa a lo largo del mes en que siguen encontrándose en el huerto de la casa de Pleberio y saldrá en abierta frustración dos veces en el Acto decimonono: primero, al abrazar impulsivamente al amado de Melibea, y luego al exclamar “¡Vida es ésta!” cuando escucha y ve a Melibea y Calisto haciendo el amor nada menos que tres veces. A lo largo de la obra, los autores señalan a Melibea como la fuente de la emergente sexualidad que nace y crece en Lucrecia. Interesante es que Melibea no se haya dado cuenta de esto, tan inmersa va ella en sus propios amores ilícitos.⁹ Que la cercanía de Lucrecia a su ama en todo momento dejará que nazca en su criada deseos paralelos es, para mí, otro gran acierto de los autores.

Analizando la relación entre Melibea y Lucrecia, hemos notado una gran diferencia con Calisto y sus criados. Él a menudo les pide consejos, pero Melibea no pide nunca consejos a Lucrecia; tampoco la trata mal, como Calisto a Pármeno en el segundo Acto. Las intervenciones transparentes de Lucrecia hacen que muchos artículos tiendan a pasar por alto su carácter.¹⁰ Sin ver entre ama y sirvienta nada como una amistad, podemos sí afirmar que están más cercanas a una unión sentimental cuando están cantando juntas en el Acto 19.

Melibea se ha mostrado a menudo pendiente de los servicios de Lucrecia. Por ejemplo, temiendo una decepción de Celestina cuando está esperando a Calisto en el Acto 12, y no queriendo exponerse a ningún riesgo de traición de la alcahueta, manda que Lucrecia salga para averiguar quién es que le llama (“¡Ce, señora mía!”), y Lucrecia sin asomarse dice para sí misma en un aparte: “(La voz de Calisto es ésta. Quiero llegar)”. Y convencida de que efectivamente es

⁹ Que para Melibea Lucrecia es solo una criada fiel sin sentimientos personales puede verse en su uso de ella en el Acto 12: cuando la noche del primer encuentro con Calisto se despiertan sus padres por unos ruidos y quieren saber qué pasa, su hija lanza esta mentira: “Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que había gran sed” (487). Sed tenía Melibea, pero no sed de agua.

¹⁰ Señala K. Eaton: “Critical articles on [...] *La Celestina* tend to ignore or gloss over the character of Melibea’s maidservant Lucrecia” (1973: 213).

Calisto, le urge a Melibea: “Allégate, señora, que sí es, que le conozco en la voz” (475). Con esta escena, los autores nos confirman que Lucrecia estaba presente en la primera escena de la obra, aunque sin hablar, pero escuchando la voz de aquel galán que ahora reconoce. No existe otro momento textual en que estas dos mujeres pudieran haber escuchado la voz de Calisto.

Otro servicio que presta a su ama ocurre en el mismo Acto 12. El diálogo de Melibea y Calisto se limita a quejas porque, como Melibea observa: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerças, que ni tú estarías quexoso ni yo descontenta”. Y sigue: “Que si agora quebrasses las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro” (480). Lucrecia escucha todo esto y el plan de volver mañana Calisto con sus criados con unas escalas para poder entrar por el muro alto del huerto (Acto 14). En este momento, hubo ruido suficiente para despertar a Pleberio y Alisa, que preguntan a su hija: “¿quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?” Aquí Melibea utiliza a Lucrecia una vez más, ahora como cobertura para calmar las posibles sospechas de sus padres: “Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que havía gran sed” (487). Lucrecia no le desdice, fiel cómplice que es. Entiende Lucrecia perfectamente, como los lectores también entienden, que la “sed” de su ama no es de agua, sino una rabiosa sed de futuras relaciones sexuales con Calisto. Lo más seguro es que se trata de una sed que Lucrecia ha comenzado a entender.

Quiero subrayar otra prueba de la fidelidad de Lucrecia con que finaliza el Acto 19. Muerto Calisto, Melibea, destrozada, se queja con Lucrecia: “¡Mi alegría es perdida! ¡Consumióse mi gloria!” (588); y se cae al suelo. Lucrecia se mantiene leal, animando a su ama:

Señora, no rasgues tu cara ni meces tus cabellos. ¡Agora en placer, agora en tristeza! [...] ¿Qué poco corazón es éste? Levanta, por Dios. *No seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar*, que serás sentida. Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios. Ten esfuerço para sufrir la pena, pues toviste osadía para el placer (589, énfasis añadido).

Lucrecia hace un plan, ya que su ama no puede pensar: “Entremos en la cámara; acostarte has. Llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues éste no es para se poder encobrir” (590).

Después, en el Acto 20, Lucrecia urge a Pleberio que tenga prisa, con éstas, sus últimas palabras textuales: “Señor, apresúrate mucho si la quieres ver viva; *que ni su mal conozco*, de fuerte, ni a ella ya, de desfigurada” (592, énfasis añadido). Por fin Lucrecia y los lectores estarán unidos, prestando atención a las últimas palabras de Melibea (Acto 20) y afligidos cuando Melibea, desde arriba, confiesa todo a un boquiabierto Pleberio, despidiéndose de él con estas palabras: “¡Recibe las arras de tu senetud antigua, rescibe allí tu amada hija! Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre” (602). Lucrecia es el único testigo de cómo imita Melibea con esta caída suicida la muerte de su amado Calisto.

Aunque los autores no le dejan hablar —textualmente— en el Acto 21, Lucrecia ha hablado *en off* con Pleberio, como él dice a su mujer Alisa, que llega tarde para encontrarse con el cadáver de su querida hija. Así Pleberio a Alisa, en presencia de una Lucrecia tristísima: “[...] ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedaços. La causa supe della; *más la he sabido por estenso desta su triste sirvienta*” (607, énfasis añadido).¹¹ Los autores nos dejan con ese “por estenso” al abreviar la narración de Lucrecia. Sería difícil defender que la “triste sirvienta” haya podido seguir manteniendo, como antes mantuvo, que “ni su mal conozco” si los padres sabían que había sido siempre la constante y fiel compañera-sirvienta de su amada hija. Pero de Lucrecia, triste y sola al final de la obra, no podemos saber más.

Nuestra Lucrecia sigue viva y desolada al final del Acto 21. Y es aquí que ofrezco unas conjeturas mías sobre su posible vida futura. Parece poco probable que Pleberio, adivinando su complicidad en la tragedia de su hija, pueda seguir empleándola. Tampoco pensará en hacerle una recomendación para trabajar para otro de su estado social en esta ciudad. Me inclino a conjeturar que todo lo que le ha pasado a ella, ahora sin ama y con su sexualidad bien despier-

¹¹ Después de todo lo dicho por Melibea antes de tirarse de la azotea, sigue siendo curioso esto de “más la he sabido por estenso” que dice Pleberio. ¿Qué podría haber agregado “por estenso” Lucrecia? Analizando el monólogo de la suicida, veremos que Melibea nunca menciona a Lucrecia como cómplice en su yerro. ¿Podría Lucrecia posiblemente haberle confesado su papel de cómplice en la tragedia de Melibea? Queda todo en la más pura especulación. Es algo que silencian adrede los autores de la obra.

ta —como hemos analizado a lo largo de la *Tragicomedia*— hará que tenga que buscar un refugio en la compañía de una o ambas de sus primas. Con la educación que ha recibido en la casa de Pleberio, ha demostrado que sabe comportarse como una criada en una casa privilegiada. Es cierto que sus amas, Melibea y Alisa, nunca le han tratado mal, como aquellas otras amas vituperadas en la diatriba de Areúsa en el Acto 9 (428-431).

En el Acto 9, al entrar en la casa de Celestina y ver el grupo que ha sido invitado a comer y beber, sus primeras palabras, “Buena pro os haga, tía y compañía. Dios bendiga tanta gente y tan honrrada” (431), usan una cortesía que habría aprendido en su servicio en la casa de Pleberio. No hablan nunca de esta manera ni Areúsa ni Elicia. Pero esta cortesía está totalmente opuesta a como piensa y se expresa Lucrecia en sus apartes.¹² Me pregunto: ¿acabará ella ejerciendo la profesión de sus primas? Solo podemos conjeturar que no es imposible, dado el estado de su libido tal como la vimos y escuchamos en el Acto 19.¹³ Creo que tampoco será incapaz de imitar las frases con que coqueteaba Melibea a Calisto, a sabiendas de que se entregaría cada vez con voluptuosidad. No, si entra en el mundo de la prostitución con Elicia y la más adepta de sus primas, Areúsa (visto claramente en el Acto 17), tendría Lucrecia que aprender que hay más que la satisfacción del acto sexual: también tendrá la necesidad de ganarse la vida cobrando por el uso de su cuerpo, fingiendo a veces su placer, engañando a clientes con elogios de su hombría.

Concluyo: hemos visto, espero, que los autores de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* crearon personajes principales y personajes secundarios. De éstos, el más secundario sería Crito, que es un cliente fantasma de Elicia (Acto 1, 250). Quedamos con Lucrecia, Sosia, Tristán y Centurio. Esta segunda pareja de criados, ya muertos Pármeno y Sempronio, entran en la trama en los Actos 13, 14, 17 (solo Sosia) y 19. Centurio figura en los Actos 15 y 18. Y como Crito, Traso

¹² El contraste se puede ver en el mismo Acto 9 al final. Habiendo hablado de una manera formal estando en casa con la “tía y compañía”, y estando después camino de la casa donde les espera una agónica Melibea, habla Celestina de los dolores de Melibea: “Hija, destos dolorcillos tales, más es el ruydo que las nuezes. Maravillada estoy sentirse del corazón muger tan moça.” Distinto tono usa Lucrecia en su aparte para que Celestina no le entienda: “Assí te arrastren, traydora! ¡Tú no sabes qué es! Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas” (437). A pesar de todo, demuestra Lucrecia que está al tanto de las maquinaciones de la tercera y las odia.

¹³ Escribí yo en otro lugar la siguiente conjetura: los deseos libidinosos de Lucrecia “se ven a flor de boca al ver a su señora tan rendida ante los amores y es más que probable que dentro de poco estará Lucrecia siguiendo los pasos sensuales ya dados públicamente por sus dos primas —y en privado por su señora” (Snow, 2008: 303).

el cojo —sustituto de Centurio en el plan de venganza de Areúsa— merece escasas dos menciones: es también un personaje fantasma —sin pronunciar una palabra— en los Actos 18 y 19.

Quiero apoyar al plan de los autores de la Tragicomedia que habían ideado para Lucrecia, dándole una preeminencia entre los personajes que se han clasificado como secundarios. ¿Cómo? Pues, Lucrecia en sus lealtades tiene que tomar una decisión fatal que es esencial en la trama de la obra. A diferencia de los otros caracteres secundarios, Lucrecia figura en una manera u otra en el tiempo completo de la obra, del comienzo hasta el final. Acompaña a Melibea en más sentidos que como una fiel criada o como cómplice de sus amores. Haber traicionado a Pleberio y Alisa con su silencio es el eje que luego hará posible las cinco muertes.

Es particularmente llamativo para este ensayo que reconozcamos que Lucrecia es una mujer joven y virgen que, a medida que su ama va rebelándose contra su buena crianza y entrando en un mundo sensual, ella tampoco puede no resultar afectada por lo que ve, escucha y ayuda a realizarse en el huerto de la casa de Pleberio. Melibea pertenece a una clase social que necesita que los padres le preparen una buena boda provechosa. Los padres son negligentes en ese deber (545). Con sus veinte años, y habiendo conocido a Calisto y descubierto otra salida para su vida, Melibea no quiere marido y logra cultivar el amor extramatrimonial prohibido con el galán cuya vista le había cautivado en la primera escena de la obra. Lucrecia no pertenece a esa clase social, desde luego, pero está expuesta por sus ojos, oídos y virginidad a una amplia gama de sensualismo, y está completamente entregada a buscarlo para ella misma. Vemos el inicio solamente —es algo incipiente— que con el tiempo se transforma casi en una obsesión que estalla por fin, preguntándose: “¿Vida es ésta?” (584).

Melibea no puede vivir sin Calisto y se suicida, dejando a la fiel Lucrecia sola y sin amparo. Aquel al que Lucrecia llama “mi amor”, Tristán, también queda solo y sin amparo. Muerta Celestina, le quedan sus dos primas, ambas prostitutas. Con sus diecisiete años Lucrecia ha entrado, como Melibea, en un mundo sensorial del que no quiere escapar. Al contrario. Puede que me equivoque, pero veo que la historia de Lucrecia le deja con pocas opciones, o ninguna, que no sea ganarse la vida en el mundo de la prostitución. De ser así, es esta su tragedia.

Referencias bibliográficas

- EATON, Katherine, 1973, “The character of Lucrecia in *La Celestina*”, *Annali dell’Istituto Orientali dei Napoli – Sezione Romanza* 15, 213-225.
- EACHEVERRÍA, Gloria, 1989, “Lucrecia: personaje secundario en la *Celestina*”, Tesis de Master of Arts, Universidad de Georgia.
- MARAVALL, José A., 1964, *El mundo social de ‘La Celestina’*, Madrid, Gredos.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José M., 2005, “‘Apártate allá, Lucrecia’. La violación de Melibea”, en *La Celestina 1499-1999*, (eds.) Ottavio di Camillo & John O’Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 165-187.
- OKAMURA, Hajime, 1991, “Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*”, *Celestinesca* 15.1, 53-62.
- RANK, Jerry R., 1972, “Awareness and Reaction: The Underlying Elements of Characterization in the Servants of the *Celestina*”, *Kentucky Romance Quarterly* 19, 223-236.
- RUSSELL, Peter E. (ed.), 2007, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia 191.
- SNOW, Joseph T., 2008, “Las tres primas en el entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje”, *Celestinesca* 32, 291-306.
- , 2013, “Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada”, *Celestinesca* 38, 119-138.

De nuevo sobre la autoría de *La Celestina*¹

JOSÉ LUIS CANET

Universitat de València
España
jose.canet@uv.es

Resumen: El tema de la autoría y si fueron uno (Fernando de Rojas) o más escritores los creadores de la *Celestina* es una polémica larga en la historia literaria. En este trabajo pongo en entredicho que el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán, perteneciente a una familia de conversos que llegó a ser Alcalde de Talavera, sea realmente su artífice. Para ello hago un repaso de cuáles han sido las diferentes opiniones sobre la autoría de la *Celestina* a lo largo de los siglos hasta el presente, en donde las dudas superan con creces las certezas, cuando multitud de críticos (entre ellos me incluyo) ya no creen que Rojas y un primer Autor (Mena y/o Cota) sean los verdaderos progenitores de la *Comedia* y su ampliación a *Tragicomedia*, tal como se afirma en los versos acrósticos.

Palabras clave: autoría de *La Celestina* – Fernando de Rojas – antiguo autor

Once again on the Authorship of *La Celestina*

Abstract: The problem of *Celestina*'s authorship —whether there was one (Fernando de Rojas) or more authors— has been controversial along the Spanish history of literature. In this article I question if Fernando de Rojas, bachelor of Puebla de Montalbán who belonged to a family of converts, and became Mayor of Talavera, was really *Celestina*'s creator. To support this idea I review many different opinions about *Celestina*'s authorship until today, when doubts far exceed the certainties. Many critics (including myself) do not accept that Rojas and a first Author (Mena and/or Cota) are the real authors of the *Comedy* and its extension to *Tragicomedia*, as stated in the acrostic verses.

Keywords: *Celestina*'s authorship – Fernando de Rojas – Old Author

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad de España.

La autoría de la *Celestina* ha suscitado multitud de polémicas desde su génesis hasta la actualidad, momento en el que se pone incluso en entredicho que el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán, perteneciente a una familia de conversos que llegó a ser Alcalde de Talavera, sea realmente su creador (Snow 2005-2006 y Canet 2017a). Haré, pues, un breve repaso de cuáles han sido las diferentes opiniones sobre la autoría de la *Celestina* a lo largo de los siglos hasta el presente, en donde las dudas superan con creces las certezas.

A partir del descubrimiento del Manuscrito de Palacio tenemos un mejor conocimiento de una primera circulación manuscrita de la obra bajo el título de *Comedia*, anterior a la tradición impresa. En este primer estadio, como ya planteé algunas veces (Canet, 2007a; 2007b y 2008), podría tratarse de una comedia completa y por tanto con final feliz, siguiendo los preceptos del género cómico y las comedias humanísticas (Sánchez y Prieto, 2009). Pero para lo que ahora interesa, la *Comedia de Calisto y Melibea* durante esta primera época circuló anónima, sin preliminares ni paratextos finales, los cuales se incorporaron a las primeras estampaciones salidas de las prensas españolas bajo el título de *Comedia* y posteriormente de *Tragicomedia*, exceptuando el ejemplar de Burgos impreso por Fadrique Alemán de Basilea, que desconocemos si los llevaba al estar mutilado (Canet, 2017b). En los versos finales de todas las ediciones peninsulares, Alonso de Proaza, “corrector de la impresión”, *Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro*, desvelando la autoría oculta en las coplas acrósticas: “Por ende, juntemos de cada renglón | de sus onze coplas la letra primera, | las cuales descubren por sabia manera | su nombre, su tierra, su clara nación”. Y en esas octavas del *Autor*, *escusándose de su yerro* aparecen los datos de su nombre y lugar de procedencia: “El bachjller Fernando de Royas acabó la comedia de Calysto y Melybea, y fve nascjdo en la Puevla de Montalván”. Pero si aceptamos como cierta la declaración de Proaza, ¿por qué no se incluyó el nombre de Fernando de Rojas en la portada de ninguna de las innumerables ediciones españolas, italianas, francesas, inglesas o alemanas que afloraron durante el siglo XVI?

Otro aspecto a resaltar es que la primera edición de la *Tragicomedia* que conservamos, la traducida al italiano por Alfonso Ordóñez e impresa en Roma en 1506 (aunque finalizada en 1505), no contiene el nombre de Alonso de Proaza

como corrector. Un lector de la época, al manejar cualquiera de estos ejemplares italianos, no sabría si las octavas finales fueron escritas por el propio autor de la *Tragicomedia* o por Ordóñez, a quien se le califica de intérprete en muchas de las impresiones transalpinas, y es en definitiva el nombre que aparece en la última copla junto con la fecha de composición. Pero incluso con estos importantes cambios y con alguna copla menos, no desaparece la que desvela la posible autoría de los versos acrósticos iniciales. Y así será en todas las ediciones italianas, de las que procederán las adaptaciones a otros idiomas. En estas traducciones de la *Celestina* no hay encabezamiento o titulillos en los versos finales que indiquen una diferente autoría de los paratextos (por poner un ejemplo, en la edición de Cesaro Arrivabeno de 1519, los versos finales se introducen a continuación del *Hac lacrymarum valle* con que finaliza el acto XXI): “El debito non voel nella ragione | chel nome de l’autor se scriua chiaro... | Ma pur per dar di lui cognitione | in nelle prime stance te l’imparo | Giu per li capi uersi breuemente | Con la sua dignita natione e gente”. Los lectores italianos verían en estas coplas un juego retórico extraño, pues no sabrían quién era el que desvelaba el secreto de los versos acrósticos iniciales: “Non disegno gia mai la diua mano | Di plauto e neuio a gli huomini prudenti... | Quanto il comico nostro castigiano...”. Estas coplas, en las que se elogia al autor como un comediógrafo superior a Nevio y Plauto, corresponderían normalmente a un editor, intérprete o poeta amigo; pero caso extraño en la historia de la imprenta, en Castilla lo firma el corrector de la impresión. Quizá fuera por esta razón por la que evitaron incluir el nombre de Alonso de Proaza (corrector en las ediciones españolas) en las traducciones a otras lenguas.

Bajo este juego retórico de autor desvelado por un corrector de imprenta (no aceptado como real por los contemporáneos), podemos entender el significado del título de la traducción latina de 1624 realizada por Kaspar Barth: *PORNO-BOSCODIDASCALVS / Liber Plane Divinvs / LINGVA HISPANICA AB INCERTO AUCTORE INSTAR LVDI / conscriptus CELESTINAE titulo, Tot vitae instruendae / sententijs, tot exemplis, figuris, monitis, plenus, vt par aliquid nulla ferè lingua habeat...*, que podríamos traducir por: *AMODELACASADEPUTAS / Libro completamente maravilloso / COMPUESTO COMO [A MANERA DE] UN JUEGO EN LENGUA ESPAÑOLA POR UN AUTOR INCIERTO, con el*

*título de CELESTINA, lleno de sentencias, de ejemplos, de figuras, de consejos para instrucción de la vida, que no lo igualan en otras lenguas.*²

Así pues, al mencionarse la obra, exceptuando escasísimos casos, nunca se citó a Fernando de Rojas como su creador durante los siglos XVI al XIX.³ Si alguna vez se le nombra es a partir de los preliminares, como lo hacen los bibliógrafos, historiadores locales⁴ o los severos inquisidores en el *Novus Index Librorum Prohibitorum* de 1632 cuando al hablar de la *Celestina* escriben: “cuyo autor es el Bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalvan, como consta en las primeras letras de las coplas del Autor” (Snow, 2002: 86 y Gagliardi, 2007). Dato curioso, ese mismo año se imprime por primera vez una edición de la *Tragicomedia* expurgada según las propuestas del *Index* de 1632, en cuya portada se incluye el nombre de Fernando de Rojas: “TRAGICOMEDIA | DE CALISTO | Y MELIBEA, VULGAR- | mente llamada Celestina : en la | qual se contienen (de mas de su | agradable y dulce estilo) mu- | chas sentencias Filosofales, y aui- | sos muy necessarios para mance- | bos, mostrandoles los engaños | que estan encerrados en | siruientes, y alca- | huetas. | POR EL VACHILLER | Fernando de Rojas | AORA NVUEVAMEN- | TE | corregida y emendada, y impres | sa conforme al Expurgato- | rio nuevo de 1632. | Año 1632 | En Madrid. Por la viuda de | Alonso Martin. | *A costa de Domingo Gonçalez*”.

² El editor León Amarita, en su edición de la *Celestina* de 1822, propone como traducción: “Libro divino verdaderamente, escrito en español por incierto autor, á manera de drama, con el título de *Celestina*...”

³ Como bien indica Patrizia Botta (1999): “En los siglos áureos casi nadie cita a Rojas como autor de LC, a no ser sus propios parientes y descendientes con manías de nobleza que reivindicar o de lustre que aducir en un proceso. Ni una palabra entre los literatos y los intelectuales, y al nombrar la obra se la cita sólo con su título, sin mencionar el nombre del autor”. Véase para la recepción del texto a Joseph T. Snow (1997 y 2002).

⁴ Así lo hará el bachiller Ramírez de Oregón al glosar personas señaladas en letras, armas etc., de la Puebla de Montalbán en *Relaciones geográficas* (1574), indicando que “de la dicha villa Puebla de Montalbán fue natural el bachiller Rojas que compuso a Celestina” (Menéndez Pelayo, 1943: 246); posteriormente Julio Cejador y Frauca también lo cita en el Prólogo a su edición de *La Celestina* (1913: XXVI) y Nicasio Salvador Miguel (2001: 28). También el Licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes comenta en la *Historia de Talavera*, manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 2039, fol. 404): “Fernando de Roxa[s] Autor de Celestina, fábula de Calixto y Melibea. Nació en la Puebla de Montalvan, como él lo dice al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos, pero hago asiento en Talavera; aquí vivió y murió, y está enterrado en la yglesia del conuento de monjas de la Madre de Dios; fué abogado docto y aun hizo algunos años en Talavera oficio de Alcalde mayor. Naturalizóse en esta villa y dejó hijos en ella” (cita extraída de Serrano y Sanz, 1902: 2). Lo mismo dirán Menéndez Pelayo (1943: 41), Cejador y Frauca (1913: XXV) y Snow (2002: 89). Joaquín Álvarez Barrientos (2001) describe los textos de quienes citan la autoría de Rojas en los siglos XVIII y XIX.

Esta omisión de la autoría hasta 1632 en las más de cien estampaciones de la *Celestina* en la península y en las traducciones a otras lenguas, ¿puede hacernos pensar que los editores, libreros e impresores no supieron leer adecuadamente los versos acrósticos? O, por el contrario, creyeron que era un juego retórico o una burla más de entre las muchas que envolvían la obra y no le dieron mayor importancia. Tendremos que esperar hasta el siglo XIX para que la crítica literaria ponga en valor al creador de la comedia, y será en el Romanticismo cuando vuelva a reeditarse el texto de la *Tragicomedia* bajo el título principal de *Celestina* con autoría de Fernando de Rojas.⁵ También será en el siglo XIX cuando se proponga en algunas ediciones la doble creación de Rojas y Rodrigo de Cota, el “antiguo auctor”, incorporando el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* como complemento final del texto.⁶

El sevillano José María Blanco White en 1824 insistirá en el valor literario de la obra en “Revisión de obras: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, publicado en el periódico *Variedades o Mensajero de Londres* (1 de abril de 1824). Joaquín Álvarez Barrientos, al analizar este artículo, comenta:

[Blanco White] tras relacionar *La Celestina* con el *Quijote* y señalar que, después de éste, es la obra española más famosa, indica que su autor, sin

⁵ La *Celestina* no volvió a imprimirse desde 1663, hasta que en 1822 lo hizo León Amarita en Madrid. Lo interesante de esta edición es el Prólogo del propio Amarita, que hace alabanzas exageradas al adelantar en casi un siglo la fecha de su composición: “advierta su elegancia y primor, y considere que hace mas de cuatrocientos años que se principió á escribir... casi un siglo antes que el Trissino en Italia escribiera la Sofonisba, y Maquiavelo hiciera los primeros ensayos de la comedia regular...” (p. III); sin embargo, al dar su opinión sobre la autoría, sigue a Nicolás Antonio al proponer que el primer autor fue Rodrigo Cota y el segundo Rojas, que le cambió el nombre a *Tragicomedia*. Pero es verdaderamente interesante lo que sugiere sobre Fernando de Rojas: “Tampoco sabemos mas de lo que dice de sí mismo Fernando de Rojas en la epístola con que dedica á un amigo su trabajo, en los versos acrósticos que se siguen á esta, y en el prólogo de la nueva tragicomedia. En la primera quiere encubrir su nombre, porque no le parecia la obra ocupacion propia de un eclesiástico, y no todos podrian creer que solamente habia empleado en ella quince dias de vacaciones. En los versos siguientes se ve que luego mudó de designio, porque en las letras con que principia cada uno, juntandolas todas nos declara ingeniosamente...” (pp. VI y VII).

⁶ Vid. la edición de León Amarita, Madrid, 1822, en cuyo Prólogo el editor subraya esta dualidad de autoría, y da las razones por las que incluye el *Diálogo entre el Amor y el Viejo* al final de la obra: “La Celestina, tal como ha llegado á nuestras manos, se ha escrito en dos épocas muy distantes una de otra por dos autores diferentes. El bachiller Fernando de Rojas que la concluyó á fines del siglo XV, y la dio el nombre nuevo de Tragi-comedia de Calisto y Melibea, habla con la mas profunda veneracion del escritor antiguo que la principió, aunque no sabe si fue Juan de Mena, ó Rodrigo de Cota, el viejo [...] el erudito Nicolas Antonio [...] piensa que Juan de Mena no seria el autor de la Celestina que acabó Rojas, porque nada se parece su estilo al de aquel poeta, y tiene mucha mas analogia con el Rodrigo de Cota [...]. Para afianzar esta opinion que me parece fundada, he insertado dicho diálogo al fin de la edicion presente; y asi cualquiera podrá hacer el cotejo con facilidad” (pp. V y VI).

embargo, no ha gozado de la fama que el valor de su creación debía granjearle porque ocultó su nombre y creó una red de contradicciones sobre la composición de la obra. Piensa que disimuló su nombre y creó la patraña del doble autor porque creyó que el éxito como autor de «libros puramente divertidos» podría quebrantar su condición de letrado... De igual modo, cree que hacer responsable del primer acto a otro es parte de la estrategia, así como un juego que alude a la costumbre de distanciar al texto del creador mediante el recurso del manuscrito encontrado... igual que Cervantes se valió de la ficción de Cide Hamete Benengeli [...] Por estas razones, y utilizando también los versos de Proaza que se refieren a un solo autor, considera que el único responsable fue Rojas... (Álvarez Barrientos, 2001: 84-85).

Punto de vista sobre la autoría única que retomará posteriormente con parecidos argumentos Marcelino Menéndez Pelayo (1943: 240-242), y medio siglo después Stephen Gilman (1974: cap. I)⁷ junto con buena parte de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx.

Cuando escribe José María Blanco White está en pleno apogeo el Romanticismo inglés, movimiento que desprecia las obras del Neoclasicismo e Ilustración y vuelve la mirada hacia el Medievo. Es de todos bien conocida la importancia que da este movimiento cultural al genio creador, al poeta como demiurgo, puesto que para ellos el escritor nace, no se hace, etc. Por tanto, en ese espíritu idealista e individualista, en esa exaltación del “yo”, era prácticamente impensable que una obra de arte (como lo era la *Celestina*) no fuera el resultado de un genio creador. Hasta entonces era usual hablar de dos autores, uno del primer acto, el “antiguo auctor”, y el otro el que la “acabó”, como lo afirmaba el coetáneo Juan de Valdés (1969: 175): “me contenta el ingenio del autor que la començó, y no tanto el del que la acabó...”, o Alonso de Villegas Selvago, en la dedicatoria de la *Comedia Selvagia* (1554): “Sabemos de Cota que pudo empear, | Obrando su ciencia, la gran Celestina, | Labróse por Rojas su fin con muy fina | Ambrosía, que nunca se puede estimar” (1973: VIII); también en las ediciones de Rodrigo de Cota del siglo xvi en donde se comentaba

⁷ “Si *La Celestina* estuvo en peligro de no llegar a ser una de las grandes obras clásicas de la literatura europea, fue por culpa del propio Fernando de Rojas. Al referir la génesis de la obra lo hizo con tal misterio que sucesivas generaciones de lectores han dudado, no sólo de la identidad del autor, sino —duda mucho más corrosiva— de la de la misma obra” (1974: 17).

que era el creador del primer Auto.⁸ Este grupo de autores, críticos y editores contemporáneos no hacían más que refrendar lo expuesto en los paratextos de la *Tragicomedia* aceptando como verdad las indicaciones del acróstico de que fue Fernando de Rojas el que “acabó” la obra, y por tanto creyendo sus aseveraciones expuestas en la carta de *El Autor a un su amigo* de que halló unos “papeles [...] Vi que no tenía su firma del autor, el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y, según otros, Rodrigo Cota; pero, quienquier que fuese, es digno de recordable memoria...”, y que repetirá en los versos del *Autor escusándose de su yerro en esta obra que escribió...*: “si fin diera en esta su propia escritura / Cota o Mena con su gran saber”.⁹ Conjetura que retoman los eruditos de la Real Academia cuando construyen la magna obra del *Diccionario de Autoridades*, en donde la *Celestina* es citada en el índice de autores por “Rodrigo Cota, o sea el bachiller Fernando de Roxas: Calisto y Melibea, ó Celestina” (p. lxxxv) (Botta, 2005-2006: 61).

Como se puede comprobar, la autoría de la *Tragicomedia* ha ido evolucionando a lo largo de los tiempos. Los que creyeron a pie juntillas lo afirmado en los versos finales del corrector Proaza sobre la autoría velada en los versos acrósticos, aceptaron la existencia de otro artífice para el Auto primero, bien sea Mena o Cota, como se propone en la carta de *El autor a un su amigo*. Sin embargo, a partir del siglo XIX, poco a poco se afianza la idea de un único creador, siguiendo en cierta medida los pasos dados por Blanco White, pero sobre todo a partir de la reedición de la *Tragicomedia* en 1889 con un amplísimo estudio de Marcelino Menéndez Pelayo, quien refrenda la propuesta de la auto-

⁸ Dirá Miguel Ángel Pérez Priego (2001: 161): “Francisco del Canto, al editar en 1569, en Medina del Campo, el *Diálogo* de Cota, afirma en el encabezamiento con claras intenciones encomiásticas y publicitarias: ‘Diálogo (...) hecho por el famoso autor Rodrigo Cota el Tío, natural de Toledo, el qual compuso la égloga que dicen de *Mingo Revulgo* y el primer auto de *Celestina*, que algunos atribuyen falsamente a Juan de Mena’. La fabulación sobre Cota y su autoría de *La Celestina* seguiría y, a comienzos del siglo XVII, en 1624, Tomás Tamayo de Vargas, también toledano de residencia, aún trataría de precisarla introduciendo algunos detalles pintorescos: ‘Rodrigo Cota, llamado el Tío, de Toledo, escribió estando en Torrijos, debaxo de unas higueras, en la casa de Tapia, el acto primero de *Scelestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, libro que a merecido el aplauso de todas las lenguas. Alguno a querido que sea parto del ingenio de Juan de Mena, pero con engaño, que fácilmente prueba la lengua en que está escrito, mejor que la del tiempo de Juan de Mena’ (*Junta de libros, la mayor que España a visto en su lengua hasta el año de 1624*, BNE, ms. 9752-3)”.

⁹ Los paratextos de la *Comedia*: [Carta] “Vi que non tenía su firma del autor y era la causa que estava por acabar”, y [Versos acrósticos] “si fin diera en esta su propria escriptura / corta: un grande hombre y de mucho valer”. *Vid.* Pérez Priego, 2001.

ría única.¹⁰ También será a fines del siglo XIX cuando surja un fervor inusitado por rebuscar en los archivos alguna noticia relativa a ese “Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán” que pudiera respaldar su existencia dentro de la nueva corriente positivista.

Y así sucedió cuando desveló Manuel Serrano y Sanz (1902) varios procesos de la Inquisición de Toledo: uno, de 1517-1518, contra un ciudadano que vivía en Talavera y donde aparece como testigo el bachiller Fernando de Rojas; y el otro, de 1525-1526, contra “Álvaro de Montalván”, vecino de la Puebla de Montalbán acusado de judaísmo. En este último documento Álvaro declara que tiene cuatro hijos, entre los cuales “Leonor Aluares, muger del bachiller Rojas que conpuso a Melibea, veçino de Talauera” (p. 263), y después de comentar que su hija tiene unos 35 años, termina la declaración proponiendo nombrar “por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, veçino de Talavera, que es converso”. Posteriormente, ya en la segunda mitad del siglo XX, será Stephen Gilman quien continúe con el análisis de estos procesos en su intento de demostrar el origen converso de Fernando de Rojas; para ello transcribirá varias probanzas de hidalguía de sangre: una del licenciado Hernando de Roxas, nieto del bachiller, y otra, ya en el siglo XVII, de otro primo, en la que se hace eco del bachiller como el que “compuso Celestina la vieja”.¹¹

Pero no todos los críticos aceptaron que los documentos presentados por Manuel Serrano y Sanz se refiriesen al Fernando de Rojas autor de *Celestina*. Raymond Foulché-Delbosc,¹² dos años antes de la documentación exhumada

¹⁰ Dirá Marcelino Menéndez Pelayo: “El autor del primer acto es desconocido. Nosotros, por las razones que vamos á exponer, consideramos este acto como obra del mismo bachiller Rojas; pero no es ésta la opinión común (aunque haya sido la de Moratín, la de Blanco White y otros insignes críticos), y además parece que está en oposición con las afirmaciones claras y explícitas del mismo bachiller. Veamos el valor que puede darse á estas afirmaciones [...]. La misma incertidumbre con que el bachiller Rojas se explica, diciendo que unos pensaban ser el autor Juan de Mena y otros Rodrigo de Cota, invalida su testimonio y le hace no poco sospechoso, puesto que en cosa tan cercana á su tiempo no parece verosímil tal discordancia de pareceres. Por otro lado, toda su narración tiene visos de amañada. ¿Quién puede creer, por muy buena voluntad que tenga, que quince actos de *La Celestina*, esto es, las dos terceras partes de la obra, hayan sido escritas por un estudiante en quince días de vacaciones, cuando, hasta por la extensión material, parece imposible, y lo parece mucho más si se atiende á la incomparable perfección artística, á la madurez y reflexión con que todo está concebido y ejecutado, sin la menor huella de improvisación, ligereza, ni apresuramiento? ¿Qué especie de ser maravilloso era el bachiller Fernando de Rojas, si hemos de suponerle capaz de semejante prodigio?” (*La Celestina*, 1889-1890: XVIII y XX).

¹¹ Stephen Gilman (1978: 471-506) incluye tres apéndices con las Probanzas y expedientes, así como la Genealogía de los Franco y Montalbán.

¹² El crítico francés (Foulché-Delbosc, 1900: 60), firme partidario de la doble autoría, pero en su caso no del “Antiguo Autor” y de Rojas, continuador de los 15 o 20 actos posteriores, sino un primer creador que escribe la

por Manuel Serrano, pensaba que “Fernando de Rojas est un personnage inventé de toutes pièces par l’auteur de la lettre et des vers acrostiches, et proposé par lui à l’admiration de ses contemporains... et de la trop crédule postérité” (1900: 45-46). Y una vez descubiertos los documentos inquisitoriales, sigue pensando que el Rojas nombrado (cuya biografía reconstruye en parte Manuel Serrano y Sanz al señalar que estudió en Salamanca y compuso la obra cuando contaba entre 20 y 25 años), no coincidiría por sus conocimientos con el autor, con lo que termina sus conclusiones:

Tant qu’un témoignage indiscutable ne l’attestera pas, nous nous refuserons à reconnaître Rojas comme l’auteur de la *Comedia*. Si les vers acrostiches en 1501, et son beau-père en 1525, lui attribuent cette paternité, c’est probablement que lui-même s’en targuait: nous venons d’exposer les raisons pour lesquelles cette prétention nous semble inadmissible. Loin de voir un *insigne literato* en Fernando de Rojas, nous estimons qu’il se donna comme l’auteur d’un chef-d’oeuvre qu’un autre avait écrit (Foulché-Delbosc, 1902: 185).

Los estudios sobre la biografía de Fernando de Rojas recibieron nuevas aportaciones a lo largo de la primera y segunda mitad del siglo xx. Sobre la ascendencia judía de multitud de autores medievales, entre ellos Fernando de Rojas, son reseñables las aportaciones de Américo Castro; posteriormente, vino el descubrimiento de las Probanzas de Hidalguía del nieto y del primo de Fernando de Rojas, transcritos por Stephen Gilman. Con posterioridad vieron la luz otros documentos relacionados con su traslado a Talavera de la Reina, su matrimonio con Leonor Álvarez, su familia, su nombramiento como alcalde, su testamento, etc., aportados por Fernando del Valle Lersundi (1925 y 1929) y Otis H. Green (1947), etc.

Pero también se multiplicaron los estudios en los que se defendía una doble autoría. Por ejemplo, como ya he comentado, R. Foulché-Delbosc (1900 y 1902) cree que un literato realizó la *Comedia* en XVI actos y otro la empeoró al ampliarla a 21.¹³ Poco tiempo después, Julio Cejador y Frauca en su edición

Comedia de 16 actos y otro que la amplía a 21 o 22, y reitera: “Les seize actes de la *Comedia de Calisto y Melibea* sont d’un seul auteur. —Cet auteur est inconnu.— Il est resté entièrement étranger aux éditions successives que son oeuvre a subies”.

¹³ Una excelente relación de los críticos que defendieron la doble autoría en Guillermo Serés (2011: 369-382).

de *La Celestina* (1913) reproduce muchas de las observaciones del crítico francés y hace una síntesis de las diversas opiniones:

Bonilla, con otros pocos, cree esto al pie de la letra y supone que la primitiva *Comedia* tuvo dos autores: uno del primer auto, otro de los quince restantes. Por el contrario, Lorenzo Palmireno, Moratín, Blanco White, Gallardo, Germond de Lavigne, Wolf, Ticknor, Menéndez y Pelayo, Carolina Michaelis de Vasconcellos, opinan que esto que allí se dice es un artificio del único autor, el cual lo es de los diez y seis autos. Foulché-Delbosc es de parecer que la *Carta* no es del autor de la *Comedia*, sino de algún editor que ha inventado ese artificio, no menos que lo de haber compuesto en quince días los quince autos restantes. Para mí, único es el autor de los diez y seis autos de la primitiva *Comedia*, y la razón está en la unidad del plan, tan maravillosamente entablado en el primer auto, y en la unidad de caracteres, de estilo y lenguaje, que en los diez y seis son iguales. Ni vale lo que dice Bonilla que, no habiendo razón en contra, debemos dar crédito a lo que el autor dice en la *Carta*. Porque la *Carta* no parece ser del autor de la *Comedia*, por lo menos está *amañada*, como dice Menéndez y Pelayo... (p. XIII).¹⁴

Ralph E. House (1923 y 1924) es de la misma opinión que Foulché-Delbosc, y profundiza su estudio mediante un análisis lingüístico del texto, encontrando diferencias en ocho órdenes sintácticos entre el primer Acto y los siguientes, con lo que piensa en una triple paternidad con la ampliación a 21 actos. Ramón Menéndez Pidal (1950: 13) sostiene que en la *Celestina* “el primer auto, casi una quinta parte del total, es obra de un anónimo que escribe a fines del siglo XV; los autos 2º a 16º están redactados después por Fernando de Rojas, que, ocultando su nombre, publica la comedia en 1499; Rojas mismo añadió cinco autos más en 1502; otro anónimo agregó más tarde el llamado auto de Trasso”. Y afirma tajantemente:

Es una arbitrariedad hipercrítica el seguir negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se

¹⁴ La edición de *La Celestina* de Julio Cejador fue quizás la más leída por los escolares hasta los años 80. Baste saber que en el año 1985 iba por la 11ª edición en la editorial Espasa-Calpe, eso sin contar con múltiples reediciones en la editorial La Lectura.

halla confirmada por un experto tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje. El autor del primer auto tenía otras preocupaciones estilísticas que Rojas y usaba ciertas formas de lenguaje que se iban anticuando [...]. Peculiares también al auto primero son los adjetivos adverbiales latinos, como *misto* ‘mezcladamente’, *impervio* ‘descaminadamente’... (p. 13)

Las opiniones se mantuvieron divididas a lo largo del siglo xx entre uno o dos autores, siendo el máximo defensor en la actualidad de la autoría única Emilio de Miguel Martínez (1996: 248-300).¹⁵ Pero ya a fines de siglo xx e inicios del xxi, se incorporaron nuevas interpretaciones sobre los “papeles” hallados y ampliados por el bachiller. Así, para José Guillermo García-Valdecasas (2000) Rojas completó un texto preexistente anónimo de catorce actos, anexionando las muertes de los enamorados y el planto de Pleberio. Su añadido, para el crítico, desmerece mucho del resto de la obra.¹⁶ Fernando Cantalapiedra Erostarbe (2000) defiende un autor anónimo para los doce primeros actos y Rojas los nueve restantes, y contrasta e intenta rebatir las diferentes propuestas de Emilio de Miguel y de James R. Stamm. Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1989, 1991 y 2009) proponen que Rojas modificó y amplió una comedia humanística completa y de final feliz existente, dándole un fin trágico; también sugieren que Rojas no es el autor de la *Carta* de los prolegómenos. Josep T. Snow (1999-2000) fue uno de los primeros en tener dudas más que razonables sobre la autoría de Rojas, que reafirma años después (2005-2006) exponiendo la dificultad de aceptar que el “bachiller” sea el creador y coincide conmigo en la posibilidad de que el autor de la *Celestina* fuera “un hombre o profesor de cierta importancia trabajando él solo o con un reducido equipo”, aunque considera que Rojas pudo participar en la revisión final. Remedios Prieto y Antonio Sánchez (2016: 151), después de rastrear el sentido de la palabra «auctor» y «autor» a través de varios siglos, proponen que “Rojas ‘acabó’ (compuso, refundió, dio la última mano, arregló) una comedia de final feliz,

¹⁵ Un amplio resumen de las diferentes posturas sobre uno o dos autores en Salvador Miguel (1991), quien se decanta por dos autores.

¹⁶ Opinión que completará Bernaldo de Quirós Mateo (2005, 2008, 2009 y 2010).

manuscrita y titulada ya *Comedia de Calisto y Melibea* cedida por el anónimo AUCTOR ‘escribiendo’ a partir de ella el manuscrito de otra obra que, aunque conservara el mismo título, tiene desenlace trágico y la sacó a luz a través de la imprenta”. Y yo mismo, que planteé desde hace tiempo la dificultad de aceptar la autoría de Rojas (Canet, 2007b y 2008), por lo que en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* (2011) ya no incluí el nombre de Fernando de Rojas en la portada, y lo mismo he propuesto en mi edición de la *Tragicomedia* (2017), imitando así las impresiones antiguas. Sin embargo, la opinión más generalizada es la de la doble autoría. Prueba de ello es la magna edición de la *Celestina* realizada bajo la dirección de Francisco Rico, en cuya portadilla aparece el nombre de Fernando de Rojas junto con el del “Antiguo Autor” (Rojas, *Celestina*, 2000 y 2011).

Sobre el bachiller Fernando de Rojas de la Puebla de Montalbán se han escrito miles de páginas a lo largo del siglo XX a partir de las investigaciones de Manuel Serrano y Sanz y otros estudios biográficos procedentes de la ciudad de Talavera y de los herederos de Rojas, como he comentado anteriormente. El primero que dudó de que el Rojas nombrado en los juicios inquisitoriales sea el autor de *Celestina* fue Raymond Foulché-Delbosc (1902: 172), quien, si bien aceptó a regañadientes la realidad de su existencia, siguió opinando que no fue su creador: como mucho se apropió de una obra que otro había escrito. También atestigua en sus artículos la presencia de otros personajes reales con el mismo nombre de “Fernando de Rojas” citados por La Barrera (*Catálogo... del teatro antiguo español*, p. 333 y 334) y por los traductores de Ticknor, a partir de un *Tractado de la fascinacion o aojamiento* (I, p. 545), que no tienen nada que ver con el mencionado en los archivos inquisitoriales y probanza de hidalguías. El propio Manuel Serrano y Sanz (1902: 4) confirma que “El apellido Rojas era llevado lo mismo en la Puebla de Montalbán que en Toledo, en Talavera y en Casarrubios por gente hidalga en su mayoría”, haciendo una relación de gente ilustre y con altos cargos con dicho nombre y apellidos.¹⁷ Una

¹⁷ Indica en nota Serrano y Sanz: “En el siglo XV florecieron D. Sancho de Rojas, Arzobispo de Sevilla, y D. Fernando de Rojas, Adelantado mayor de Castilla. Otro Rojas ocupó altos cargos á fines del siglo XV y principios del siguiente. Cnf. D. Francisco de Rojas, Embajador de los Reyes Católicos, por D. Antonio Rodríguez Villa. (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXVIII, págs. 180 á 202, 295 á 339, 364 á 402 y 440 á 474; tomo XXIX, págs. 5 á 69). [...] Salazar, en su *Historia genealógica de la casa de Lara*, I, 422, trae un árbol genealógico de los Rojas; y aunque es verdad que en los siglos XV y XVI hubo una grande anarquía en eso de los apellidos, creo poco

duda similar tuvo Claudio Sánchez Albornoz (1956: vol. II, 280) cuando sostiene que “el autor de *La Celestina* —si en verdad lo fué el converso Fernando de Rojas y no otro castellano portador de idéntico nombre, nada extraordinario en España a la sazón...—”.¹⁸ Finalmente, por no alargar demasiado este apartado, Víctor Infantes (2012: 83 y 85) añade dos ‘Fernando de Rojas’: “Uno de ellos aparece entre los indultados que llenan la lista de los afectos al movimiento comunero a los que Carlos I concede su clemencia en el famoso Perdón general de 1522 [Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1522; fol., 6 hs.]... el otro, un ‘hernando de rojas’, que ha dejado su letra en la portada de la *Quinta parte del abecedario espiritual* de Francisco de Osuna en 1542 [Burgos, Juan de Junta, 1542; 4º, 10 hs.+221 fols.+1 h.]”. Por mi parte, haciendo una búsqueda sencilla en la base de datos *Archivos Pares* del Ministerio de Cultura, he entresacado los siguientes litigios por la misma época de al menos seis ‘Fernando de Rojas’:

- Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas, vecino de Alcazarén (Valladolid), con Elvira Martínez, vecina de Arrabal de Portillo (Valladolid), sobre devolución de bienes, fecha: 1486-08-29.
- A Gómez Manrique, corregidor de Toledo, que determine acerca de los bienes de Fernando de Rojas, fallecido, padre de doña Teresa de Rojas, mujer de Juan de Alcaraz, contino. Consejo. Fecha: 1489-01-30, Valladolid.
- Testamentos de Fernando de Rojas y de su esposa Marina Figueroa; y renuncia de la legítima a su favor, de Constanza su hija, monja en Santo Domingo el Viejo de Toledo. Incluye posesión de unas casas en Portillo para Juan de Ayala. Fecha aproximada: 1491-12-31, S.L.
- Ejecutoria del pleito litigado por Alonso de Rojas con Fernando de Rojas, vecinos de Alcazarén, sobre entrega a Alonso de Rojas de la herencia de su madre. Fecha: 1496-08-23.
- Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas y consortes, vecinos de Olmedo (Valladolid), con Leonor López de Rabe, vecina de Olmedo, sobre herencia de Fernando de Rojas. Fecha: 1507-07-20.

probable que el autor de *La Celestina* se apellidara porque sí, lo mismo que la gente más noble de su pueblo. Así, pues, todo induce á pensar que fué hijo de un matrimonio mixto, acaso de un judío con una cristiana vieja...” (Serrano y Sanz, 1902: 4).

¹⁸ Recogen esta información Gilman (1978: 30) y Salvador Miguel (1991: 277).

- Ejecutoria del pleito litigado por Fernando de Rojas, con Mencía de Vargas, su madre, vecinos de Toledo, sobre pago de alimentos. Fecha: 1515-12-12.

Así pues, el apellido Rojas era usual por la zona de Toledo y sus alrededores, caso de la Puebla de Montalbán, Talavera, Casarrubios, pero también por Valladolid, Olmedo, etc. Que buena parte de los que llevaban ese apellido eran hidalgos y alguno llegó a tener altas responsabilidades civiles y eclesiásticas, caso del Fernando de Rojas, Adelantado mayor de Castilla. Como sugiere Manuel Serrano y Sanz: “...en las varias listas que he leído de judíos de aquel país, ninguno he visto llamado Rojas” (p. 4). De la misma opinión es Nicasio Salvador Miguel, quien, si bien acepta al bachiller Fernando de Rojas como creador de la *Celestina*, no admite que sea el converso propuesto por Gilman, cuando investiga con un mayor detenimiento los juicios sobre la prueba de hidalguía del licenciado Hernando de Rojas en 1584 y el de Francisco de Palavicín y Rojas de 1616, así como el juicio de limpieza de sangre de su ¿suegro? Álvaro de Montalbán en 1525 y 1526. Para él: “Gilman monta una fantástica biografía de Rojas, en la qual, tras dar por sentado que su padre fue un judaizante llamado Hernando, juzgado y procesado por la Inquisición, pasa a aseverar sin la menor prueba que Fernando nació en Toledo y, una vez borrado el nombre de su verdadero progenitor... [se crió con un pariente, quizás Garci González en La Puebla]” (Salvador Miguel, 1991: 25-26). Pero lo que resulta realmente sugestivo de las aportaciones de Nicasio Salvador es

[...] la imposibilidad de explicar *La Celestina* en función de presuntas claves judaicas... tampoco existe base alguna para pensar que la *Tragicomedia* plantee una protesta social contra la situación de los conversos [...]. Todo ello coincide, en definitiva, con lo percibido por los lectores durante siglos, de modo que, si no nos constara documentalmente ese antecedente del bachiller, sería imposible inferirlo de la obra, como atestigua el hecho de que nadie sugiriera ninguna cuestión de este tipo con anterioridad a 1902, fecha en que se publicó el trabajo de Serrano y Sanz (Salvador Miguel, 1991: 32).

Mi opinión es coincidente con esta afirmación de que es imposible encontrar el más mínimo atisbo de filosofía judaica o defensa de los conversos en el interior de la obra. Más bien diría yo, como he analizado en varios trabajos, que la *Celestina* es una obra con una clara moralidad cristiana, y que muy probable-

mente estén detrás reformistas e incluso paulinistas (Canet, 1997, 1999, 2007, 2008 y 2010). Pero, además, en dichos juicios, cuando se habla de Fernando de Rojas, se le relaciona con el “bachiller Rojas que compuso a Melibea, vecino de Talavera” (Serrano y Sanz, 263), o “dixo que nombrava por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vezino de Talavera, que es converso”, o en el juicio sobre hidalguía de los nietos y primos en 1616 se cita “El bachiller Rojas que compuso a Celestina la vieja. El señor fiscal pretende que fue hijo de Hernando de Rojas, condenado por judayzante año de 88 y que deste deciendo el Licenciado Rojas, abogado que fue de Valladolid...”.¹⁹ Nadie cita la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o la *Celestina*, como se la conocía en realidad. El propio Gilman tiene que reconocer que hay muchas falsedades en los juicios de hidalguía, y lo mismo opina Nicasio Salvador Miguel (2001: 25), quien afirma que “nos las habemos con un proceso lleno de irregularidades, enemistades y resentimientos pesonales...” al referirse al proceso de 1616. Bajo mi parecer, la *Celestina* gozó de muchísima fama entre los intelectuales y educadores de toda una época, y relacionarse con alguien que pudiera ser su autor confería un plus en su defensa ante la justicia, sea civil o inquisitorial.

Joseph T. Snow (2005-2006)²⁰ se pregunta, con razón, si es factible que un alumno de leyes (según la *Carta*) pudiera publicar a finales del siglo xv un libro como *Celestina*. Sobre este rasgo de si fue un bachiller de entre 20 y 24 años quien escribió la *Comedia*, el cual poco tiempo después la transformó en *Tragicomedia*, muchas han sido las voces críticas que lo han puesto en duda, empezando por Foulché-Delbosc, pasando por Menéndez Pelayo, Clara Luisa

¹⁹ Rocío A. Martínez de Bergantes y M. Morales (2002: 93 y 107-108) analizan la *allegatio* de Hernán Suárez Franco y llegan a la conclusión de que “a lo largo de sus páginas no sólo vemos aparecer documentos claramente manipulados sino, sobre todo, observamos que una tupida y enmarañada red de imposturas, engaños, y medias verdades jalonan los dichos de los diversos testigos del pleito y salpican también las noticias referentes a nuestro autor” [...]; pero lo que es más importante: “el familiar del Santo Oficio, Martín de Ávila [...] pidió al Tribunal de Toledo que renovasen los sambenitos porque estaban muy deteriorados [...] especialmente del Hernando de Rojas quemado, y averiguó que había sido natural del lugar de La Mata, en el término de Santa Olalla, que allí tenía su hacienda, y que había sido tenido en reputación de hidalgo y caballero. Que en La Puebla se había enamorado de una judía (entiéndase conversa) y casado y venido a vivir a La Puebla y que por ella había judaizado. Que fue quemado y no dejó ningún descendiente ni ascendiente y en toda la comarca no se le conocía ningún pariente. Que por llamarse Hernando de Rojas se informó también sobre si había algún parentesco con el bachiller Fernando de Rojas ‘que compuso a Celestina’ y le dijeron que no tenía parentesco por ninguna vía”.

²⁰ Algo similar pensó Clara Louisa Penney (1954: 2), quien argumentó, además, que le parecía muy extraño que la biblioteca de Fernando de Rojas en La Puebla de Montalbán no contuviera ninguno de los libros manejados por el autor de la *Comedia*.

Penney, Ottavio Di Camilo, Guillermo Carnero, hasta el propio Joseph. T. Snow y yo mismo, etc. Todos ven en el creador de la *Comedia* a un hombre maduro con amplios estudios. También han sido innumerables los críticos que han puesto de relieve las contradicciones existentes en las alusiones a Rojas de los paratextos (Prieto y Sánchez, 2017). Así, en el acróstico aparece el autor Fernando de Rojas como “bachiller” nacido en la Puebla de Montalbán, y en la *Carta* declara que “siendo *jurista* yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad”, y se precia que no “por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse; antes, distraído de los *derechos*, en esta nueva labor me entremetiesse”. Por tanto, aparece como bachiller y al mismo tiempo como licenciado en derecho. Cosa curiosa, aquellos que han revisado los diferentes libros de grados, licenciaturas y doctorados de la Universidad de Salamanca y la de Valladolid hasta 1500 (únicas universidades castellanas donde se podía cursar el bachillerato y la licenciatura en leyes) no han encontrado ni el más mínimo atisbo de algún bachiller o licenciado llamado Fernando de Rojas;²¹ tampoco se ha hallado constancia documental sobre su nacimiento en la Puebla de Montalbán.

Víctor Infantes desmenuza el Inventario de los libros que poseía Fernando de Rojas, alcalde de Talavera, después de su muerte en 1541. Entre los cuales había “49 ‘libros de romance’, es decir, de literatura generalmente en castellano, y 48 de ‘derecho’ habitualmente en latín. Deja los primeros a su mujer, Leonor Álvarez, y los segundos a su hijo Francisco, abogado como él” (Infantes, 2012: 86). Unos años antes, el mismo Infantes (1998) ya sugería que la biblioteca de Fernando de Rojas nos aclaraba un poco su afición lectora, pero muy poco para entender la *Celestina*.²² El único texto que poseía que se pudiera relacionar con la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* corresponde al ítem número 40: “el libro de Calisto”. Y se pregunta Víctor Infantes (1998) “¿cómo es posible que el autor de la *Celestina* no tuviera más que un ejemplar de su propio texto, cuando en esas fechas su obra corría en multitud de ediciones, traducciones y continuaciones?”. Yo mismo ya comenté que

²¹ Dirá José Luis Martín (2001: 65): “Ningún estudiante podrá aspirar al grado de bachiller en Derecho por Salamanca ¿lo fue Fernando de Rojas? ‘si no hubiere sido instruido convenientemente en gramática y con posterioridad, particularmente referido a la ciencia del derecho canónico o civil y hubiere hecho en público diez lecturas en otros tantos días en las escuelas públicas’”.

²² Lo mismo pensaba Clara Louise Penney (1954: 8-9).

[...] es casi impensable que alguien que ha estado detrás de este proceso editorial tan complejo, como es el de la publicación en letras de molde de la *Celestina*, una obra que tuvo una repercusión inmediata en el mundo docente y editorial, no se quede ningún ejemplar de la época salmantina (siquiera para corregir o ampliar la *Comedia* en *Tragicomedia*), y posea solo uno sevillano, que es el que sale con el nombre de *Libro de Calixto* (que posiblemente sea coincidente con el texto con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502, pero edición de 1518-1519) (Canet, 2011: 18).

En la actualidad no tengo ya tan claro que el *Libro de Calixto* citado en el Inventario de Rojas se refiera a la *Comedia* o a la *Tragicomedia*. En el inventario de los libros de la imprenta de los Cromberger de 1529, después de la muerte de Jacobo, se nombra en el ítem [37] *1.401 calistos*, que según Clive Griffin (1988: 206-207) podría referirse a la edición de Jacobo y Juan Cromberger de 1528; y en el [69] *408 farças de Calisto*; obra que desconocemos en la actualidad. Pero también es importante saber que Jacobo Cromberger imprimió un pliego suelto denominado *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea*. Años después, en el inventario del almacén del impresor Juan Cromberger se cita en el ítem [153] *262 Calistos*; pero en el ítem [205] *63 Celestinas* (Griffin, 1998: 300). Por tanto, el *Libro de Calixto* del testamento de Rojas, si bien pudiera referirse a una de las ediciones sevillanas de la *Tragicomedia* de la segunda o tercera década del siglo XVI (según Griffin), sin embargo, pienso que podría relacionarse con alguna obra más corta, caso del romance o la farsa, como se cita de forma diferenciada en el Inventario del almacén de Juan Cromberger.

Ahora bien, el testamento del alcalde Fernando de Rojas nos da indicios de su posición acomodada, pues el inventario global de sus bienes, casas, viñas, ajuar, etc., podría tasarse en 400.000 maravedís, suma respetable e importante para la época; y la relación de sus libros demuestra que era un buen lector, con una amplia biblioteca profesional de jurista, pero sin el más mínimo atisbo de los libros que sirvieron para confeccionar la *Celestina* (*Auctoritates Aristotelis*, *Opera omnia* de Petrarca, etc.), y sobre todo sin ningún ejemplar de la *Comedia* que pudiera haber servido para el trabajo de ampliación a *Tragicomedia*, o incluso para guardar algunas muestras diferenciadas de su creación.

Una primera conclusión podemos extraer de todo lo relacionado con el personaje de Fernando de Rojas: o bien es inexistente (no queda el más mínimo indicio de su nacimiento en la Puebla, ni tampoco de su intervención en la puesta en molde de la *Comedia* y/o *Tragicomedia*, por lo que formaría parte de la fabulación de quien escribió los paratextos), o bien es otro Fernando de Rojas diferente del que llegó a ser alcalde de Talavera, y al que algunos tachan de converso. Pero entonces deberíamos creer toda la información de los paratextos: la doble autoría y la afirmación de que escribió la obra en quince días, etc.

Joseph T. Snow (2005-2006), por su parte, revisa la historia textual de la *Celestina* hasta el año de 1500 y analiza la intervención de Alonso de Proaza, que para algunos críticos fue el verdadero creador de los versos acrósticos, y por tanto quien dio las falsas pistas sobre la autoría allí desvelada. También se hace eco de los planteamientos de Di Camillo (2001: 112-114) cuando cuestiona la homogeneidad de autoría de los paratextos y sugiere que el acróstico es una simple glosa a la carta de *El autor a un su amigo*. Punto de vista del que participan muchísimos estudiosos, que también infieren que el ‘Prólogo’ añadido a la *Tragicomedia* corresponde a otra mano. Si a todo ello sumamos que en el primer Acto las fuentes utilizadas son diferentes a las de los otros 15 de la *Comedia* y los 20 de la *Tragicomedia*, estamos ante un verdadero puzzle o galimatías, pensado y estructurado para la ocultación de los creadores, no de uno, sino de varios y, por supuesto, ninguno de ellos corresponde a los citados en la *Carta* y en los versos acrósticos de la *Tragicomedia*. ¿Podemos imaginar la existencia de un autor que firma como bachiller y que participa en el proceso de edición de su propio libro (aunque sea ‘acabándolo’), que deje que un corrector de impresión desvele su nombre, como lo hace Proaza en los versos finales, si quería permanecer oculto? En este proceso de impresión hay algo que queda obvio: o el autor es ajeno completamente a la estampación de la obra, o estamos ante un juego retórico para ocultar realmente el nombre de los que realizaron la ampliación a 16 actos y posteriormente a 21.

Tampoco es evidente que el bachiller Fernando de Rojas que se nombra en los versos acrósticos haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean sólo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la epístola del *Autor a un su amigo*), o la reformulación a *Tragicomedia*. Como mucho podría participar en su versión definitiva, de ahí la frase de que “acabó” la obra, es decir, le

dio “la última mano”, según ha detallado Joseph T. Snow, o quizás fue quien pasó a limpio el original de imprenta. Lo que complica mucho más todo el proceso creativo. Pero incluso bajo esta conjetura, no sería el Fernando de Rojas desvelado por Serrano y Sanz y posteriormente refrendado por Stephen Gilman.

Para poder reunir alguna pieza más de este puzzle celestinesco, retomo algunas reflexiones de Ottavio di Camilo (2007: 115): “¿Con qué fin se escribió la obra?, ¿quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor?” Y añadiría yo (Canet, 2007), ¿qué librero o editor hizo la inversión necesaria para poner en letras de molde la *Comedia*, e inmediatamente la ampliación a *Tragicomedia*, más costosa de imprimir, sin aprovecharse de la versión corta en 16 actos, cuyo éxito ya estaba asegurado? ¿Cuál fue el público receptor para que en poco menos de 20 años hubiera unas diecisiete ediciones —de las que conocemos realmente su existencia—²³ en el mercado editorial? Si pensamos en una media de 500-750-1000 ejemplares por tirada y añadiésemos las ediciones perdidas, pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de entre 10.000-15.000 libros o más en las dos primeras décadas del siglo XVI. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares? Estamos hablando únicamente de la circulación en la Península Ibérica, porque en Italia también salieron al menos quince ediciones de la traducción al italiano por Alfonso Ordóñez durante la primera mitad de siglo, además de las traducciones al francés, alemán, etc. (Canet, 2017c).

Si resolvemos alguna de estas preguntas, posiblemente encontremos nuevas claves de interpretación de la *Celestina* y de su autoría. La primera de ellas sería qué librero, impresor o editor arriesgó económicamente para imprimir la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Podríamos inmediatamente pensar en Fadrique Biel de Basilea, quien estampó el aparente ‘incunable’ ilustrado perteneciente a la Hispanic Society of New York. De todos es conocido que el ejemplar burgalés que conservamos está mutilado en sus preliminares y colofón. Ya en mi edición crítica de la *Comedia de Calisto y*

²³ Han aparecido recientemente dos ediciones más, ambas sevillanas con fecha de 1502, pero de entre 1514-1517. Una en la Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, reseñada por Julián Martín Abad (<<http://news.lib.berkeley.edu/2017/04/22/la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-de-sevilla-1502-una-nueva-edicion/>>), y otra en *Biblioteca Nazionale* de Nápoles descubierta por Ottavio Di Camillo y descrita por Mercedes Fernández Valladares.

Melibea (2011: 148), al analizar todas las variantes separativas y conjuntivas entre los tres textos de la *Comedia* conservados (Burgos, Toledo y Sevilla), planteé mis dudas de que la primera impresión fuera la burgalesa y concluía que “la edición de Burgos o es contemporánea o posterior a la de Toledo. La ecdótica así nos lo confirma. Por otra parte, una estampación de lujo se elabora cuando se sabe que se van a vender los ejemplares al existir una fuerte demanda [...]”. Antonio Sánchez y Remedios Prieto (2014), al analizar las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*, también llegan a una conclusión parecida: “Lo expuesto permite deducir que la edición de Toledo no pudo colacionar su fuente con la edición de Burgos, siendo, por consiguiente, anterior a esta, o lo que es lo mismo, la edición de Toledo tuvo que ser la más antigua de todas las existentes y muy probablemente teniendo como original de imprenta un manuscrito” (139). Ese mismo año coincidí con esta opinión al comparar las grafías utilizadas por los componedores:

Pienso que aquellos que han defendido el año de 1499 para la *princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea* lo han hecho porque siguen pensando en la participación del Autor en el desarrollo de la obra (de un primer Auto a 16) y posteriormente actuando en los talleres de Fadrique Biel cuando se imprimiría la *Comedia* (por lo que no necesitaría de los versos de Proaza como corrector y revelador de la autoría de la obra) y finalmente su transformación en 21 Autos para la *Tragicomedia*. [...] ¿Cuál sería la función del corrector Proaza en las versiones posteriores, si los editores de las ediciones toledana y sevillana ya tenían un texto canónico salido de las manos de su autor? ¿No hubieran seguido todos ese texto para las reimpresiones, puesto que era menos costoso copiar línea a línea de un libro impreso que de un original manuscrito? Y sin embargo no fue así... (Canet, 2014: 124)

Posteriormente (Canet, 2016) analicé toda la producción ilustrada del impresor Fadrique Biel, y al estudiar la *Comedia de Calisto y Melibea* planteé que las estampas, si bien pudieron haberse creado *ex novo*, posiblemente no lo fueran, basándome para ello en el estudio de todas las ilustraciones de sus incunables, que fueron extraídas en su mayoría de otras ediciones anteriores (impresas en la península o fuera de ella) en su afán de abaratar costes. También coincidía con Francisco Vindel (1951: xv-xxvi), Jaime Moll (2000), Julián Martín

Abad (2001: 456-457), Víctor Infantes (2007: 6-9), Mercedes Fernández Valladares (2005 y 2012), Fermín de los Reyes (2015), etc., en retrasar la fecha de impresión a 1501-1502. Aspectos que he profundizado en un artículo reciente, en donde propongo, después de revisar las diferentes incertidumbres y propuestas realizadas por los libreros y críticos sobre la fecha de impresión y las mutilaciones del libro, que

[...] el ejemplar que conservamos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, fue manipulado durante el siglo XIX conscientemente para venderlo como el más antiguo de los existentes, por lo que, si no hay nuevos datos fidedignos (una obra completa, contratos de impresión, otras versiones o manuscritos de la *Comedia*, análisis por especialistas del último pliego una vez encuadernado el volumen depositado en la Hispanic Society, etc.), no se puede aceptar que su impresión se realizara el año de 1499. Mi propuesta sería entre la segunda mitad de 1500 y 1502 (Canet, 2017b: 435).

Así pues, el ejemplar más antiguo conservado sería el realizado por Pedro Hagenbach en Toledo en el año de 1500. Cabría analizar las razones de por qué un impresor como Pedro Hagenbach, emplazado por el cardenal Cisneros para que se trasladara desde Valencia a la capital del Primado de España para imprimir los textos importantes de su diócesis, pierde una semana y media de trabajo para estampar la *Comedia de Calisto y Melibea*, una obra aparentemente menor si la comparamos con aquellas bien revisadas e impresas por Hagenbach con gran esmero durante el mismo año.²⁴ Según Cristóbal Pérez Pastor, este excelente impresor estuvo al servicio del librero-editor Melchor Gorrício, y ambos bajo

²⁴ Sabemos que durante 1500 imprimió una quincena de obras importantes (los *Proverbios de Séneca*, Juan Gerson, *Libro de remedar a Christo*, Petrus Dorlandus, *Viola Animae*, Martínez de Toledo, Alfonso, *El arcipreste de Talavera*, etc.), muchas de ellas a expensas del librero Melchor Gorrício, que estaba al servicio del cardenal Cisneros. Entre ellas cabe resaltar obras complejas de impresión como el *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozárabes*, 9 enero de 1500, obra que encargó el cardenal al canónigo de la catedral de Toledo Alonso Ortiz, el cual en agosto de 1500 todavía estaba corrigiendo pruebas con detenimiento, como así se indica en las Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, del 12 de agosto de 1500, en donde hay un acuerdo para dispensar a Alonso Ortiz de su presencia en el coro por estar corrigiendo este Misal mozárabe. Según Ramón González Ruiz, la corrección del misal duró más de siete meses y la operación de impresión no había comenzado todavía en agosto de 1500. La fecha de enero corresponde al momento de la composición tipográfica (González Ruiz, 1999; la cita de las actas, en p. 197). Sobre el mecenazgo del cardenal Cisneros en la impresión de libros, véase Reyes Gómez, 2014.

la protección de un mecenas tan espléndido como el cardenal Cisneros, “imprimiendo de 1498 a 1502 varios libros de condiciones tipográficas excelentes, que se pueden comparar, sin desmerecer, con los mejores incunables, no solo de España, sino de fuera de la Península. Además de usar siempre un papel magnífico y de las mejores marcas, inmejorables tintas y fundiciones nuevas, sus obras ofrecen la particularidad de estar exentas de erratas” (Pérez Pastor, 1887: xx). Sin embargo, la *Comedia de Calisto y Melibea* es un impreso compaginado rápidamente, con muchísimas erratas y con fallos en la cuenta del original (Moll, 2005-2006),²⁵ lo que obligó a los operarios a la inclusión de palabras y frases ajenas al texto al final de ciertas formas para completar la caja (Canet, 2011: 103 y 114-129), e incluso en el papel no se encuentra marca alguna, según la descripción que hace del original Daniel Poyán (*Comedia de Calisto...* 1961: 9).

En este caso, muy probablemente la función de corrector de pruebas se le haya encargado a un componedor no muy avezado por las erratas que posee y que no fueron subsanadas parando la tirada. Es decir, en la compaginación del texto Hagenbach no utilizó un corrector que revisara pruebas en el propio taller (como hizo con otros ejemplares religiosos del mismo año). Si fue así, ¿cuál sería la función de Alonso de Proaza, que aparece como corrector en el paratexto final? Posiblemente ninguna; al menos como corrector de imprenta, pero sí como editor (Canet, 2014: 60). Pero además, y para mí muy relevante, este impreso toledano incluye un escudo final de los Reyes Católicos, que también incorpora la edición de Estanislao Polono en Sevilla de 1501.

En la imprenta de Hagenbach, y en los años que nos ocupan, aparece el escudo real en los siguientes libros: *El arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mujeres e complexiones de los onbres* (1500), en la *Vita divi Hieronymi Pauli* [1500-1503] (obra que ya había sido estampada por Fadrique de Basilea c. 1498), y en el *Cancionero* de Ambrosio de Montensino,²⁶ franciscano que perte-

²⁵ Jaime Moll Roqueta analiza la composición del pliego f, con un error en la cuenta de una página, lo que obliga al componedor a quitar dos líneas en el pliego externo y el añadido de palabras junto con el desarrollo de las abreviaturas de los personajes para completar la forma externa del pliego. Véase también a Francisco Rico (2000) y a Remedios Prieto y Antonio Sánchez (2014), quienes descubren que la plana b vj r tiene 31 líneas, una menos de las 32 habituales.

²⁶ En 1512 fue nombrado obispo de Sarda por el cardenal Cisneros en pago a los servicios prestados (actuaba como su obispo auxiliar). Por orden de la propia reina Isabel la Católica tradujo del latín la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia durante los años 1499 a 1501, impresos los cuatro volúmenes en Alcalá de Henares, entre 1502 y 1503, en la imprenta de Estanislao Polono.

neció a la corte de los Reyes Católicos. Por tanto, textos de una nueva espiritualidad o de personas de confianza de los Reyes Católicos, sobre todo de Isabel, quien potenció sus ediciones. Por su lado, el escudo de los Reyes Católicos usado en la *Comedia de Calisto y Melibea* sevillana de Polono se incluyó también en la última página de las *Ordenanzas reales de Castilla o Libro de las leyes*, Sevilla, 1498, y en las *Ordenanzas Reales sobre los paños hechas por Fernando v e Isabel i de Castilla Granada, 15 sep. 1500*.²⁷ Posiblemente, la edición burgalesa llevara un escudo real en la última hoja, ya que sería algo difícil que terminara con el colofón en página par. El propio Fadrique de Basilea también utilizó el escudo real en diversas *Ordenanzas reales*.

Pienso, pues, que las primeras ediciones de la *Comedia* tuvieron mucho que ver con mercaderes-libreros al servicio de los poderes civiles y/o religiosos, los cuales financiaron múltiples ediciones casi simultáneamente a instancias de la realeza y de la Iglesia (diócesis de Toledo), en un intento de defender y proponer una nueva religiosidad y educación a los jóvenes, y la *Comedia de Calisto y Melibea* seguramente entró por su forma y contenido dentro de sus esquemas renovadores (Canet, 2014: 82).

Sospecho, por tanto, que todas las referencias de los paratextos son un juego retórico, pensado más para ocultar que para desvelar, diferenciándose y al mismo tiempo parodiando las composiciones poéticas de cancionero que revelaban el nombre de la amada en sus versos acrósticos.²⁸ Creo también que ha sido suficientemente demostrado por la crítica que Cota y Mena no participaron en la composición del primer acto, como tampoco que Fernando de Rojas, el converso con el que se le ha relacionado en el siglo xx, sea el autor de la ampliación a 16 o 21 actos. Tampoco queda ya nada clara la intervención de

²⁷ Para Elisa Ruiz García (2004: 230): “La presencia de la simbólica regia otorgaba un marchamo de escrito ‘oficial’ al soporte material y lo convertía en una pieza digna de crédito. Buena prueba de ello es la estampación de elementos heráldicos y emblemáticos en gran parte de los impresos transmisores de leyes y disposiciones”. Y la autora nombra todas aquellas obras de contenido legal o dispositivo con el escudo regio. Sin embargo, tiene que precisar que “no son tan evidentes las causas que motivaron la presencia de tales enseñanzas en libros de contenido muy variado” (234), e incluye un listado de obras que incorporan el escudo de armas reales. Termina diciendo: “Resulta explicable la presencia de la simbólica real en obras que estaban dedicadas a los soberanos, bien de manera explícita o tácita. En otras hay que presuponer cierto patrocinio de la Corona o un deseo de los autores —materiales o intelectuales— de manifestar su voluntad de servicio” (238).

²⁸ Jorge Manrique escribió dos poemas con acrósticos que esconden el nombre y el linaje de Doña Guiomar de Meneses. Juan del Encina lo utiliza hasta en siete composiciones distintas. Su *Cancionero* se publicó por primera vez en Salamanca en 1496, pero se reimprimió, al menos seis veces, en las dos primeras décadas del xvi.

Proaza como corrector de imprenta, en el caso de que estuviera en Toledo durante la impresión de la *Comedia* por Pedro Hagenbach. Más bien pienso que su función sería la de editor y por tanto encubridor de la autoría.

Entonces, ¿con qué certezas contamos en la actualidad? Bajo mi punto de vista serían:

1) Las ediciones impresas por estas fechas con el Escudo de los Reyes Católicos en la portada o contracubierta indican un cierto mecenazgo, o al menos respaldo, por parte de la realeza y/o del núcleo intelectual del arzobispo y luego cardenal Francisco Cisneros.

2) La obra circuló manuscrita, y por tanto posiblemente ya fuera conocida en ciertos círculos culturales y religiosos. Tengo que insistir en que el Manuscrito de Palacio se halla junto a *El diálogo de vida beata* del protonotario Juan de Lucena y una *Oración* anónima, que Juan Luis Pérez López (2004) atribuye con bastantes argumentos al mismo Lucena, la cual se escribió con motivo de un certamen convocado por el cabildo toledano, por lo que su autor podría ser un eclesiástico de la propia Iglesia. A partir del análisis de la procedencia del códice facticio del convento de Santa Cruz de Segovia, sede del Inquisidor general Fray Tomás de Torquemada, Juan Luis Pérez cree que formaban parte de la controversia entre el canónigo Alonso Ortiz y el protonotario Juan de Lucena, y por tanto formaría parte del material propuesto para su análisis inquisitorial. Termina Pérez su estudio preguntándose: “Si Lucena es el autor de las dos obras anteriores —como parece probable—, ¿podría ser también el autor de la *Celestina* primitiva anterior a la refundición de Rojas, un fragmento de la cual aparece en el códice de Palacio?” (142). Y concluye que son “abundantes los indicios que conducen a conceder un peso mayor en dicha génesis al entorno toledano...” (144). Como ya resalté en anteriores trabajos (Canet, 2014: 81), si aceptamos la tesis de Alphonse Vermeulen (1983) cuando halló restos de la liturgia mozárabe en el Acto I, podemos también aceptar que el que compuso la *Comedia*, al menos el Primer Acto, debería tener una más que probable relación con el grupo de Alonso Ortiz y/o los párrocos que le ayudaron en la confección del Misal mozárabe. Por tanto, estos dos personajes Lucena y Ortiz podrían incorporarse al escogido grupo de probables autores, al menos del Acto I de la *Comedia*. Aunque estaban enfrentados entre sí, ambos estaban muy relacionados con los poderes reales y el cabildo catedralicio: el canónigo

Ortiz tenía excelentes relaciones con Cisneros y Melchor Gorrício, y Lucena con los Reyes Católicos.²⁹

3) *La Celestina* fue una obra con una clara vocación docente y moral. No nos debe extrañar que únicamente sea comparable el número de ediciones impresas en los primeros veinte años del siglo XVI con los textos de Nebrija y otros compendios escolares. También cuando se reedita en Italia a partir de la edición de Milán de 1514 incorpora marginalias al estilo de los libros clásicos latinos y educativos.³⁰ Ya he insistido en varios trabajos sobre la función moral de la obra, así como sobre la ideología religiosa subyacente a los diversos autores que la compusieron, por lo que no hace falta insistir en estos momentos para que podamos incluirla dentro de la tradición reformista cristiana. Por tanto, no nos debe extrañar que no haya sido blanco de la Inquisición, al menos en muchísimos años (Canet, 1997, 1999, 2007a, 2007b, 2008 y 2010).

4) Partiendo de estos parámetros más o menos certeros no podemos aceptar, como ya hicieron multitud de críticos, que un bachiller encuentre el primer acto (que asigna a dos grandes poetas de la literatura castellana), realice su ampliación en quince días de unas vacaciones; que lleve su primera versión en 16 actos a la imprenta y tenga el dinero suficiente para realizar por su cuenta y riesgo una impresión tan costosa económicamente. Y lo más difícil de explicar, que tuviera agallas suficientes para incluir el escudo de los Reyes Católicos en la contracubierta, a no ser que estuviera bajo su protección.

²⁹ Véase la Introducción de Jerónimo Miguel (2014) a Juan de Lucena, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístolas exhortatorias a las letras*, en donde recoge la información conocida sobre el Protonotario, su estancia en Italia como familiar de Pío II, como embajador de los Reyes Católicos, su capellán y criado, y los últimos años de su vida en Soria, que podría coincidir con la personalidad del autor del primer Acto de la *Comedia*. Gofredo Valle Ricote (Govert Westerveld) (2006), propuso hace tiempo al Juan Ramírez de Lucena y sus hijos como autores de la *Celestina* y realizó un árbol genealógico de la familia. Posteriormente (2013) propone como autor del I Acto a Alonso de Cardona por coincidencias estilísticas, y la obra entera a Juan del Encina, un alias de Lucena.

³⁰ Resalta Amaranta Saguar (*Catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de "Celestina"*, obra todavía inédita): "La característica más sobresaliente de esta edición milanese de 1514 y, a partir de ésta, rasgo identificador de las ediciones milanesas posteriores, es la inclusión de notas marginales impresas; una práctica editorial reservada para los clásicos y otras obras de carácter intelectual y escolar, donde la anotación responde al modo de lectura académico. La naturaleza de estas anotaciones viene a confirmar la percepción de *Celestina* como obra de interés didáctico pues, en su mayoría, identifican los lugares comunes clásicos dispersos en el texto, citan autoridades adicionales y destacan los dichos y sentencias más sobresalientes [...] o bien relacionarse con cierta utilización de *Celestina* como libro, si no de texto, sí educativo; tal como viene sugiriendo José Luis Canet en su reciente edición de la *Comedia* (Rojas 2011)".

Por tanto, en este rompecabezas tan complejo como es la puesta en molde de la *Celestina*, habrá que investigar, en el caso que queramos saber algo más sobre su gestación, otros cauces no demasiado explorados:

- a) Dejar un poco de lado la idea de Salamanca, tanto para los estudios del bachiller, como sobre el primer autor, para centrarse más en Toledo y en el ambiente catedralicio. Tampoco podemos desdeñar la función que tuvo como educador el canónigo Francisco Álvarez de Toledo, hermano de Don Fernando Álvarez de Toledo, secretario de los Reyes Católicos y fundador del Colegio de Santa Catalina.³¹ Por supuesto, el personaje clave para mí es el arzobispo y posterior cardenal Cisneros, reformador de la Iglesia Católica y de la enseñanza universitaria con la creación de la Universidad de Alcalá, y asimismo financiador de muchísimas ediciones. Y por supuesto, el canónigo Alonso Ortiz, poseedor de una de las más importantes bibliotecas españolas de la época, que donó a la Universidad de Salamanca, y el protonotario y embajador de los Reyes Católicos Juan Ramírez de Lucena. Todos ellos con suficientes medios económicos para poner a trabajar a los mejores impresores: Hagenbach, Polono e incluso Biel de Basilea. Posiblemente y por estas fechas también estuviera en el mismo ambiente el humanista Alonso de Proaza.
- b) Realizar un estudio en profundidad de las relaciones entre los editores, libreros e impresores que participaron en las primeras ediciones de *Celestina*. Sería importantísimo encontrar algún pago o contrato de impresión entre los años 1500-1507. Saber en definitiva quién aportó el dinero necesario para cubrir los gastos de las estampaciones, lo que nos podría dar alguna pista de los libreros y/o mecenases, y conocer en definitiva quién fue o fueron los que llevaron el primer original manuscrito a la imprenta.

Así, pues, bajo mi punto de vista, los estudios sobre la *Celestina* han tenido un nuevo renacer a inicios del siglo XXI a través de los actos conmemoratorios del V Centenario de la *Comedia* y posteriormente de la *Tragicomedia*, en los que se ha profundizado sobre su proceso creativo, difusión y circulación. Sin embargo, todavía queda mucho por hacer, pues el mismo juego retórico que

³¹ Francisco Álvarez de Toledo tuvo una formación humanista (estudió ambos Derechos en Bolonia), adquirió los cargos de Protonotario apostólico y maestrescuela de la catedral, con una excelente relación con Cisneros. Fundó el Colegio de Santa Catalina, origen de la universidad toledana. Al parecer dicho Colegio contó con una buena biblioteca y profesores. *Vid.* Laura Canabal (2011).

envolvió la gestación de la *Comedia* y su posterior transformación en *Tragicomedia*, que la mantuvo en el anonimato durante varios siglos, sigue vigente en la actualidad. Incito a desvelar, a aclarar este puzzle celestinesco, transitando por otros caminos diferentes a los que colocaron de señuelo los redactores de los paratextos a inicios del siglo XVI.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, 2001, “*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo”, en ‘*Celestina*’, *recepción y herencia de un mito literario*, coord. por Gregorio Torres Nebrera, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 73-96 (se puede leer en red: <<http://digital.csic.es/handle/10261/108048>>).
- BOTTA, Patrizia, 1999, “La autoría de *La Celestina*”, en *Cervantes virtual*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-autoria-de-la-celestina/>.
- , 2005-2006, “*La Celestina* como autoridad”, *Incipit* XXV-XXVI, 57-66.
- CANABAL, Laura, 2011, “Conversos toledanos en un espacio de poder, la catedral Primada. Don Francisco Álvarez de Toledo canónigo y mecenas (ss. XV-XVI)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 24, pp. 13-32.
- CANET, José Luis, 1997, “*La Celestina* y el mundo intelectual de su época”, en Beltrán, R. y Canet, J. L. (eds.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València.
- , 1999, “La filosofía moral y la *Celestina*”, *Ínsula* 633, 22-24.
- , 2007a, “Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias”, en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, edición de Irene Romera y Joseph Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, pp. 15-28.
- , 2007b, “*Celestina*: ‘sic et non’. ¿Libro escolar-universitario?”, *Celestinesca* 31, 23-58.
- , 2008, “*La Celestina* en la ‘contienda’ intelectual y universitaria de principios del s. XVI”, *Celestinesca* 32, 85-107.
- , 2010, “*La Celestina* y el paulinismo”, “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, vol. I, pp. 69-83.
- , 2014, “A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*”, en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 53-82.

- CANET, José Luis, 2016, “Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea”, *Revista de Poética Medieval* 30, 81-104.
- , 2017a, “The Early Editions and the Authorship of *Celestina*”, en *A Companion to Celestina*, ed. de Enrique Fernandez, Leiden - Boston, Brill, pp. 21-40.
- , 2017b, “La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?”, *eHumanista* 35, 408-438. En línea: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph2/12%20ehum35.as.CANET.pdf>.
- , 2017c, “Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*”, *Studi giraldiani. Letteratura e teatro* III, 9-70.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, 2000, *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la «Floresta celestinesca»*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, 1913, Prólogo a Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Ediciones de la Lectura.
- Celestina (La). Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2017, ed. de José Luis Canet, Col. Clásicos Hispánicos (87), Würzburg-Madrid, Clásicos Hispánicos.
- Comedia de Calisto y Melibea (La)*, 1961, Toledo, Pedro Hagembach, 1500 (edición facsimilar realizada por Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Biblioteca Bodmeriana).
- Comedia de Calisto y Melibea*, 2011, ed. crítica, introducción y notas de José Luis Canet, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, 1996, “Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros”, en “*La Celestina*” de Rojas, Madrid, Gredos, pp. 248-300.
- DI CAMILLO, Ottavio, 2001, “La péñola, la imprenta y la doladera: tres formas de cultura humanística en la carta ‘El autor a un su amigo’ de *La Celestina*”, en I. Lozano, & J. C. Mercado (eds.), *Silva: Studia Philologica in Honorem Isaias Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 111-126.
- , 2007, “Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez”, en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas’ “Tragicomedia de Calisto y Melibea” (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 115-145.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, 2005, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2 vols.
- , 2012, “De la Tipobibliografía a la Biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo xv”, en *Actas del simposio sobre «El libro en el mundo hispánico: nuevas ten-*

- dencias y direcciones» (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010), ed. de Juan Carlos Conde y Clive Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- FOULCHÉ-DELBOSCH, Raymond, 1900, "Observations sur *La Célestine* 1", *Revue Hispanique* 7, 28-80.
- , 1902, "Observations sur *La Célestine* 2", *Revue Hispanique* 9, 171-199.
- GAGLIARDI, Donatella, 2007, "*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura", *Celestinesca* 31, 59-84.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, 2000, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia.
- GILMAN, Stephen, 1974, "*La Celestina*": arte y estructura, Madrid, Taurus (1ª ed. *The Art of "La Celestina"*, The University of Wisconsin, 1956).
- , 1978, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ RUIZ, Ramón, 1999, "Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe", conferencia pronunciada en el Congreso sobre *Cisneros y la Biblia Complutense, celebrado en la Loyola University, Chicago (USA), 7 a 12 de junio de 1999*, pp. 165-207. En línea: <<http://www.realacademiatoledo.es/files/anales/0040/05.pdf>>.
- GREEN, Otis H., 1947, "Fernando de Rojas, converso and hidalgo", *Hispanic Review* XV, 384-387.
- GRIFFIN, Clive, 1988, "Un curioso inventario de libros de 1528", en *El Libro Antiguo Español, I. Actas del primer coloquio internacional (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*, ed. de Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 189-224.
- , 1998, "Inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540", en *El libro antiguo español. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, tomo IV, ed. de Pedro M. Cátedra y María Luisa Vidriero, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 257-373.
- HOUSE, Ralph E., 1923, "The present status of the problem of authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly* II, 38-47.
- HOUSE, Ralph E., M. MULRONEY y I. G. PROBST, 1924, "Notes on the authorship of the *Celestina*", *Philological Quarterly* III, 81-91.
- INFANTES, Víctor, 1998, "Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*", *Bulletin Hispanique* 100, 1-51.
- , 2007, "El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo", en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' "Tragicomedia de Calisto y Melibea" (18-19 de octubre de 2002, Departamento de*

- Español y Portugués, Indiana University, Bloomington*), ed. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 11-104.
- INFANTES, Víctor, 2012, “La sombra escrita de los libros. Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas, con el ejemplo de las lecturas y la letra de Fernando de Rojas”, en *Literatura medieval y renacentista en España, líneas y pautas*, coord. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), pp. 67-96.
- LUCENA, Juan de, 2014, *Diálogo sobre la vida feliz, Epístolas exhortatorias a las letras*, edición, introducción y notas de Jerónimo Miguel, Madrid, Real Academia Española.
- MARTÍN, José Luis, 2001, “La ciudad y la Universidad de Salamanca en torno a 1500”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.), *La Celestina V Centenario (1499-1999). Salamanca - Talavera - Toledo - La Puebla de Montalbán 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 49-78.
- MARTÍN ABAD, Julián, 2001, *Post incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- MARTÍNEZ DE BERGANTES, Rocío A. y M. MORALES, 2002, “Noticia sobre el bachiller Fernando de Rojas. La “iuris allegatio” de Hernán Suárez Franco”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 27, 81-142.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1943, *Orígenes de la novela III: «La Celestina»*, edición de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. 15, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La primera edición: *Orígenes de la novela, III*, NBAE, 14, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1950, “La lengua en los tiempos de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 13, 9-24.
- MOLL ROQUETA, Jaime, 2000, “Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*”, *Voz y Letra* 11:1, 21-25.
- , 2005-2006, “Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo, 1500”, *Incipit* XXV-XXVI, 441-444.
- PENNEY, Clara Louisa, 1954, *The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America.
- PÉREZ LÓPEZ, Juan Luis, 2004, “La *Celestina* de Palacio, Juan de Lucena y los Conversos”, *Revista de literatura medieval* 16/1, 121-147.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, 1887, *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta y fundición Manuel Tello.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2001, “Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*”, en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Salamanca - Talavera - Toledo - La Puebla de Montalbán 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael

- González Cañal y Gema Gómez Rubio, (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 147-164.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios y Antonio SÁNCHEZ, 2016, “Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX”, *Celestinesca* 40, 135-158.
- , 2017, “Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente”, *eHumanista* 35, 377-407.
- QUIRÓS MATEO, Bernaldo de, 2005, “Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*”, *Espéculo* 30. En línea: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html>>.
- , 2008, “Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*”, *Lemir* 12, 325-339.
- , 2009, “*La Celestina* desde el punto de vista escénico: Consecuencias para la atribución de la autoría”, *Lemir* 13, 97-108.
- , 2010, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia ‘La Celestina’ anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos.
- REYES GÓMEZ, Fermín de, 2014, “Editores en busca de impresores, impresores en busca de editores en el siglo XV”, en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 215-242.
- , 2015, “*La Celestina* en la imprenta. ¿Es la de Burgos la primera edición?”, *Crónicas: revista trimestral de carácter cultural de La Puebla de Montalbán* 34, 4-8.
- RICO, Francisco, 2000, “Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de *La Celestina*)”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, ed. de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, pp. 223-241.
- ROJAS, Fernando de, 1822, *La Celestina*, ed. de León Amarita, Madrid.
- , 1889-1890, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea por Fernando de Rojas...* con el estudio crítico de la *Celestina* nuevamente corregido y aumentado del Excmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, Librería de Eugenio Krapt.
- ROJAS, Fernando de (y “antiguo autor”), 2000, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fco. J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica.
- (y “antiguo autor”), 2011, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fco. J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.

- RUIZ GARCÍA, Elisa, 2004, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- SAGUAR, Amaranta, s. i., *Catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de “Celestina”*, obra todavía inédita.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1991, “La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas”, *Epos* 7, 275-290.
- , 2001, “La identidad de Fernando de Rojas”, en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Salamanca - Talavera - Toledo - La Puebla de Montalbán 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 23-47.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, 1956, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, 1989, “Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea*”, *Revista de Literatura* 51, 51-101.
- , 1991, *Fernando de Rojas y ‘La Celestina’*, Barcelona, Teide.
- , 2009, “Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’”, *Celestinesca* 33, 143-171.
- , 2014, “Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales”, *Celestinesca* 38, 125-154.
- SERÉS, Guillermo, 2011, “Fernando de Rojas y el ‘Antiguo autor’”, en Fernando de Rojas (y “antiguo autor”), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Fco. J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, pp. 368-382.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, 1902a, *Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas, autor de ‘La Celestina’ y del impresor Juan de Lucena*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- , 1902b, “Notas biográficas de Fernando de Rojas”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* VI, 145-260.
- SNOW, Joseph T., 1997, “Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822”, *Celestinesca* 21.1-2, 115-173.
- SNOW, Joseph T., 1999-2000, “Fernando de Rojas, ¿Autor de *Celestina*?”, *Letras* 40-41, 152-157.
- , 2002, “Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)”, *Celestinesca* 26, 53-121.
- , 2005-2006, “La problemática autoría de *Celestina*”, *Incipit* XXV-XXVI, 537-561.

- VALDÉS, Juan de, 1969, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia.
- VALLE LERSUNDI, Fernando, 1925, “Documentos referentes a Fernando de Rojas”, *Revista de Filología Española* XI, 385-396.
- , 1929, “Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*”, *Revista de Filología Española* XVI, 365-388.
- VERMEYLEN, Alphonse, 1983, “Una huella de la liturgia ‘mozarabe’ en el auto I de la *Celestina*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32.2, 325-329.
- VILLEGAS SELVAGO, Alonso de, 1973, *Comedia llamada Selvagia. Comedia Serafina*, Col. de Libros Españoles Raros ó Curiosos, t. V, Madrid, M. Rivadeneyra.
- VINDEL, Francisco, 1951, *El Arte Tipográfico en España durante el Siglo XV. VII: Burgos y Guadalajara*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- WESTERVELD, Govert (alias Gofredo Valle Ricote), 2006, *Los tres autores de ‘La Celestina’: El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*, Murcia.
- (alias Gofredo Valle Ricote), 2013, *Tres autores de ‘La Celestina’: Alonso de Cardona, Juan del Encina y Alonso de Proaza*, Murcia.

Trotaconventos en la encrucijada de la oralidad y la escritura. El lenguaje-disfraz

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Universidad Católica Argentina

CONICET

República Argentina

smcarrizorueda@gmail.com

Resumen: El episodio de Da. Garoza se destaca por ser de los que han despertado mayor interés entre los estudiosos del *Libro de buen amor*. Pero puede comprobarse que los aspectos tratados con más frecuencia son aquellos propios de la cultura de las escuelas. El presente trabajo se centrará, por lo tanto, en las huellas de una cultura oral que todavía coexistía e interaccionaba con la escritura, y atendiendo, particularmente, a la construcción del personaje de Trotaconventos. Se abordarán aspectos formales como la constitución del debate por medio de narraciones y las transformaciones de los retratos duplicados; se analizará, respecto al contenido, el sentido de las fábulas en boca de la alcahueta; se indagarán cuestiones relativas al uso del lenguaje y su intencionalidad y se examinarán las consecuencias de la transmisión a través de la lectura en voz alta y la recitación.

Palabras clave: Trotaconventos – coexistencia de cultura oral y escrita – episodio de Da. Garoza – recitación y lectura en voz alta

Trotaconventos at the Crossroads of Orality and Writing. The Language-Disguise

Abstract: The episode of Da. Garoza stands out for being among those who have aroused greater interest among the scholars of the *Libro de buen amor*. But it can be proven that the aspects most often dealt with are those typical of the culture of the schools. The present work will focus, therefore, on the traces of an oral culture that still coexisted and interacted with writing, and attending, particularly, to the construction of the character of Trotaconventos. It will address formal aspects such as the constitution of the debate through narratives and the transformations of the

duplicated portraits; as to the content, we will analyze the meaning of the fables in the mouth of the procuress; questions regarding the use of language and its intentionality will be investigated and the consequences of transmission through reading aloud and recitation will be examined.

Keywords: Trotaconventos – Coexistence of Oral and Written Culture – Episode of Da. Garoza – Recitation and Reading Aloud

El episodio de Da. Garoza se destaca dentro de los trabajos sobre el *Libro de buen amor* por ser de los que han despertado un mayor interés. Y puede comprobarse que los aspectos abordados con más frecuencia son aquellos propios de la cultura de las escuelas. Thomas Hart, por ejemplo, ha estudiado el debate de la monja y la tercera bajo la luz de la retórica aristotélica, analizando los mecanismos de defensa utilizados por cada una de las contendientes. Subraya que es notorio el recurso del *pathos* en el caso de Trotaconventos así como el del *logos* en las intervenciones de Garoza (Hart, 2007: 69-76). Respecto a las fábulas, Bienvenido Morros continúa la línea trazada por Amador de los Ríos, Otto Tacke y Félix Lecoy, al sostener que Juan Ruiz se basó, principalmente, en las versiones de Gualterio Anglicus. Pero Morros considera que, en muchas ocasiones, el análisis demuestra que el *LBA* se aleja de los hexámetros originales para recurrir a las glosas interlineales y los extensos comentarios de un manuscrito de aquellos que utilizaban profesores y discípulos en las clases del *grammaticus*, donde la obra era de lectura obligatoria (Morros, 2003: 417).

La presencia de la cultura escrita en las formas y las fuentes de este episodio se ha ido dilucidando a través de estudios como los citados. Pero, por otra parte, no podemos dejar de tomar en cuenta una advertencia de Germán Orduna, formulada en la IV edición de estas mismas jornadas. Se trata de la siguiente:

La coexistencia de cultura oral y cultura escrita produce una acción recíproca que condiciona a ambas con una paulatina erosión o absorción de la cultura oral en beneficio de la cultura escrita o literaria. [...] Con este enfoque podemos intentar una nueva caracterización de la literatura medieval considerándola como el lapso en que conviven e interactúan una cultura oral románica y la creación letrada en proporciones que varían según los géneros, las épocas y los autores (Orduna, 1993: 134-135).

Más adelante sostiene que en “una literatura medieval en castellano que respete totalmente este enfoque” se podría apreciar que “Berceo, Alfonso X, D. Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, la crónica castellana y el romancero mismo lucirían facetas no sospechadas” (*Ibid.*: 135).

Respecto al debate de la monja y la alcahueta, pueden encontrarse algunas alusiones a huellas propias de la oralidad en trabajos como, por ejemplo, el de Margherita Morreale, quien se refiere a aspectos inherentes a la transmisión oral de los *enxiemplos* y subraya:

La denominación de *fabla*, como traducción del lat. *fabula*, al ser homorreferente con *fabla* como ‘habla’ lleva implícita, más que el propio étimo, la oralidad inherente al género [...] (Morreale, 2006: 465).

Y precisa algo más adelante:

La oralidad, que damos como implícita en *fabla*, y que habría de realizarse en la recitación, se manifiesta en algunos exordios que desde el presente, reconocemos como convencionales; [...] 1348 “Era un ortelano...” [...] (*Ibid.*: 466).

Pero, indudablemente, los estudios dedicados a este episodio inclinan la balanza hacia aquellos elementos provenientes de la cultura escrita. Por tal razón, nos ha interesado, de modo particular, abordarlo mediante la aplicación de las investigaciones de Harald Weinrich acerca de diferencias formales entre los discursos de la cultura oral y la escritura. Comenzaremos por su abordaje de las construcciones de los debates (Weinrich, 1984: I, 93-94). Señala el semiólogo alemán que “[...] la diferencia es considerablemente más importante entre un discurso que parte de una *arché* narrativa y otro que se pone en movimiento desde un *problema* planteado” (Weinrich, 1984: I, 93).¹

Si observamos el primer debate que aparece en el *LBA*, *De cómo el Amor vino al arcipreste e de la pelea que con él ovo el dicho arcipreste*, puede comprobarse que comienza, precisamente, cuando el “yo” narrativo “plantea un

¹ Resumimos aquí el apartado dedicado a las características de ambos tipos de debate y a su presencia en el *LBA* que hemos desarrollado en otro trabajo (Carrizo Rueda, 2012: 37-42).

problema” que consiste en todos los aspectos negativos que representa el amor para quien se deje seducir por él (181-422). A este argumento que el proponente despliega a lo largo de una extensa perorata, responde su oponente con un contraargumento: son los errores del amante los verdaderos culpables de sus sufrimientos y se lo demostrará mediante otra larga exposición acerca de cómo corregirlos uno por uno (423-573).

Estas dos partes de una oposición binaria netamente diferenciada ponen de manifiesto su correspondencia con la forma que Weinrich considera propia de un debate argumentativo. Subraya que en éste, ante el planteo de un argumento por parte de un proponente, la obligación del oponente es recoger el desafío para responder con una negación. La regla básica es que cada uno participe para defender, racionalmente, dos posturas claramente polarizadas. La única diferencia de la pelea con D. Amor y los señalamientos de Weinrich es que éste habla de una “cadena de argumentos y contraargumentos” (Weinrich, 1984: I, 94), y en *LBA* solo hay una larga exposición por parte de cada contendiente. Pero puede apreciarse que la metodología se atiene a los códigos básicos de este tipo de debate. Es conocida la utilización que hicieron la escolástica y la literatura letrada de estos debates contruidos por una cadena especulativa, donde todo fragmento narrativo está, indudablemente, subordinado a la función de defender mediante ejemplos las respectivas posturas de los antagonistas, tal como ocurre en la pelea con D. Amor. Pero no es el único tipo de debate testimoniado por los discursos medievales. Por eso me detendré, a continuación, en el otro que analiza Weinrich.

Se trata de aquel tipo de debate donde las narraciones pasan a desempeñar la función nuclear porque es precisamente a través de ellas que se van expresando dos posturas contrapuestas. Y, según el semiólogo, puede comprobarse, en primer lugar, que “el oyente es una persona afectada por lo narrado en su manera de ver el mundo y los que actúan en él” (Weinrich, 1984: I, 93). Weinrich explicita que el primer emisor desarrolla un relato destinado a exponer una cierta visión sobre el mundo, sobre los seres y sobre las fuerzas que los mueven. A su turno, el receptor, al convertirse él mismo en emisor, no argumenta directamente en contra de aquellos aspectos que no coinciden con su propia visión sino que responde con otro relato, pero —y esto es preciso destacarlo— que no se limita a dar una réplica en contra del anterior sino que se abre hacia otras cues-

tiones. El proceso continúa ramificándose a través de las intervenciones alternadas de los contendientes, hasta que reúnen entre ambos un conjunto de narraciones que no se refieren solamente a la cuestión inicial sino que terminan por incluirla en un amplio repertorio de asuntos. Weinrich señala que tales repertorios están encaminados, en definitiva, a que el resultado del debate, más allá del tratamiento del tema que lo suscitó, constituya, también, un florilegio de carácter sapiencial (Weinrich, 1984: I, 94).

Esta primacía de las formas narrativas que resulta evidente en el episodio de Da. Garoza y que el semiólogo estudia, paralelamente, en diferentes campos de la cultura, corresponde, según él sostiene, a circunstancias propias de la tradición oral porque dentro de ellas “la narración parece ofrecer las mejores condiciones a la memoria cultural de una civilización” (Weinrich, 1984: I, 96). Señala que, por el contrario, en una cultura escrita, “la narración pierde su antiguo privilegio mnemónico y llega a ser una técnica cultural entre otras” (*Ibid.*). Más adelante, subraya en el tránsito de la oralidad a la escritura, el desarrollo de “un largo proceso de desnarrativización acompañado de una ascensión real y axiológica de las actividades argumentativas y taxonómicas” (Weinrich, 1984: I, 100).

Podemos, en consecuencia, postular que una de las modalidades de convivencia de ambos tipos de cultura en el *LBA* es la presencia de un debate argumentativo como la *pelea*, cuyas formas narrativas se subordinan y limitan a demostrar dos puntos de vista opuestos, al lado de un debate como el del episodio de Garoza, que se desarrolla a través de las alternativas de un juego de narraciones.² Éstas van más allá del asunto que constituye el punto de partida —si la monja tendrá o no amores con el arcipreste— para ir sumando muchos otros como la traición (1348-1355), el desagradecimiento (1357-1360), el respeto a los viejos (1361-1363), las zozobras de la vida del rico (1383-1384), los errores de la ignorancia (1389-1390), el conocimiento de sí mismo (1407-1408), la necesidad de humildad en los poderosos (1433-1434), el engaño de las lisonjas (1443ab), el miedo paralizante (1448-1450) y los peligros de las malas amistades (1476-1479). El debate se constituye, de este modo, también

² Un germen de este tipo de debate aparece cuando, para comenzar a convencer a Da. Endrina de que acepte los requerimientos de D. Melón, Trotaconventos le cuenta el *enxiemplo* de la avutarda, a lo que la joven, con el fin de justificar su rechazo inicial, responde con el *enxiemplo* del lobo que tomó por buen presagio un estornudo (746-779).

en un recordatorio a través del cual la sociedad transmite parte de su legado sapiencial. Al respecto, señala Weinrich que en una cultura oral, acercarse a la sabiduría era tener “una vida rica en narraciones” (Weinrich, 1984: I, 94). Esta observación nos permite conjeturar que el comentario irónico con el que la vieja se burla de la monja, “Señora [...] muchas fablas sabedes (1480a)” (Blecua, 2006),³ no es fortuito sino que cumple con la función de revelar su fastidio porque Garoza ha resultado una persona “sabia”, con las herramientas necesarias para debatir con ella y dismantlar sus argucias. Todos estos aspectos se aúnan, en definitiva, para testimoniar que incluso en el interior de este episodio conviven todos los aspectos de la cultura escrita que hemos citado al principio, con las formas de un tipo de debate que muestra las huellas heredadas de la oralidad.

Esta configuración particular que, en distintas proporciones y de diferentes formas, se presenta en textos medievales, puede contribuir a la interpretación de la función que cumplen en este episodio las narraciones de Urraca. Hay estudiosos que han manifestado su desconcierto respecto a las sentencias edificantes que aparecen en la boca de una alcahueta y algunos hasta han llegado a concluir que los contenidos didácticos en el *LBA* son pasibles de devaluarse o que el personaje de la tercera no es considerado inmoral sino que puede resultar enaltecido. Argumentos de este tipo han contribuido a las conocidas interpretaciones sobre una supuesta ambigüedad que atravesaría toda la obra.⁴ Sin embargo, en principio, es posible argüir que si se consideran las características del tipo de debate que se acaban de reseñar, más allá del personaje que cuente las historias, importan éstas en sí, dado el valor sapiencial que representan y que debe ser transmitido y conservado. Dicho valor sapiencial como algo intrínseco a las fábulas es defendido por estudiosos como Hart, quien sostiene que, independientemente del uso intencionado que se realice de ellas, como hace la alcahueta, no se anula su enseñanza moral (Hart, 2007: 75-76). No obstante, considero que se puede llegar todavía más lejos a la hora de refutar esa presunta ambigüedad.

³ Todas las citas pertenecen a esta edición.

⁴ Véase, por ejemplo, el siguiente comentario de Jacques Josset respecto a la estrofa 1390: “Nótese en lo tocante a la ambigüedad que la sentencia está puesta en boca de Trotaconventos [...]” (Josset, 1974: I, 198, n. 1390).

Las acciones de Trotaconventos son el desarrollo narrativo de las características de los retratos de la tercera trazados por Amor y por el propio “yo” protagonista. Es un proceso de duplicación similar al que extrae del retrato de la mujer ideal (431-435) los rasgos de Da. Endrina que actúan avivando la pasión del enamorado cuando ella irrumpe en la plaza (653). Dichas duplicaciones dan lugar a un proceso también estudiado por Weinrich, al que denomina “descripción temporalizada” y que consiste en la narrativización de una descripción espacial. Su antecedente clásico más reconocido es la forja del escudo de Aquiles en la *Iliada* (Weinrich, 1984: I, 97-98). Volveremos más adelante sobre este tema porque comenzaremos, ahora, por revisar ciertos rasgos del personaje de la tercera.

Aconseja el Amor “[...] que la tu mensajera / sea bien razonada, sutil e costumera, / sepa mentir feroso e siga la carrera, / [...] toma unas viejas / que andan las iglesias e saben las callejas: / grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas, [...] / a Dios alçan las cuentas, querellando sus coitas: / ¡ay cuanto mal saben estas viejas arlotas!” (437-439). Más adelante, dirá el Arcipreste doñador: “Fallé una tal vieja qual avía menester, / artera e maestra e de mucho saber; [...] / éstas echan el laço, éstas cavan las foyas; / non ay tales maestras como estas viejas troyas, / estas dan la maçada: si as orejas, oyas [...] / non se reguardan d’ellas están con las personas, / fazen con mucho viento andar las atahonas” (698-700). Es significativo para nuestros propósitos que el Amor subraye que “saben muchas consejas” y tanto su descripción como la del futuro cliente destacan su maestría para hacer caer a las víctimas con sus engaños, su piedad hipócrita y su labia extraordinaria, ese “viento” capaz de empujar atahonas. Respecto a la facilidad de palabra y la inteligencia de Trotaconventos, dice Francisco Márquez Villanueva:

Las viejas proxenetas de la cuentística hispano-oriental actuaban a través, sobre todo, de artimañas más o menos ingeniosas. En un plano más avanzado, el personaje ya adulto y evolucionado de la alcahueta posterior *se servirá solo de su inteligencia y del valor mágico de su palabra*. El testimonio del Rey Sabio no deja lugar a dudas (Márquez Villanueva, 1993: 79, énfasis añadido).

Cita a continuación, como ejemplo, los versos referidos a una tercera en la Cantiga 64 de Alfonso X, una mujer de la que se subrayan tres características: sus propósitos “viles”, su pericia en el oficio de la “alcahuetería” y que sabía utilizarlo con “sutileza” —“*Mais aquela vella, com’era moller mui vil / E de alcoyotaria sabedor e sotil*” [...] (*Ibid.*)—. Dichas características se aunaban de tal modo que sus razonamientos perversos casi llevaron a una dama honesta a la infidelidad. Y si en este caso no logró sus objetivos fue porque intervino nada menos que la Virgen. No hay ninguna contradicción, por lo tanto, en que Trotaconventos utilice su sagacidad, su hipocresía, su facilidad de palabra y, asimismo, un amplio conocimiento de historias que transmitían la sabiduría tradicional para querer convencer a una monja de que rompa sus votos de castidad.

Quizá, todavía, nuestro modo de pensar arrastre ciertos vestigios de puritanismo victoriano y por eso nos cuesta aceptar que un personaje maligno exponga contenidos ejemplares. Pero, de todos modos, cabría preguntarse si el público medieval era capaz de diferenciar la moralidad de los argumentos de la inmoralidad de quien los formulaba. En este punto, pienso que otro aspecto de la sociedad oral aún vigente en el siglo XIV puede ayudar a solucionar tal interrogante.

En su estudio clásico sobre la fuerte presencia de la “voz” dentro de la “letra” de la “literatura” medieval, Paul Zumthor sostiene: “Todo texto medieval es oralizante” (Zumthor, 1989: 233). Antes de llegar a esta aseveración, bucea en las formas de transmisión por las que se fueron difundiendo las obras en la Edad Media y advierte que el hecho de que algunas estuvieran escritas no implicaba que se dieran a conocer solamente por la lectura. Y especifica al respecto: “Las modalidades de la escritura condicionan la lectura. Esta última, hasta mucho después de la invención de la imprenta sigue siendo difícil, e incluso por parte de los eruditos, poco frecuente” (Zumthor, 1989: 124). Describe, a continuación, los considerables obstáculos materiales que debían superar los lectores, como la gran diversidad de los estilos de escritura y de los sistemas de abreviación, las características desiguales de los soportes, los rasgos de ciertas escrituras que se volvían ilegibles, la iluminación insuficiente, el difícil manejo de los grandes volúmenes. Y destaca la necesidad que se planteó a veces de “concentrar verdaderos comités de lectores para garantizar el desciframiento correcto de un documento difícil” (*Ibid.*). Zumthor sostiene que, como consecuencia, “lectura y escritura constituyen dos actividades diferentes,

que exigen aprendizajes distintos, y no son sentidas como necesariamente unidas” (*Ibid.*). Incursiona, entonces, en la práctica habitual para tratar de superar las dificultades que era la lectura en voz alta:

Las condiciones materiales de la grafía planteaban en el descifrado casi un problema distinto para cada palabra [...]. Solo la articulación bucal permitía resolverlo en la práctica. La lectura llevaba, pues, consigo, un movimiento del aparato fonador [...] más ordinariamente la vocalización generalmente de la lectura en voz alta (Zumthor, 1989: 125).

Zumthor se refiere a los testimonios de estas prácticas que se registran de modo ininterrumpido desde el siglo V hasta el XVI y cita, por ejemplo, el del anteúltimo emperador inca, Tito Cusi Yupanqui, que describió a los españoles como “hombres barbudos que hablaban solos con hojas de telas blancas que llevaban en las manos” (Zumthor, 1989: 125-126).⁵

Pero la mayor parte del estudio se ocupa de otra forma oral de acercamiento a los textos que presenta rasgos en común con la lectura en voz alta y que es la recitación. Para los propósitos de este trabajo, resulta significativo el siguiente párrafo:

La voz lleva a mi conocimiento “representándolo” (en el sentido escénico del término), el discurso que encierra esa poesía. De donde se desprende una dualidad: al mismo tiempo, ese discurso se hace relato y por el sonido mismo de la voz que lo enuncia, comentario de ese relato; cada una en su función (Zumthor, 1989: 201-202).

En su edición del *LBA*, G. M. Gybbon Monnypenny se refiere a la necesidad de tomar en cuenta estas formas de circulación de las obras escritas. Advierte, como Zumthor, que aún los hombres de letras preferían escuchar textos con más frecuencia que leerlos, y cita como ejemplo a D. Juan Manuel. Supone que, dado este contexto, lo más probable es que el *Libro* de Juan Ruiz haya sido

⁵ Señala Zumthor: “La tradición monástica había valorado esa práctica desde hacía ya tiempo, considerándola como una ayuda a la meditación. El movimiento de los músculos faciales la hacía semejante al acto de nutrición, la elevación del espíritu procedía de lo que M. Jousse llamó ‘la manducación de la palabra’” (Zumthor, 1989: 126).

conocido, sobre todo, a través de lecturas públicas. Y señala la importancia de considerar esta forma de transmisión porque redundaría en un aspecto fundamental de la obra como es la identificación de los diferentes “yoes”, a los que la voz lectora se ocuparía de asignarles tonos diversos (Gybbon Monnypenny, 1989: 28). El hecho es que lectores o recitadores, en uso de las técnicas de sus oficios que, a través de investigaciones como las reseñadas, se destacan como habituales medios de difusión de textos escritos, en el caso del *LBA* representaban, muy posiblemente, no solo los distintos “yoes” sino también, las intervenciones de los diferentes personajes.⁶

En esta línea, no es difícil conjeturar que la voz de Trotaconventos, en el debate con la monja, sonaría alternadamente seductora, plañidera, punzante y que subrayaría todos los tonos de la hipocresía cuando la vieja se aprovechara de la antigua sabiduría de las fábulas para sus fines deshonestos. Asimismo, podemos imaginar que, por el contrario, a la hora de representar a Da. Garoza argumentando a través del florilegio tradicional, la voz lo haría con el sosiego que se consideraba signo de la verdadera sapiencia e, incluso, con un punto de gravedad que podría reflejar el respeto que le merecían todas aquellas enseñanzas. En este punto, se hace preciso recordar la situación descrita por Zumthor, antes citada, cuando “el discurso se hace relato y por el sonido mismo de la voz que lo enuncia, comentario de ese relato; cada una en su función”.

Disfraz designa, según la primera acepción del *DRAE*, un “artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido”. En el caso del debate, las entonaciones de la voz transmisora serían las encargadas de revelar a los oyentes que Urraca se había disfrazado con el tesoro de las enseñanzas heredadas por la comunidad para ocultar la vileza de sus intenciones. Sin embargo, es preciso destacar que estos aspectos que atribuimos a la vigencia de hábitos de la cultura oral, podrían quedar como escasos de sustento si no contáramos, asimismo, con una serie de señales inequívocas que aporta el texto escrito. En este caso, el relato va introduciendo en la escena todas las artimañas a las que recurre Trotaconventos. Son evidentes sus constantes instigaciones al hedonismo junto a las maliciosas referencias al interés como el verdadero

⁶ Es pertinente recordar en este contexto, el señalamiento de Margherita Morreale que antes hemos citado: “La oralidad, que damos como implícita en *fabla*, y que habría de realizarse en la recitación [...]”.

móvil de la conducta humana. Así se trasluce en sus acusaciones a la monja de recibirla mal por no haberle traído un regalo, y en sus despectivas comparaciones entre el voto de pobreza conventual y los bienes materiales que puede proporcionar un amante (1392-1394; 1396-1397). Pero, además, la tercera es retratada como una excelente vendedora que sabe alabar su “producto” (1346d; 1489), insistir aunque la rechacen (1423-1424), mostrarse zalamera (1400), hacer sentir culpable a su interlocutora para ablandar su resistencia (1367-1368; 1409; 1424) y fingir ceder para ganar (1480; 1482). También sabe vender sus oficios al cliente que la ha contratado, como cuando convence a D. Melón de que está en su mano que Da. Endrina lo ame a él y no a otro supuesto pretendiente (713-715) y remata:

Esta dueña que dezides, mucho es en mi poder:
si non por mí, non la puede omne del mundo aver;
yo sé toda su fazienda, e quanto ha de fazer
por mi consejo lo faze más que non por su querer (716).

O cuando después de jugar con los temores y las esperanzas del enamorado (782-814), lo atenaza con sus intereses comerciales:

Amigo, segund creo, por mí avredes conorte,
por mí verná la dueña andar al estricote;
mas yo de vós non tengo sinon este pellote:
si buen manjar queredes, pagad bien el escote (815).

La descripción arquetípica de las alcahuetas que traza el retrato de D. Amor y que reitera, estrofas más adelante, el que de la propia Trotaconventos hace el Arcipreste doñeador, cobra vida a través de las acciones de esta vieja “artera e maestra e de mucho saber” (698b) que son narradas a lo largo de buena parte del *Libro*. Es sabido que muchas de ellas provienen de fuentes escritas. Pero la forma que asume el relato, en cuanto duplicación de sucesos en el tiempo de lo que antes se ha presentado como un retrato trazado en el espacio, constituye una descripción “espacializada”. Es decir que se trata de la categoría estudiada por Weinrich, a la que nos hemos referido con anterioridad, y que el semiólogo incluye entre los hábitos de “narrativización” propios de la cultura oral. Las

fuentes escritas de las acciones de Urraca han sido rastreadas por estudiosos como Bienvenido Morros, que además de incursionar en *Pamphilus* y *De vetula* propone como hipotexto *De nuntio sagaci* (Morros, 2004: 69-93). En la primera de estas comedias elegíacas, citada expresamente por Juan Ruiz —“Doña Venus por Pánfilo non pudo más fazer” (698c)— el enamorado busca una alcahueta de la que dice: “*Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa / artibus et Veneris apta ministra satis*” (Morros, 2004: 82). Puede comprobarse que se destaca la sutileza, el ingenio y sus conocimientos para las artes de Venus pero no se encuentran ni las valoraciones morales ni las advertencias para precaverse de ellas que formulan las estrofas 697-700 del *Libro de buen amor*. Y tampoco aparecen en el extenso análisis que realiza Morros de los tres hipotextos referidos y sus claras coincidencias con la obra de Juan Ruiz, a pesar de que muchas de éstas corresponden a las conductas de la tercera, como su codicia (Morros, 2004: 83-84). Por lo tanto, puede considerarse que en este aspecto el texto se aparta de la tradición de la comedia elegíaca y sigue la línea moralizante que aparece en la cantiga de Alfonso X, donde están presentes la sutileza y la maestría en el oficio de la alcahueta pero también su vileza, que es destacada en primer término, así como su directa relación con las tentaciones pecaminosas, que es lo que suscita la intervención de la Virgen. Podemos concluir, por lo tanto, que el debate con Da. Garoza transforma los dos retratos de esas peligrosas victimarias⁷ que discurren por la vida social, en un relato que desnuda a una de ellas, paso a paso, de todos sus disfraces y de las argucias con que se aprovecha de ellos.

Como paso previo a las conclusiones, revisaremos la alternancia zigzagueante que hemos recorrido entre oralidad y escritura. En principio, los ejemplos del debate argumentativo con D. Amor y el debate a través de narraciones de la monja y la tercera demuestran que en el *LBA* conviven formas de este mismo género que se diferencian por una mayor proximidad a la cultura escrita o a la cultura oral. Asimismo, se comprueba que en un mismo episodio, el de Garoza, la matriz narrativa del debate heredada de la oralidad recoge fábulas de los tex-

⁷ No utilizo casualmente esta denominación sino teniendo en cuenta su etimología: “Sirviente de los antiguos sacerdotes gentiles, que encendía el fuego, ataba las víctimas al ara y las sujetaba en el acto del sacrificio” (cfr. *DRAE*, s. v.). Creo que, metafóricamente, se pueden aplicar estas acciones a la conducta de Trotaconventos en el episodio de D. Melón y Da. Endrina, cuyo carácter de advertencia ejemplar es subrayado por el texto en una larga tirada (892-909).

tos canónicos de las escuelas, como el de Gualterius Anglicus y sus comentaristas. Pero no se trata de una simple yuxtaposición sino que las reglas básicas de tal tipo de debate influyen, de algún modo, en la selección de las historias porque es preciso que éstas se vayan separando del tema originario para recordar y transmitir, de acuerdo con las necesidades de la memoria oral, un florilegio de carácter sapiencial. Dicha necesidad explica los motivos de que las fábulas, como apunta Bienvenido Morros, “no siempre establecen una estrecha relación entre el contenido de cada una de ellas y la situación a la que pretenden aplicarlas” (Morros, 2003: 430). Morros supone que las causas han de provenir de interferencias de las “interpretaciones morales de comentaristas de Gualterius Anglicus” (*Ibid.*). Pero, a mi juicio, la explicación no hay que buscarla entre las fuentes escritas sino en la influencia de formas tradicionales de difusión oral.

Hay otro aspecto que ha llamado la atención de los críticos ya acostumbrados a un tipo de unidad de las obras muy diferente del que manifiestan los textos medievales. Se trata de una estrofa del *Enxiemplo del gallo que falló el cafir en el muladar* que introduce, como señala Bienvenido Morros, una segunda moraleja referida, una vez más, a la necesidad de entender el verdadero sentido del libro (Morros, 2003: 420-422). Ante el desconcierto que causa este cuerpo aparentemente extraño se puede también proponer una explicación en dos aspectos propios de las formas de la oralidad. Uno de ellos es el de la estructura circular que describió Marshall McLuhan, en los siguientes términos: “Se toma todo el mensaje, se lo traza y vuelve a trazar, una y otra vez, siguiendo los giros de una espiral concéntrica con una redundancia similar” (McLuhan, 1969: 50). Tal tipo de estructura justificaría que el autor del *LBA* haya buscado un pretexto para reiterar un mensaje que presenta como fundamental para la interpretación de la obra.⁸ Pero, además, el hecho de que parezca tan ajeno al contenido del episodio, se explicaría por la “discontinuidad o fragmentariedad” que según Zumthor es consecuencia de la herencia de la oralidad en los textos medievales (Zumthor, 1989: 196). Si se toman en cuenta estos dos criterios, puede deducirse que la

⁸ El trabajo pionero de McLuhan respecto a la estructura circular y su incidencia en los discursos medievales no ha sido, a mi juicio, suficientemente aprovechado. Me he basado en él para analizar algunos importantes aspectos del *LBA*, como las frecuentes duplicaciones, entre las que figuran las de los retratos, analizadas en estas páginas (Carrizo Rueda, 2012: 30-36).

segunda moraleja no es un cuerpo extraño en el debate sino una reflexión acerca del entendimiento que para el autor debía recordarse y podía integrarse en un repositorio de sabiduría sobre los hombres y sus conductas.

La importancia de esta dimensión sapiencial del conjunto de las fábulas puede explicar, asimismo, que algunas estén en boca de un personaje vil pues, en una nueva interacción de la cultura oral con la escrita, el texto insiste en destacar las perversas artimañas de las terceras tanto a través de advertencias expresamente manifestadas como por medio del retrato “narrativizado” de las acciones de una de ellas. Y si se considera, además, la transmisión por la lectura en voz alta o la recitación, donde la voz se volvía “comentario del texto”, según Zumthor, entramos en el ámbito donde se destaca el tema del disfraz. Urraca, como otras de su oficio, se disfraza físicamente con el rosario al cuello para fingir piedad y los objetos con los que simula el oficio de buhona, como las joyas, los alfileres, las telas y el sonido de los cascabeles. Pero el más peligroso es el disfraz que construye con su lenguaje. Pueden percibirse las frases engañosas con las que trata de encubrir sus verdaderas intenciones, pero considero que con el uso de las fábulas perfecciona este artificio al recurrir a las sentencias atesoradas por la tradición de la comunidad para ocultar que sus acciones solo sirven al mundo, el demonio y la carne.⁹

La ambigüedad, desde esta perspectiva, no está en el texto del *LBA* sino en algunos personajes. En el caso de Trotaconventos, es el resultado de su permanente fingimiento. Puede ser lobo o cordero, según le convenga, y su verdadero rostro se encuentra tan bien embozado por sus disfraces que, incluso, puede tender trampas y disimular su malignidad ante los lectores de muchos siglos después.

Referencias bibliográficas

- BLECUA, Alberto, 2006, edición, introducción y notas, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M., 2012, “La descripción narrativizada, el debate por *enxiemplos* y la estructura reiterativa en el *LBA*. Cruces de la oralidad con la cultura escrita y el epi-

⁹ Bienvenido Morros es de los autores que argumentan a favor de los valores cristianos y la intención moralizante del episodio (Morros, 2003: 460).

- sodio de D. Garoza”, en *Estudios de Literatura Medieval. Veinticinco años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editado por Antonia Martínez Pérez y Ana Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 29-41.
- GYBBON MONNYPENNY, G. M., 1988, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia.
- HART, Thomas, 2007, *Allegory and other matters in the 'Libro de Buen Amor'*, Londres, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar (no. 58), Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- JOSSET, Jacques, 1981, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MCLUHAN, Marshall, 1969, *La comprensión de los medios como la extensión del hombre*, México, Editorial Diana.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1993, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- MORREALE, Margherita, 2006, “La fábula en la Edad Media: El *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*”, en *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, Madrid, Gredos, pp. 457-482.
- MORROS, Bienvenido, 2003, “El episodio de Da. Garoza a través de sus fábulas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI.2, julio-diciembre, 417-464.
- , 2004, “Las fuentes del *Libro de Buen Amor*”, en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de Buen Amor*, al cuidado de Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá La Real, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 69-104.
- ORDUNA, Germán, 1993, “La coexistencia de cultura oral y producción literaria”, en *Studia Hispánica Medievalia III*, editado por Rosa E. Penna y María Rosarossa, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 128-136.
- WEINRICH, Harald, 1985, “Al principio era la narración”, en *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos hispánicos*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 89-100.
- ZUMTHOR, Paul, 1989, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra.

Perspectivismo y discurso proverbial en los retratos de *La Celestina*

CARMEN DEL PILAR ANDRÉ DE UBACH

*Universidad Nacional del Sur
Departamento de Humanidades
Centro de Estudios Medievales y de Literatura Comparada
República Argentina
cpandre@uns.edu.ar*

Resumen: La compleja técnica del retrato empleada por Fernando de Rojas en *La Celestina* ha sido objeto de diversos estudios y, sin embargo, siempre es sugerente para nuevas aproximaciones críticas. Como observa Snow (1992), el procedimiento de caracterización urdido por Rojas “es un arte que deja que las palabras nos entreguen las imágenes que de unos personajes tienen los otros personajes. Puestas en íntima proximidad, estallan como tienen que estallar y ayudan a retratar a las personas y personalidades detrás de las palabras”. En efecto, la caracterización de los personajes se va delineando según avanzan los diálogos y se construye a partir de múltiples puntos de vista, ya complementarios, ya divergentes, y queda a cargo del lector el ensamblaje de la representación de los personajes trazados mediante ese juego de diferentes figuras. En este trabajo, me propongo abordar el perspectivismo que se plasma a través de la percepción de los protagonistas por parte de sí mismos y de otros personajes, y ponerlo en relación con la aplicación del discurso proverbial para la caracterización y la justificación de las representaciones de los personajes.

Palabras clave: *La Celestina* – perspectivismo – discurso proverbial – retratos

Perspectivism and Proverbial Discourse in the Portraits of *La Celestina*

Abstract: The complex technique of the portrait used by Fernando de Rojas in *La Celestina* has been the object of several studies and yet it is always suggestive for new critical approaches. As Snow observes (1992), the characterization procedure of Rojas “es un arte que deja que las palabras nos entreguen las imágenes que de

unos personajes tienen los otros personajes. Puestas en íntima proximidad, estallan como tienen que estallar y ayudan a retratar a las personas y personalidades detrás de las palabras”. In fact, the characterization is delineated as the dialogues progress and is constructed from multiple points of view, complementary or divergent, and the reader is responsible for the assembly of the representation of the characters drawn by that game of different figures. In this article I propose to approach the perspectivism that is reflected through the perception of the protagonists by themselves and other characters, and put it in relation to the application of the proverbial discourse to the characterization and justification of the representations of characters.

Keywords: *La Celestina* – Perspectivism – Proverbial Discourse – Portrait

La compleja técnica del retrato empleada por Fernando de Rojas en *La Celestina* ha sido objeto de diversos estudios y, sin embargo, siempre es sugerente para nuevas aproximaciones críticas. La caracterización de los personajes se va delineando según avanzan los diálogos y se construye a partir de múltiples puntos de vista, ya complementarios, ya divergentes, por lo que queda a cargo del lector el ensamblaje de la representación de los personajes trazados mediante ese juego de diferentes figuras. Al respecto, Snow (1992: 286) observa que el procedimiento de caracterización urdido por Rojas a través de la combinación de los juicios propios y ajenos es “un arte que deja que las palabras nos entreguen las imágenes que de unos personajes tienen los otros personajes. Puestas en íntima proximidad, estallan como tienen que estallar y ayudan a retratar a las personas y personalidades detrás de las palabras”. El Prólogo que justifica la conversión de la *Comedia* en *Tragicomedia* parte de la concepción petrarquista del mundo como contienda y la aplica al caso particular de la recepción de la obra, para presentar su lectura e interpretación como contienda entre los lectores de distintas edades y condiciones: “¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?” (Rojas, 1994: 81).¹ Si se proyectara la misma ley del pasaje, trivializadora de la fuente, a la cuestión de la representación fragmentaria de los personajes, se podría concluir que los retratos se construyen desde la contienda de puntos de vista.²

¹ Las citas de la fuente se harán por la edición de Severin (1994) y se indicará el auto y la página entre paréntesis, a continuación de la transcripción textual.

² Baranda (2004: 25-26) advierte que el recorte y la manipulación que hace Rojas de la cita de Petrarca al comienzo del Prólogo de la *Tragicomedia* persigue un fin inadecuado, trivializa el sentido y silencia las conclusiones estoicas de la fuente.

La modalidad usada en la *Tragicomedia* para ofrecer distintas imágenes de un mismo personaje mediante el cruce de perspectivas bien puede considerarse anticipadora del perspectivismo con que el *Quijote* representa la realidad. Según Spitzer (1955: 183-184), la exposición de diversos puntos de vista de un mismo problema en la novela de Cervantes evidencia que “las cosas se representan no por lo que ellas son en sí, sino solo en cuanto objeto de nuestro lenguaje o de nuestro pensamiento” y que la ruptura de la unidad multivalente en diferentes perspectivas instala la imposibilidad de una “certeza respecto a la realidad *no rota* u objetiva de los acontecimientos”. Por su parte, Lida (1962: 320) marca la relación entre la configuración artística de los personajes de ambas obras y precisa que en *La Celestina* “la minuciosa pintura [de cada personaje] no es una composición académica de unidad rígida”, sino un diseño coherente que mantiene una línea clara junto con la libertad de variarla. La caracterización de los personajes se completa en muchos casos mediante el uso de paremias que, con economía expresiva, contribuyen a destacar rasgos definitorios. En el caso de la aplicación de refranes, Bizzarri (2004: 196-200) reconoce las múltiples funciones que desempeñan en *La Celestina*, que pueden expresar ironía de o hacia los personajes, tipificar conductas humanas y sintetizar una situación o estado al que aquellos han llegado. Además, los proverbios suelen instaurar la desconfianza en la objetividad de los sentidos para captar los atributos de los personajes.³

Por lo tanto, la propuesta de este trabajo consiste en abordar el perspectivismo que se plasma a través de la percepción de Calisto y Melibea por parte de sí mismos y de otros personajes, y ponerlo en relación con la contribución del discurso proverbial a la representación de los protagonistas y al cuestionamiento de esa representación.⁴ Sabido es que en la literatura medieval, el orden y el plan en las descripciones de personas corresponden a un canon señalado por los tratadistas y que un retrato completo trata sucesivamente del físico —pro-

³ El presente trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación “Didactismo en la literatura española medieval: Colecciones de sentencias y Refraneros castellanos del siglo XV”, dirigido por la Dra. Alicia Ramadori; dicho proyecto se desarrolla en el Centro de Estudios Medievales y Literatura Comparada del Dpto. de Humanidades de la UNSur y ha sido acreditado en el Programa de Incentivos por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNSur.

⁴ *Celestina* también es presentada con la técnica del perspectivismo, pero las limitaciones formales de este trabajo impiden su tratamiento. Para la doble visión de dicho personaje remito a Snow (1992: 279-287). El crítico también se ha ocupado de la caracterización de la pareja de enamorados (1989: 459-472).

sopografía— y de la moral —etopeya— (Faral, 1923: 79-80). Es evidente que Rojas no ignora la convención retórica; pero al mismo tiempo que la aplica, la impugna al confrontarla con otras percepciones subjetivas acerca de un mismo personaje. La mirada autoral consta en un espacio paratextual, el argumento general (Toledo, 1500), del que Russell (2008: 223) anota que “es posible que fuese escrito por el primer autor y que sirviese de guión a Rojas para planear el desarrollo de la obra”:

Calisto fue de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança dotado de muchas gracias, de stado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada. [...] Celestina, mala y astuta mujer... (I, 82-83).⁵

La visión de algunos personajes contribuye también a caracterizarlos, previo a la concertación, en función de pareja. Celestina evalúa las condiciones de los jóvenes y aplica un refrán que alude a la riqueza de Calisto y a la urdimbre de sus amores como un negocio beneficioso para ella: “Melibea es hermosa, Calisto loco y franco; ni a él penará gastar, ni a mí andar. Bulla moneda y dure el pleyto lo que durare” (III, 143). Sempronio atiende a la cuestión social: “Calisto es cavallero, Melibea hijadalgo; assí que los nascidos por linaje escogidos búscanse unos a otros” (IX, 229).

Durante el encuentro inicial en el huerto, a través del diálogo entre ambos jóvenes se percibe un desajuste entre su conducta y los códigos de la cortesía, lo que los delata como personajes paródicos de la ficción sentimental (Lacarra, 1989: 14-17). En lo que respecta a Calisto, al ser desdeñado como amador y recluirse en su cámara, se manifiesta triste, destemplado, impaciente, terco, obsesionado, acusa cambios de humor y un manejo inapropiado del registro lingüístico. La expresión de algunas actitudes se vivifica con el uso de formas paremiológicas; así, el enamorado exterioriza la melancolía con un aforismo inspirado en Boecio: “¡O bienaventurada muerte aquella que desseada a los

⁵ Puerto (2008: 252) indica que Melibea no escapa de cierto tratamiento jocoso, al ser presentada en el argumento general de la obra como “mujer moza” y no como “doncella”, según lo ha observado Lacarra. Agrego que Celestina la menciona a Calisto como “mujer” (VI, 189).

afligidos viene!” (I, 88)⁶ y formula con frases proverbiales la falta de templanza: “la voluntad a la razón no obedece” (I, 91)⁷ y la impaciencia: “la necesidad deshecha la tardanza” (I, 113)⁸. Calisto objetiva la obsesión amorosa en el fetichismo con el cordón de Melibea, a cuya inesperada posesión dedica un refrán que tiene origen en la incredulidad del apóstol Tomás sobre la resurrección de Jesús (Juan 20, 24-29): “¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo! O cordón, cordón” (VI, 186); el desborde es refrenado por Celestina, con una frase proverbializada: “no haga tu lengua yguales la persona y el vestido” (VI, 188). La inadecuación del caballero en el trato social, por ejemplo con la tercera, se manifiesta en la exagerada deferencia con que la saluda, sabiendo que es una “vieja barbuda” y “una puta vieja alcoholada”: “qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior” (I, 116).

“La nota básica del carácter de Calisto es su egoísmo”, afirma Lida (1962: 347), el cual “condiciona a la vez su concepción de la realidad, su juicio ético y su conducta social”. Por eso, antepone el placer erótico al honor de su dama y de su propia casa y se conduce como un exhibicionista y un cobarde. Sin ningún reparo, subordina la cortesía a un comportamiento indecoroso, alcanza a Melibea por intermediación de una alcahueta, consume sus amores y alardea del logro —no hay que olvidar que según la filosofía de Celestina “ninguna cosa es alegre possession sin compañía” y “el plazer no comunicado no es plazer”—:⁹

MELIBEA. Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

⁶ Cfr. Severin (1994: 88, nota 9). La editora toma la fuente del aforismo de Castro Guisasola (1924: 102).

⁷ La frase reaparece con una variante en boca de Sempronio: “¿Para qué, señor, es el seso, si la voluntad priva a la razón?” (VIII, 220).

⁸ Celestina considera la impaciencia como inherente al enamoramiento: “No es cosa más propia del que ama que la impaciencia; toda tardanza les es tormento; ninguna dilación les agrada” (III, 138). Un uso particular de un refrán ilustrativo de la impaciencia es portador de ironía trágica: “corre, corre, abre! Siempre lo vi que por fuyr hombre de un peligro, cae en otro mayor. Por encubrir yo este hecho de Pármeno [...] cayó en indignación desta [Celestina], que no tiene menor poderío en mi vida que Dios” (I, 108).

⁹ La primera frase encierra una sentencia de origen senequista (*Epistulae*, VI, 4), mientras que la segunda es un refrán (Russell, 2008: 400, notas). Las cita Celestina para convencer a Pármeno de que se alíe con Sempronio en perjuicio de su amo (I, 126) y las repite Pármeno luego de su primera noche de amor con Areúsa (VIII, 212).

MELIBEA. Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te havías de haver conmigo, no fiaría mi persona de tu cruel conversación (XIV, 285).

En la circunstancia extrema de la muerte de sus criados y de su consecuente exposición a la deshonra, no deja de evocar y privilegiar el goce sensual a pesar del alto precio que supone tal actitud, y así lo constata con un aforismo: “O breve deleyte mundano, cómo duran poco y cuestan mucho tus dulçores; no se compra tan caro el arrepentir” (XIV, 288).

Bajo la mirada de Sempronio, Calisto tiene dudosas aptitudes para el canto, según se desprende de los comentarios irónicos —“destemplado está esse laúd” (I, 91); “¡O hydeputa el trobador!” (VIII, 218)— y a causa del enamoramiento se comporta como “loco” y “herege” (I, 92), blasfemo y ciego, “pusillánime” y “fi de puta” (I, 95), por lo que el criado le reclama ponerse “en la medida de honrra” correspondiente a su “merescimiento”:

Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerça, ligereza, y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen (I, 99).¹⁰

Sin embargo, el encomio se ve rebajado por un rasgo de la personalidad del amo, el de la holgazanería, que Sempronio desenmascara con la cita de un refrán:

CALISTO. No seas agora negligente.

SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es hazer siervo diligente el amo perezoso (I, 103).

A la perspicaz Celestina apenas le basta con escuchar el recibimiento de Calisto para formarse una idea de su índole y maliciar el provecho que podrá obtener de él: “¡Los huessos que yo roý piensa este necio de tu amo de darme

¹⁰ Russell (2008: 244) indica en notas que “los bienes físicos atribuidos a Calisto [...] son los que se consideraban deseables para un joven caballero medieval” y recuerda que el nombre proviene del griego y significa “hermosísimo”.

a comer! Pues ál le sueño; al freýr lo verá” (I, 116)¹¹. La alcahueta refuerza su opinión al advertir a Pármeno: “éste tu amo, como dizen, me parece rompenecios. De todos se quiere servir sin merced” (I, 122). Durante el proceso de seducción de Melibea, Celestina le informa que Calisto tendrá unos “veynte y tres años” y hace el catálogo retórico de las virtudes del joven, parodiando un modelo remanido que nada dice de la individualidad del personaje porque es aplicable a cualquiera de su condición:

En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; en franqueza, Alexandre; en esfuerzo, Hétor; gesto de un rey; gracioso, alegre; jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes; gran justador. Pues verle armado, un sant Jorge. Fuerça y esfuerço, no tuvo Hércules tanta; la presencia y faciones, disposición, desemboltura, otra lengua avía menester para las contar; todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propria figura cuando se vido en las aguas de la fuente (IV, 167).

La visión de Celestina es interesada, está teñida de ironía y contradice algunas de las notas apuntadas por los otros personajes, y allí donde el mismo Calisto se presentaba triste y apocado y Sempronio lo tildaba de inactivo, la alcahueta lo figura alegre, desenvuelto y esforzado. Otro tanto sucede con la apreciación de las dotes musicales del enamorado, que la trotera hace objeto de un elogio hiperbólico, divergente de la opinión de Sempronio:

Que aunque yo sé poco de música, parece que haze aquella vihuela hablar, pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oýr, que no aquel antico de quien se dize que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo éste nascido no alabaran a Orfeo (IV, 167).

Las descripciones que Melibea hace de Calisto corroboran la observación de la alcahueta sobre la inestabilidad emocional de las mujeres enamoradas, que “son enemigas [todas] del medio, contino están posadas en los extremos” (III,

¹¹ El refrán deriva de una narración: el carbonero descarga carbón en una casa y al mismo tiempo hurta la sartén. Cuando le preguntan por la calidad del carbón, responde con picardía: “al freír lo verán”. Cfr. Severin (1994: 116, nota 79), quien lo explica por Correas, 40b.

144). Su primera apreciación sobre él está en la furiosa respuesta a Celestina por haberlo nombrado y demuestra una gran lucidez en la captación de la esencia del joven caballero; se basa en el primer encuentro en el huerto, pero la ironía trágica palpita en las palabras: “¡Jesú, no oyga yo mentar más esse loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento malpintado, sino aquí me caeré muerta!” (IV, 162). Vencida por la persuasión y/o el embrujo de Celestina, en la cita tras las puertas la doncella contradice su juicio anterior y alude a las cualidades del enamorado que la cautivaron: “Señor Calisto, tu mucho merecer, tus stremadas gracias, tu alto nascimiento han obrado que, después que de ti ove entera noticia, ningún momento de mi corazón te partiesses...” (XII, 261-262). Pasado un mes, y en la última noche de amor sensual, Melibea torna a contradecirse y sus quejas acusan la descortesía, el maltrato y la cosificación a que la somete Calisto, lo que da pie a la respuesta del amante mediante la aplicación de un grosero refrán:

MELIBEA. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas y dexar su enojoso uso y conversación incomfortable. Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar [...] no me destroces ni maltrates como sueles...

CALISTO. Señora, el que quiere comer ave, quita primero las plumas (XIX, 323-324).¹²

En el monólogo de despedida del Auto XX, Melibea vuelve a rectificarse, idealizando la figura del amante y convirtiéndolo en un héroe de la ficción sentimental (Lacarra, 1989: 28):

¹² Deyermund (2008: 45-52) analiza la cosificación de Melibea como artículo de consumo de Calisto. Añado que la imagen del hombre como cazador y la mujer como ave también está en boca de Celestina, que sugiere a Sempronio: “un arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros y arojando páxaras a las ventanas. *Mochachas, digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes. Que no ay mejor alcahuete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho moxtrenco como dizen: en achaque de trama*” (V, 173).

Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada (XX, 333).

Con respecto al retrato de Melibea, huelga decir que hay dos descripciones antitéticas, que contraponen la visión extasiada del enamorado y la denigrante de las prostitutas. El lector nunca tendrá la certeza de cómo es físicamente la amada, pues Calisto la figura con los tópicos canónicos de la dama ideal y las ramerías distorsionan paródicamente ese modelo de belleza (Maurizi, 1995: 57-59). Calisto indica que se ciñe a la tradición retórica y procede en el orden prescripto; comienza por los cabellos, repasa los rasgos faciales, se detiene en “la redondeza y forma de las pequeñas tetas” (I, 101), continúa por las manos y termina intuyendo la excelencia de las proporciones que ver no pudo. Inmediatamente sobreviene la advertencia de Sempronio, que se expresa con una frase proverbial basada en lo ilusorio de la percepción: ahora, cuando el amo está obnubilado por la pasión amorosa, ve a Melibea “con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande”; puede ser que, alcanzándola, comience a verla “con otros ojos, libres del engaño en que agora estás” (I, 102).

Cuando Celestina narra a Calisto su entrevista con Melibea y sus astucias para obtener el cordón, menciona su antigua vecindad y relación con la familia de Pleberio y concluye: “Melibea se ha hecho grande, muger discreta, gentil” (VI, 189). El calificativo causa la reacción de Calisto, quien la interpela: “¿Gentil dizes, señora, que es Melibea? Parece que lo dizes burlando. ¿Ay nascida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puédense pintar tales faciones, dechado de hermosura?” (VI, 190). Pasa entonces a compararla con Helena y a referir la envidia que despierta en las mujeres que no son agraciadas y que se embellecen con artificios. En aparte, Celestina sentencia que ya se desengañará de su opinión errónea con la cita del refrán “él caerá de su asno” (VI, 191).

Es de notar que el retrato “destronizante” de Melibea se construye como paralelo antitético de la descripción retórica formulada inicialmente por Calisto y

retoma a la vez algunos de sus rasgos. Se desencadena a raíz de la adjudicación del mismo adjetivo a la joven, esta vez por parte de Sempronio, quien durante el banquete propone hablar de “los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea” (IX, 226). La respuesta airada de Elicia invierte los términos de la apreciación de Calisto y degrada la figura de la bella hasta convertirla en un espantajo, valiéndose de refranes que hacen foco en la subjetividad sensorial y en la imposibilidad de una valoración certera:

¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es, ni tiene parte dello, sino que hay ojos que de lagaña se agradan! [...] ¿Gentil, [gentil] es Melibea? Entonces lo es, entonces acertarán quando andan a pares los diez mandamientos.¹³ Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda [...]. Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos a un palo, también dirés que es gentil (IX, 226).

Areúsa apoya esta visión y acentúa la contradicción con lo dicho por Calisto —cuyo buen gusto pone en duda con el enunciado de un refrán— al presentar la hermosura de Melibea como artificial, lograda a base de revulsivos tratamientos cosméticos y al traer a colación dos atributos corporales sugerentes para el enamorado, que se vuelven grotescos en la focalización de la prostituta (Maurizi, 1995: 59):

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que assí goze de mí, unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes oviese parido; no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro creo que le tiene tan floxo como vieja de cinquenta años. No sé qué se ha visto Calisto [...] sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo (IX, 227-228).

No pueden tomarse al pie de la letra las fórmulas de tratamiento de Celestina para con Melibea, ya que elogiarla como “angélica ymagen”, “perla preciosa” o “doncella graciosa y de alto linage” cuando necesita rogarle forma parte de su maestría en el arte suasoria. En cambio, es atendible su agudeza para captar

¹³ El sentido del refrán es claro: nunca será gentil Melibea, pues nunca andarán a pares los diez mandamientos (cfr. Torregrosa Díaz, 2013: 139).

la personalidad de la joven, por caso su carácter apasionado, que verbaliza con un proverbio popular: “la sangre nueva poco calor ha menester para hervir” (IV, 163).

Bajo la mirada de su padre, Melibea es una “joya” que reúne todos los requisitos para hacer un buen casamiento: “lo primero, discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza” (XVI, 302-303).¹⁴ Su madre la cree una doncella simple que no sabe errar ni con el pensamiento, por lo que se ufana: “Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija” (XVI, 306). El lector, que está al tanto de la corrupción de Melibea, no puede sino percibir la ironía de que se cargan las palabras de Pleberio y Alisa, ignorantes de lo que pasa con su hija en su propia casa.

La visión que Melibea presenta de sí misma es rica en matices, pues parte del coqueteo verbal del primer encuentro y refleja el proceso de su caída: la defensa de su honor —“¿Querías condenar mi honestidad...? ¿Perder y destruyr la casa y honrra de mi padre...?” (IV, 163)—; su cuestionamiento al rol pasivo asignado a la mujer —“¿O género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?” (X, 239)—; la fisura de su disimulo y, con ello, de su honra —“Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüenza” (X, 245)—; la pérdida de la virginidad —“¿cómo has quisido que pierda el nombre y la corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro...!” (XIV, 286)—; la reivindicación del amor-placer frente al amor marital —“más vale ser buena amiga que mala casada [...]. No quiero marido, no quiero ensuziar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar” (XVI, 304)— y, en fin, la decisión de suicidarse tras la muerte accidental de su enamorado —“ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero” (XX, 332)—.

Para concluir, cabe destacar que el precedente rastreo, al poner en contacto las múltiples miradas que confluyen para retratar a Calisto y Melibea, permitió ahondar en el perspectivismo como procedimiento caracterizador de los perso-

¹⁴ Calisto ha formulado un catálogo similar, solo que en distinto orden, para marcar la superior condición de Melibea: “la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio, el excelentíssimo ingenio, las resplandecientes virtudes, la altitud y ineffable gracia, la soberana hermosura” (I, 100).

najes en *La Celestina*. Asimismo, la puesta en relación de la técnica del retrato con el discurso proverbial evidenció la relevancia de las paremias para exhibir ese juego de perspectivas en pugna mediante el uso de refranes que aluden a la falacia de los sentidos de la vista y el gusto o al engaño de la percepción, y también para subrayar rasgos definitorios de los personajes.

Referencias bibliográficas

- BARANDA, Consolación, 2004, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BIZZARRI, Hugo, 2004, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- DEYERMOND, Alan, 2008, “‘El que quiere comer ave’: Melibea como artículo de consumo”, *Medievalia* 40, 45-52.
- FARAL, Edmond, 1923, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, París, Librairie Ancienne Éduard Champion.
- LACARRA, María Eugenia, 1989, “La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*”, *Celestinesca* 13-1, 11-30.
- LIDA, María Rosa, 1962, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA.
- PUERTO, Laura, 2008, “*La Celestina*, ¿una obra para la posmodernidad? Parodia religiosa, humor, ‘nihilismo’”, *Celestinesca* 32, 245-263.
- ROJAS, Fernando de, 1994, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- , 2008, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russell, Madrid, Clásicos Castalia.
- SNOW, Joseph T., 1989, “La caracterización de Calisto y Melibea”, en A. Montero, C. Morón y J. C. de Torres (eds.), *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado de Val*, Reichenberger, Kassel, pp. 459-472.
- , 1992, “Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas”, en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.), *Historias y Ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, pp. 279-287.
- TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, 2013, “Cuando andan a pares los diez mandamientos (*Celestina*, IX)”, *Celestinesca* 37, 139-148.

Hacia *Celestina*: paradojas del ideal amoroso cortesano en los textos sentimentales castellanos

LEONARDO FUNES

Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)
República Argentina
lfunes55@gmail.com

Resumen: El trabajo es una indagación de ciertos aspectos de la ideología amorosa cortesana en la Castilla del siglo xv (de los tiempos de Juan II hasta los de Isabel I), específicamente la compleja construcción de la relación jerárquica entre el enamorado y su Dama en los textos de ficción sentimental. Se plantea como hipótesis que esa construcción es esencialmente paradójica y que esas paradojas conforman una suerte de subtexto sobre el cual se teje la trama de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. A partir de la idea de Fernando Gómez Redondo de que la *Tragicomedia* pertenece al género de la ficción sentimental, y aprovechando ciertos planteos de Roger Chartier en su lectura de la obra de Norbert Elias, se buscará entender en qué horizonte deben interpretarse las resonancias de sentido del texto celestinesco.

Palabras clave: amor cortés – ficción sentimental – Diego de San Pedro – Juan de Flores – *Celestina*

Towards *Celestina*: Paradoxes of Courtly Love Ideal in Castilian Sentimental Texts

Abstract: This paper studies some aspects of courtly love ideology in the Castilian 15th century —from Juan II to Isabel I—, focusing on the complex construction of the hierarchical relationship between the lover and his Lady in texts of sentimental fiction. It proposes that this construction is essentially paradoxical, and that these paradoxes shape a sort of sub-text upon which the story of *Tragicomedia de Calisto y Melibea* is elaborated. Departing from Fernando Gómez Redondo's idea that the

Tragicomedia belongs to the sentimental fiction genre, and using some considerations of Roger Chartier about Norbert Elias' work, we attempt to understand the background for *Celestina*'s semantic resonances.

Keywords: Courtly Love – Sentimental Fiction – Diego de San Pedro – Juan de Flores – *Celestina*

Que Fernando Gómez Redondo (2012: 1560-1594) incluya *Celestina* dentro del género de la ficción sentimental es un dato que marca el punto extremo de una parábola cumplida por la crítica que arranca con la visión del texto celestinesco como reescritura o parodia de la ficción sentimental.

Por supuesto, la idea no es nueva: en su Bibliografía de 1985, Snow apuntaba un trabajo de Peter Earle (1959) con esta propuesta. Pero no es mi intención sumergirme en esta discusión sobre adscripción genérica, solamente traer a colación el dato con el fin de ilustrar la innegable conexión de *Celestina* con los textos sentimentales, lo que justifica la expresión “hacia Celestina” con que se encabeza un trabajo que trata casi exclusivamente de ficción sentimental.

Hablaré en lo que sigue de un aspecto muy acotado del amplio imaginario amoroso cortesano: el de la actitud del enamorado y su posicionamiento jerárquico inferior frente a la Dama. Como todos sabemos, la relación del enamorado y su Dama es, desde los orígenes trovadorescos de esta ideología, el resultado de la proyección del lazo feudal en el ámbito del amor. De lo mucho que habría que decir de esta sorprendente apelación poética al imaginario político para la enunciación de la pasión amorosa, solo quiero apuntar aquí tres cosas: en primer lugar, la significativa relación de la temática amorosa con un contexto político-social concreto; en segundo lugar, la pervivencia y productividad de un léxico de origen político (servicio, galardón, mezcladores, *midons*) que impone perfiles muy precisos a la forma concreta de ejercer y apreciar ciertas conductas y situaciones del amar; en tercer lugar, la naturaleza esencialmente jerárquica que se impone a la relación amorosa.

Por supuesto, la crítica ha encontrado casos excepcionales o notables desvíos de esta concepción jerárquica feudal ya entre los propios trovadores provenzales (Moltó Hernández, 2003). Aun tomando debida nota de esta parcial desmentida del modelo, persiste el hecho de que la naturaleza jerárquica de la relación, más allá de las protestas, rechazos, ironías o burlas del ocasional poeta,

permanece como parámetro a partir del cual se entabla la comunicación amorosa, tanto en clave lírica como en forma narrativa.

Ese rasgo se manifiesta con un énfasis especial en la Castilla del siglo xv. El hecho de que en la expresión literaria del amor se verifique lo que Michael Gerli (1980) llama un “sincretismo erótico-religioso”, supone una radicalización de la relación jerárquica entre el caballero y la dama: el modelo ya no es la pareja *vasallo-señor*, sino la dupla *devoto-deidad*; el galanteo como “servicio de amor” adquiere la forma de una “devoción” amorosa.

Para el análisis de la actitud y de la posición del enamorado me ceñiré (con algunas excepciones) a algunos textos de ficción sentimental y algunas composiciones líricas del período de los Reyes Católicos. Luego de una etapa desangelada a causa de las intrigas y revueltas de la época de Enrique IV y de los avatares de la guerra civil que acabó con las aspiraciones de la infanta doña Juana y consolidó en el trono a Fernando e Isabel, serán los años de la Guerra de Granada, entre 1481 y 1492, los que verán resurgir en la nobleza y en la corte regia el ideal caballeresco, cuya conexión con la concepción amorosa es bien conocida.

Habría, en principio, una estrecha correlación entre situación enunciativa y campo referencial, tanto de poetas como de narradores del amor. Todos componen desde un ambiente cortesano piezas líricas o narrativas que aluden a ese mismo ambiente. Y al menos en el caso de los poetas, su práctica del arte verbal es parte de su práctica cortesana.

Esta producción lírica y narrativa se entrega en forma manuscrita a un selecto destinatario, el público cortesano de los círculos aristocráticos y regios. En el juego comunicativo que propone, por ejemplo, la epístola-prólogo de *Cárcel de Amor*, en la que el autor se dirige a don Diego Hernández, alcalde de los donceles —y un héroe de la guerra de Granada—, cualquier integrante de ese público selecto puede ponerse en el lugar del destinatario y apreciar desde allí las resonancias de esta íntima conversación. Canciones y relatos circulan a través del canto, la recitación, la lectura en voz alta, pero también —y cada vez más— mediante la lectura silenciosa de la letra manuscrita. Nos encontramos, así, ante un caso paradigmático de lo que los teóricos llaman *comunidad textual* (Maddox, 1986) o *formación de lectura* (Bennett, 1987): códigos interpretativos comunes a poetas, narradores, oyentes y lectores, pero también códigos de pertenencia.

Si bien tenemos composiciones líricas en las que el poeta se dirige a su amada en un plano de igualdad, en la gran mayoría de los casos la apelación poética amorosa o aun el relato y la demanda epistolar a la dama se hacen desde una posición inferior; el discurso del enamorado *se eleva* hacia la dama. No es fácil para la crítica contemporánea comprender y evaluar la significación de una práctica literaria y una conducta cultural orientadas a la figura femenina tan alejadas del estatus real de la mujer en la sociedad de su tiempo.

¿Es la efusión lírica cancioneril expresión sincera de amor espiritual (Van Beysterveldt, 1979), o juego cortesano de seducción (Aubrun, 1951), o aun mensaje erótico y hasta obsceno en clave (Whinnom, 1981; Macpherson, 1985)? ¿Cuánto hay de discusión seria y cuánto de broma estudiantil en los debates y tratados sobre el amor y la mujer? ¿Cuánto hay de intervención seria y de conducta auténtica y cuánto de juego cortesano y de fingimiento galante en la enunciación y circulación de poemas, relatos y “procesos de cartas” en la corte?

No hay respuestas que gocen de consenso general para estos interrogantes; los planteos de la crítica parecieran poner en evidencia que la disponibilidad de herramientas críticas por parte de los especialistas no los posiciona mucho mejor que al público en general, cuyos parámetros de lectura siguen informados por el mito romántico de la espontaneidad, el desprecio de la retórica como lo inauténtico, la sospecha secularista del sentimentalismo litúrgico de prácticas devocionales y una creciente sensibilidad de género hacia desarrollos narrativos “políticamente incorrectos” y argumentos doctrinales de claro cuño patriarcal.

Así es como la insoslayable impresión de exageración y absurdo del drama amoroso suele estar detrás de la insistente búsqueda de parodia intencional en estos textos —y ya no solo *Celestina* sería parodia de la ficción sentimental (Lacarra, 1989), sino que la propia ficción sentimental sería parodia de esa ideología amorosa cortesana (Severin, 2003; Rohland de Langbehn, 2009)—, y del mismo modo la interpretación de la actitud de los personajes queda sometida a patrones premeditadamente anacrónicos, como la consideración de Leriano —el protagonista de *Cárcel de Amor*— como masoquista. La autora de esa hipótesis (Munjic, 2008) está aprovechando planteos de Zizek (2005), que a su vez remiten a la interpretación lacaniana del amor cortés.

Como dice Pedro Cátedra en un libro imprescindible sobre estos temas: “Y así podríamos despeñarnos por el camino cómodo de la interpretación anacrónica sin perspectiva doctrinal, aunque refugiándonos en un supuesto espacio real de lo erótico” (2001: 276). Por cierto que cuando los autores del siglo XIX y del siglo XX interpretaban textos medievales según su propio horizonte cultural no hacían nada diferente de lo que nosotros hacemos; por lo tanto no es algo que podamos condenar *a priori* como errado. Pero en estos casos de la sospecha paródica y del masoquismo me parece que no se ha superado el desafío de trascender la distancia histórica sin abolirla, como nos pedía Paul Zumthor (1980).

Mi intención, en cambio, es recuperar, en la medida de lo posible, lo que estos textos significaron (y cómo significaron) para sus lectores inmediatos, alcanzar “la comprensión de la comprensión”, como lo llama Clifford Geertz (1994).

En otro lugar he analizado aspectos paradójicos de la ideología amorosa cortesana siguiendo la lectura de Roger Chartier (1985) de los estudios de Norbert Elias sobre la sociedad cortesana. Chartier sintetiza los tres grandes principios paradójicos que Elias detecta en el ámbito cortesano:

- 1) la distancia en la proximidad, puesto que la sociedad cortesana es una configuración en la cual la más grande diferencia social se manifiesta dentro de la mayor proximidad espacial;
- 2) reducción de la identidad a la apariencia, pues el ser social del individuo está totalmente identificado con la representación que se ha dado por sí mismo o por los otros, y por tanto la “realidad” de una posición social no es otra que lo que la opinión juzga que es;
- 3) la superioridad en la sumisión, pues solamente aceptando la domesticación por el soberano y adhiriendo a las formalidades constrictivas de la etiqueta cortesana la aristocracia puede preservar su lugar de privilegio. La cortesía en tanto código de conducta es el instrumento por excelencia de esta distinción por la sumisión, pues por ella la sociedad cortesana procede a su autorrepresentación, distinguiendo a unos de otros y todos en conjunto distinguiéndose de las personas extrañas al grupo.

Me centraré en esta ocasión en este último punto, teniendo en cuenta que el núcleo de la matriz explicativa del proceso civilizatorio (al menos occidental) que postula Norbert Elias es el concepto de dominio de sí, lo que en términos amplios significa la represión de todo lo que proviene de la animalidad natural del ser humano.

Esto se manifiesta en el ámbito amoroso con el mandato de auto-control emocional. Pero es el mandato de sumisión a la voluntad de la Dama que predicán los *manuals de gentileza* (categoría en la que entraría la primera parte del *Sermón ordenado* de Diego de San Pedro y varias composiciones líricas, algunas reunidas en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo) el que permite ligar dominio de sí y autorrebajamiento como condiciones de pertenencia cortesana y de aceptación en la alta jerarquía trazada por los soberanos (Chas Aguión, 2009).

Hay que recordar que las sofisticaciones protocolares de la corte de los Reyes Católicos son el fruto de un proceso que podría iniciarse en los tiempos en que, con Fernando de Antequera y su descendencia, los Trastámara pasaron a regir también Aragón y Navarra. Una figura descollante en ese momento de recepción de pautas culturales francesas y borgoñonas por vía catalana es Enrique de Villena (1994). Las instrucciones que va desgranando en su *Arte cisoria* sobre el aseo personal, los gestos y la conducta reverencial ante el rey de quien tenga el encargo de cortar sus viandas; la recomendación que da en su *Tratado de consolación* sobre la necesidad de contener la expresión del sufrimiento ante la muerte de un ser querido, van claramente en esta dirección del dominio de sí. Y su traslado a términos poéticos y amorosos lo encontramos en el *Prologus Baenensis* y su advertencia al enamorado para “que ame a quien deve e como deve e donde deve”.

Ya del tiempo de los Católicos tenemos el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña, que pregona sin ambages tanto la superioridad absoluta de la Dama como la sumisión más completa del enamorado. El poeta amonesta al galán afirmando que la Dama “es señora y no sujeta”, de ella “no tenéis jurisdicción, / mas antes ella la vuestra”; la Dama “ha de ser suelta y no presa / y vos preso y que muráis”; para concluir con la exhortación:

Serví, serví y mereced,
suplicad y obedeced,
y recibí, si os pagaren,
y, si la paga os negaren,
ahorcaos y feneced

(Castillo, 2004: IV, 343-344, n° 156* [Dutton, ID 1895]).

Este sometimiento masculino y cortesano opera en al menos dos dimensiones: en principio una dimensión formal. Según nuestros parámetros, habría mucha efusión pasional en esta lírica; pero en los términos del siglo xv, esta efusión está sometida a los rigores de un código (la cortesía) y a las imposiciones de una poética y de una retórica (formas estróficas, esquemas de rimas, un léxico muy reducido, etc.).

Luego, una dimensión social e ideológica. El auto-dominio de la expresión de los sentimientos según los cánones formales ya aludidos y el autorrebajamiento que termina elevando a la Dama, son estrategias celebratorias de la hegemonía monárquica y de una feliz articulación de la nobleza cortesana en los nuevos esquemas de poder.

El poema de Juan Rodríguez del Padrón en el que el poeta enamorado se rebaja a la condición de un perro (rabioso de amor) es quizás un caso extremo¹, pero vemos entonces ya en tiempos de Juan II el cumplimiento de semejante requisito de autorrebajamiento para poder ser elevado jerárquicamente por el poder soberano.

Quizás el hecho de que ese poder soberano esté encarnado en la Castilla de fines del xv y principios del xvi por una mujer (Isabel, Juana), haya ayudado a reforzar esta disposición al autorrebajamiento voluntario ante la dama: es el camino de la confirmación tanto de la condición cortesana y de la capacidad amatoria como del estatus nobiliario.

Pero volvamos, para concluir, al planteo inicial de Gómez Redondo, incorporando *Celestina* al género de la ficción sentimental. Su principal argumento para afirmar esto es que en todos estos textos encontramos diferentes formas de la *reprobatio amoris*, ya sea de raíz cortesana, ya sea fruto del ámbito uni-

¹ Me refiero al poema que comienza: “¡Ham, ham, ham! ¡Huíd, que ravio / con ravia de vos, no trave / por travar de quien agravio / recibo tal y tan grave!” (Castillo, 2004: II, 152, n° 160 [Dutton, ID 6127]).

versitario. En algún punto podrían encontrarse las ironías del juego cortesano con las burlas y parodias de estudiantes y profesores salmantinos. En todo caso, es fácil comprobar cómo abundan las declaraciones explícitas de avisos contra el mal de amores prologando estas obras. Conociendo el fervor religioso de la Reina Católica no cuesta nada imaginar una corte bastante estricta en el control de las efusiones eróticas (aunque otra cosa habrán sido las cortes señoriales que proliferan a finales del xv). Con esto quiero decir que esta corriente anti-erótica y de un pro-feminismo muy peculiar, en tanto defensor de la casta virtud de las mujeres, sin duda constituyeron un marco de referencia dentro de la comunidad textual cortesana (y quizás universitaria también).

Pero aquí interviene una nueva práctica discursiva, la que provee una nueva tecnología como es la imprenta. Y de pronto, los productos del arte verbal multiplicados alcanzan nuevos ámbitos de recepción, abiertos a nuevas sensibilidades y nuevas lógicas conductuales (en claro contraste con los ámbitos cerrados de la corte o del claustro universitario).

La continuación de Nicolás Núñez de la *Cárcel de Amor* en respuesta a un público solo interesado en que quede claro que Laureola estaba perdidamente enamorada de Leriano, los reclamos del público pidiendo al autor de la *Comedia* que alargue el proceso de amores de Calisto y Melibea en la *Tragicomedia*, el carácter absolutamente instrumental de un texto como las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* —un pliego suelto de 1515 ya incluido por Whinnom en el canon de textos sentimentales—, la propia construcción de personajes como Calisto y Sempronio, señalan que hay un nuevo ámbito de circulación y generación de sentidos de estas obras en el que los avisos de la *reprobatio amoris* ya no tienen ningún valor.

Esta condición paradójica de una literatura que celebra y reprueba el amor *al mismo tiempo* debería ser un criterio insoslayable para quien se siga aventurando en el estudio e interpretación de los textos sentimentales de los siglos xv y xvi.

Referencias bibliográficas

AUBRUN, Charles V. (ed.), 1951, *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe. siècle): édition précédée d'une étude historique*, Burdeos, Féret.

- BENNETT, Tony, 1987, "Texts in History: The Determinations of Readings and Their Texts", en Derek Attridge *et al.*, (eds.), *Post-structuralism and the Question of History*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 63-81.
- CASTILLO, Hernando del, 2004, *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 5 vols.
- CÁTEDRA, Pedro M. (coord.), 2001, *Tratados de amor en el entorno de "Celestina" (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CHARTIER, Roger, 1985, "Formation sociale et économie psychique: la société de cour dans le procès de civilisation", prefacio de Norbert Elias, *La Société de cour*, París, Flammarion-Champs, pp. i-lxxvii.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2009, "De ceremoniales, galanteo y técnica poética: los manuales de gentileza en la poesía de cancionero", en Carlos Heusch, ed., *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*, París, Éditions Le Manuscrit, pp. 139-163.
- DUTTON, Brian, 1982, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- EARLE, Peter, 1959, "Love Concepts in *Cárcel de Amor* and *La Celestina*", *Hispania* 39.1, 92-96.
- GEERTZ, Clifford, 1994, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, traducción de Alberto López Bargados, Barcelona, Paidós.
- GERLI, E. Michael, 1980, "Eros y *agape*: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana", en A. M. Gordon y E. Rugg, (eds.), *Actas del Sexto Congreso de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, pp. 316-319.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 2012, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- LACARRA, María Eugenia, 1989, "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*", *Celestinesca* 13, 11-29.
- MACPHERSON, Ian, 1985, "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes", *Bulletin of Hispanic Studies* 62, 51-63.
- MADDOX, Donald, 1986, "Vers un modèle de la communauté textuelle au Moyen Age: les rapports entre auteur et texte, entre le texte et lecteur", en *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Niemeyer Verlag, VI, pp. 480-490.
- MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena, 2003, "La *fin'amors* y la superioridad femenina", en Rafael Beltrán *et al.*, (eds.), *Homenaje a Luis Quirante. Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, València, Universitat de València, vol. II, pp. 647-658.

- MUNJIC, Sanda, 2008, "Leriano's Suffering Subjectivity; or, the Politics of Sentimentality in *Cárcel de amor*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.2, 203-226.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Régula, 2009, "La parodia en la novela castellana del siglo XV y en la *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies* 86.1, 86-94.
- SEVERIN, Dorothy S., 2003, "The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?", *La Corónica* 31.2, 312-315.
- VAN BEYSTERVERELDT, Antony, 1979, "La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro", *Cuadernos Hispanoamericanos* 349, 70-83.
- VILLENA, Enrique de, 1994, *Obras Completas I*. Edición de Pedro Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro-Turner.
- WHINNOM, Keith, 1981, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.
- ZIZEK, Slavoj, 2005, "El amor cortés, o la mujer como la Cosa", en *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, traducción de Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, pp. 135-168.
- ZUMTHOR, Paul, 1980, *Parler du Moyen Age*, París, Minuit.

Viejas alcahuetas en *Sendebär*: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental

FLORENCIA LUCÍA MIRANDA

CONICET-IIBICRIT (SECRIT)

República Argentina

miranda.florencia@gmail.com

Resumen: Existe consenso en considerar a *Sendebär* o *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*, libro enviado a traducir del árabe por el infante don Fadrique en 1253, como un exponente del pensamiento misógino bajomedieval, en especial por el número de relatos que ilustran el accionar de mujeres adúlteras, engañadoras y traicioneras. Dentro de este grupo se encuentran dos apólogos que tienen como protagonistas a viejas alcahuetas que inducen a mujeres fieles al adulterio con tretas de diversos tipos: *Canicula* y *Pallium*, narrados por el quinto y el sexto privado respectivamente. Teniendo en cuenta que se trata de historias que tienen antecedentes en colecciones orientales como *Las mil y una noches* y las *Ciento y una noches*, se llevará a cabo un análisis de la figura de la anciana mediadora y de su accionar dentro del relato correspondiente en función de la resignificación del personaje acaecida como consecuencia del pasaje intercultural. El cotejo con las versiones orientales echará luz sobre las particularidades del texto hispánico, en especial en lo tocante a su pretendido tono misógino y a su inserción dentro del discurso ejemplar.

Palabras clave: alcahuetas – misoginia – literatura ejemplar – tradición oriental – traducción cultural

Old Go-Betweens in *Sendebär*: between Exemplary Discourse and Oriental Tradition

Abstract: There is a consensus in considering *Sendebär* or *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*—a book whose translation from the Arabic was commissioned by the prince don Fadrique in 1253— as an exponent of late medieval misogynous thinking, especially because it contains a large amount of stories that

illustrate the deeds of adulterous, deceitful and treacherous women. Within this group of tales, we find two *exempla* whose protagonists are two old *alcahuetas*, old ladies who induce faithful women into adultery, using different kinds of tricks: *Canicula* and *Pallium*, narrated by the fifth and the sixth advisers respectively. Bearing in mind that these tales have antecedents in oriental collections such as *One Thousand and One Nights* and *One Hundred and One Nights*, we will develop an analysis of the figure of the old procuress and her actions within each tale, taking into account, in particular, the character's resignification as a consequence of the intercultural passage. The comparison with the oriental versions will clarify the particularities of the Hispanic text, especially with regard to its alleged misogynist tone and its insertion within the exemplary genre.

Keywords: Procuresses – Misogyny – Exemplary Literature – Oriental Tradition – Cultural Translation

Introducción: *Sendebär* y sus conexiones orientales

Es innegable la importancia del aporte de la narrativa oriental en el nacimiento de la prosa ficcional castellana; aporte del que *Sendebär o libro de los engaños y asayamientos de las mujeres* es un firme representante. A pesar de no contar actualmente con el manuscrito árabe en el que se basaron los traductores castellanos para realizar su versión del siglo XIII, su procedencia oriental es innegable; si bien aún se debate específicamente el origen persa, indio o hebreo de la colección, es un hecho aceptado que la versión castellana es una traducción de un manuscrito árabe. El prólogo de la colección afirma que fue traducido “de arábigo en castellano” (2007: 64) a pedido del infante Fadrique, hermano de Alfonso X.

Sin embargo, el desconocimiento del manuscrito original árabe que sirvió de base a los traductores castellanos no nos impide encontrar, en la literatura oriental, ramificaciones o colecciones emparentadas que pueden haber surgido de un primitivo arquetipo común. Es el caso de la antología de relatos conocida como “Los siete visires” o “Historia del príncipe y los siete visires”, que se encuentra insertada dentro de *Las mil y una noches* y *Las cien y una noches* y que funciona, a su vez, como una puesta en abismo del relato marco principal.

En un estudio de literatura comparada sobre la procedencia oriental del *Sendebār*, María Jesús Lacarra reivindica la importancia de la colección conocida como *Las cien y una noches* en el estudio y reconstrucción de un posible arquetipo oriental del texto castellano. Así, la autora afirma:

La versión inserta en *Las ciento y una noches*, independiente de la incluida en *Las mil y una noches* y menos literaturizada e islamizada que esta, representa un estadio mucho más cercano al original y, por lo tanto, muy próximo al que sirvió como modelo al traductor castellano (Lacarra, 2009: 68).

Las cien y una noches es una colección de relatos enmarcados de origen norteafricano que tiene múltiples puntos de contacto con *Las mil y una noches* y que, de acuerdo con comparaciones con arquetipos antiguos, se considera que constituye una versión anterior.¹ Actualmente se conocen siete manuscritos que datan de los siglos XVIII y XIX, todos de origen magrebí, aunque su origen podría rastrearse al siglo X o incluso antes.² Esta colección contiene un apartado llamado “Historia del príncipe y los siete visires” que replica la historia de *Sendebār*: ambas constan de una estructura muy similar y coinciden en una gran cantidad de apólogos (cfr. Lacarra, 2009: 69). En este caso particular se atenderá a un apólogo que retrata la figura de la alcahueta o medianera; es el caso del relato conocido en *Sendebār* como “Canicula”, y en *Las cien y una noches* como “Las lágrimas de la perra”. La razón por la que se hará foco en este relato es por la capital importancia que reviste la figura de la alcahueta en la literatura castellana —que tiene sus primeras apariciones vernáculas en las colecciones ejemplares como *Disciplina Clericalis*, *Calila e Dimna* y, obviamente, *Sendebār*— y que a lo largo de los siglos subsiguientes se erigirá como un personaje literario central.

¹ Ver introducción a la edición de Fudge (2016) y cfr. también Marzolph y Chraïbi (2012).

² El actual trabajo tomará como base la edición bilingüe árabe-inglés de *Las cien y una noches* realizada en 2016 por Bruce Fudge, y la pondrá en relación con la edición de María Jesús Lacarra del *Sendebār* castellano (2007), con el objetivo de atender a las particularidades del texto hispánico concebido como un producto transcultural. Asimismo, cuando sea pertinente, se insertará como un tercer elemento comparativo la edición de Robert Irwin de la versión de *Las mil y una noches* conocida como *Calcutta II* (2010), que también incluye el apartado “El príncipe y los siete visires”, cuya trama es semejante a la del *Sendebār*.

La alcahueta o medianera

La procedencia oriental de la figura de la alcahueta o medianera ha sido largamente debatida por críticos destacados como María Rosa Lida (1962), Samuel Armistead y James Monroe (1989) y Francisco Márquez Villanueva (1991), entre otros. Asimismo, la importancia de la imagen de la mediadora como una metáfora de la fusión intercultural ha sido retomada en estos últimos años por estudiosos como Luis Girón Negrón (2005) y Michelle Hamilton (2007). Las siguientes palabras de Márquez Villanueva clarifican lo que se entiende como el “origen oriental” de la figura de la mediadora:

[...] son las literaturas orientales las que primero demandan un escrutinio más cercano en este aspecto. Es obvio que es aquí donde pueden ser encontradas las más antiguas y diversificadas figuras de medianeras. Inician su camino en la India desde las fábulas del *Hitopadeza* hasta la gramática erótica del *Kama Sutra*, pasando por la refinada literatura de adab con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm, las omnipresentes *Mil y una noches* e incluso las populares representaciones de sombras chinescas. La infinita gama incluye la alcahueta servicial, la piadosa, la diabólica, la hipócrita religiosa y la meramente cómica. En una forma u otra es en la literatura árabe donde la figura de la medianera representa una culminación ideal o antonomásica de la astucia y la elocuencia (1991: 274-275).

Sin embargo, es menester un estudio riguroso de la configuración del personaje de la vieja alcahueta en relatos específicos del *Sendebär* a la luz de sus antecedentes literarios islámicos, con el objetivo de delinear la figura de la mediadora en el contexto de traducción cultural que constituyó la Castilla bajo-medieval. Al respecto, opina Girón Negrón:

Este momento histórico, tal como se ilustra en este caso de estudio, se caracteriza por una hibridez creativa y una selectiva permeabilidad, la intersección activa y pasiva de culturas literarias. Esto comprende el proceso transformador por el cual el árabe posibilita el nacimiento de la prosa literaria castellana y el pico creativo de la literatura hebrea, dado que los tres estuvieron inextricablemente inmersos en una trayectoria cultural compartida (2005: 233).

La influencia literaria que ejercieron las colecciones de origen oriental en la literatura castellana bajomedieval puede verse explicitada en la proliferación de alcahuetas como figuras literarias que son un producto intercultural de origen islámico que se adapta y amolda al contexto de traducción hispánico cristiano. Según palabras de Michelle Hamilton:

La narrativa que involucraba mediadoras y seducción cortesana resultó particularmente atractiva en la península ibérica durante el medioevo, donde las construcciones y límites culturales, lingüísticos y religiosos eran complejos y estaban en transformación constante dados los cambios políticos que se sucedieron entre el siglo XI y XIV (2007: 1).

Con este marco teórico que postula una situación de “hibridez creativa” se procederá a realizar un análisis comparativo del décimo relato de *Sendebär*, en relación con sus versiones de *Las cien y una noches* y *Las mil y una noches*.

Canicula, o la perrilla que llora

El apólogo en cuestión narra una historia de adulterio y astucia femenina que se enmarca dentro de la tradición literaria misógina. Es narrado por el cuarto privado del rey para convencerlo sobre las maldades de las mujeres y tiene una estructura en apariencia simple, aunque con una suerte de vacío argumental menor de los que no es infrecuente encontrar en el *Sendebär*.³ Cuenta la historia de una mujer que, en ausencia de su marido, es requerida de amores por un hombre y lo rechaza. El enamorado despechado busca la ayuda de “una vieja que moraba cerca d’ella” (108), quien logra convencer a su vecina de cometer adulterio al contarle una historia falsa acerca de otra mujer que, al negarse al pedido de amores de un tercero, fue hechizada y se convirtió en una perra. Al salir la alcahueta a buscar al enamorado para entregarle a su objeto de deseo se produce la laguna argumental mencionada previamente: por una circunstancia que en el texto castellano no está explicitada, la vieja no encuentra al amante

³ Respecto de la debilidad estructural de *Sendebär*, me remito a las palabras de Carlos Alvar: “[...] la existencia de un solo manuscrito castellano plagado de incoherencias hace pensar en un traductor poco hábil o en un texto precedente ya deteriorado. Todo ello hace que no siempre resulten claros los relatos contenidos en el *Sendebär* o *Libro de los engaños e asayamientos de las mugeres*” (2005: 209).

deseoso y, en su lugar, le ofrece al marido de la mujer, quien acaba de volver de su viaje, la perspectiva de pasar una noche con una mujer hermosa; proposición que éste acepta, probablemente sin saber que se trata de su propia esposa. Esta confusión es apenas mencionada en el texto castellano:

Estonçes fue la vieja, e falló al omne, e dixo: —Anda acá, que ya fará la muger todo, todo quanto yo quisiere.

E era el omne su marido e non lo conosçía la vieja, que venía estonçes de su camino. E la vieja dixo: —¿Qué darás [a quien] buena posada te diere e muger moça e fermosa, e buen comer e buen beber, si quieres tú? (Lacarra [ed.], 2007: 109).⁴

Al encontrarse el hombre con que la mujer que le ofrecían es ni más ni menos que su esposa, se genera la situación que confirma, nuevamente, que las mujeres, independientemente de si cometen adulterio por propia voluntad o por miedo a un supuesto hechizo, siempre tienen una mentira al alcance de la mano. La esposa finge horrorizarse por la reacción de su marido ante lo que ella simula una “prueba de fidelidad”: “Dixiéronme agora que viniés’ e afeitéme, e dixe a esta vieja que saliese a ti, por tal que te provase si usavas las malas mugeres, e veo que aína seguiste la alcauetería” (110). La historia concluye con el marido engañado pidiéndole perdón a su mujer; un final risible y que pone en primer plano tanto la astucia femenina utilizada para el mal, como la ingenuidad masculina que no puede competir frente a ella.

Al realizar un cotejo con las versiones árabes, salta a la vista una primera diferencia, presente en *Las mil y una noches*, que consiste en la mayor proliferación de detalles descriptivos y explicativos en la trama. En esta versión, la vieja se prepara para el engaño adiestrando paralelamente —y de formas similares— tanto a la mujer como a la perra: acostumbra a la primera a gozar de su presencia, y a la segunda a recibir alimento de su parte, para que ambas puedan “tragar”, de manera literal y figurada, el engaño respectivo: en el caso de la perrilla, una torta que contiene mucha pimienta con el objetivo de hacerla llorar, y en el caso de la mujer, la historia de la esposa encantada devenida perra llorosa que la convence de entregarse a los deseos de un tercero (2010: II).

⁴ A partir de ahora, todas las citas de *Sendebat* serán de esta misma edición, por lo que señalaré únicamente el número de página.

La versión de *Las cien y una noches* tiene más puntos en común con el relato castellano: la ausencia de la proliferación de detalles explicativos podría confirmar la idea de Lacarra que pone en una mayor sintonía la colección hispánica con la magrebí. La vieja no se prepara para el engaño habituando a la mujer y a la perra a su presencia, sino que directamente se dirige a la casa de su vecina para llevar a cabo su plan. Sin embargo, hay un detalle en ambas versiones árabes que en la colección castellana está ausente, y es el de la motivación económica: la vieja recibe, o le es prometida, cierta cantidad de dinero por llevar a cabo la unión amorosa, tanto de parte del pretendiente como de la mujer. Esta motivación económica puede leerse también como una forma de legitimación del trabajo de la medianera. Es pertinente recordar que, tal como afirman Armistead y Monroe (1989) y Vázquez Villanueva (1991), entre otros, una de las grandes diferencias entre las sociedades islámicas y las cristianas es el mayor nivel de segregación al que son sometidos hombres y mujeres, lo que origina la necesidad de la actuación de un intermediario. Armistead afirma:

The difference between the Arabic and Spanish portrayal of the procuress has to do with the differences in the nature of marriage in Islam and Christendom. In Islam, where the sexes are strictly segregated, the institution of marriage-broker, male or female (*hattāb[a]*), constitutes a perfectly honorable profession. At the same time, the fact that Islam recognizes divorce makes matrimony a much more flexible state. This situation often encourages the illicit arts of the procurer or procuress (*qawwad[a]*) (1989: 5).

La necesidad de una intermediaria para gestionar los matrimonios en el contexto islámico puede tener su anverso en la aparición de la mediadora que gestiona encuentros ilícitos o extramatrimoniales. La mención a la paga ofrecida a la vieja por realizar la unión de los amantes tiene, entonces, una doble lectura: por un lado, puede dejar en claro el origen oriental de la figura de la mediadora, al vincularla con las intermediarias características del contexto islámico; por otro lado, justifica a nivel argumental el interés de la anciana por llevar a cabo la unión. En las versiones de *Las cien...* y *Las mil y una noches* se explicita que la anciana teme perder la paga ofrecida por la mujer, y por eso opta por buscar otro hombre y hacerlo pasar por el amante. En *Las mil y una noches* se profundiza el interés de la vieja, que piensa no solo en la recompensa que va a perder,

sino también en la bebida y comida que la mujer ha preparado para su amante y que, en la ausencia de este, va a desperdiciarse (2010: II). Esta explicación se encuentra ausente en *Sendebār*, que se limita a narrar que la alcahueta regresa con el marido de la mujer, lo que genera ambigüedad argumental.

En *Las cien y una noches* no se reafirma la motivación económica sino que se agrega un toque humorístico: la anciana piensa en llevar un hombre “más apuesto” que el anterior (لَمَخْ es el término que usa en árabe) y por eso se regocija al encontrar al marido de la mujer, que tiene características físicas más agradables que el potencial amante del inicio.

La anciana, ¿mediadora o alcahueta?

Por otra parte, la forma de denominar a la medianera es común a las tres versiones: se la presenta afirmando que es una anciana que vive cerca de la mujer pretendida por el hombre. La palabra árabe utilizada en *Las cien y una noches* es *‘ajuza* (قزوح), que es traducida como anciana.

La idea de la anciana como mediadora amorosa está presente en diversas obras literarias desde la Antigüedad; específicamente en las literaturas orientales existen diversos retratos de ancianas mediadoras que funcionan como claros antecedentes de la anciana del *Sendebār*. En *El collar de la paloma*, un tratado sobre el amor escrito en el siglo XI por Ibn Hazm, un erudito andalusí que vivió el exilio del califato de Córdoba, se lleva a cabo una descripción de la capital del califato tal como la recuerda el autor en su infancia, y uno de los elementos ineludibles en la evocación son las alcahuetas:

Las personas más empleadas por los amantes para comunicarse con los que aman son, o bien criados en quien nadie para mientes [...] o bien, por el contrario, personas respetables y fuera de toda sospecha, por la piedad que aparentan o por la avanzada edad a que han llegado. ¡Cuántas hay así entre las mujeres! Sobre todo, las que llevan báculo, rosario y los dos vestidos encarnados. Yo me acuerdo que en Córdoba las mujeres honradas se guardaban de las que tenían estos atributos, dondequiera que las veían (1971: 145).⁵

⁵ Afirma Márquez Villanueva que este es el primer retrato de la alcahueta que fue escrito en suelo español (1991: 272).

La anciana del relato cumple a la perfección con las características que Ibn Hazm les atribuye a las mediadoras: goza de la impunidad suficiente para visitar a la mujer mientras su marido está de viaje y no despertar sospechas, y tiene a mano recursos como el de la perrilla llorosa para convencer a su vecina y ganar su recompensa. Entra en la categoría de “malas intermediarias” del autor cordobés, que son aquellas que arrastran a los amantes a la pasión —en lugar del buen amor— y causan vergüenza y daño a la imagen social del amante (Hamilton, 2007: 23).

A pesar de la utilización de un término neutro como anciana o *’ajuza* para introducir al personaje de la mediadora, al confrontar a su marido por su potencial engaño, la mujer utiliza una palabra mucho más concreta: en *Sendebār* afirma “Agora veo que guardades las malas mujeres e las malas alcahuetas” (109), mientras que en *Las cien y una noches* le echa en cara seguir a una *alqawwat* (تاداولا), que es el término árabe para “alcahueta”.⁶ Es decir, tanto el narrador del texto como la mujer carecen de la ingenuidad inicial y conocen a la perfección de qué tipo de anciana se trata; la que al principio es denominada simplemente como una vieja, se reafirma como una alcahueta en el final del relato. Esto también puede dejar a las claras la utilización cotidiana de mediadoras con fines espurios, que es común tanto en contextos islámicos como cristianos.

A manera de conclusión

El cotejo de apólogos insertos en *Sendebār* con versiones orientales como *Las mil y una noches* siempre es útil porque aporta nuevos detalles a las particularidades de un texto que es fundamentalmente el producto de un pasaje intercultural. Sin embargo, un cotejo específico con *Las cien y una noches* aún es necesario y será productivo en el análisis a futuro de la colección hispánica que, al carecer de fuente árabe conocida, sigue requiriendo trabajo comparativo exhaustivo para desentrañar las incógnitas que todavía puedan existir sobre su origen oriental. Afirma Lacarra que, a pesar de proceder del siglo XVIII, los

⁶ En su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias afirma la procedencia árabe de la palabra *alcahueta*, y teoriza acerca de su vinculación con el verbo árabe *auquet*, que significa ‘encender’, “porque enciende los ánimos de los que quiere se junten” (1993: 70).

manuscritos existentes de *Las cien y una noches* pueden remontar a “algún precedente que circuló por la Península Ibérica” (2009: 68), lo que estrecha su posible vínculo con *Sendebār* y abre la puerta a futuras investigaciones más extensas y profundas.

Es así que la puesta en relación entre *Sendebār* y las colecciones orientales como *Las mil y una noches* y *Las cien y una noches* es de fundamental importancia para comprender de manera cabal los movimientos de traducción y de influencia intercultural que van de Oriente hasta Occidente durante la Edad Media. De un primer cotejo general entre las dos versiones del apólogo de la perrilla se desprende la cercanía entre ambas: no solo las historias que narran son muy similares, sino que la lectura de la versión árabe puede generar hipótesis destinadas a desentrañar lagunas argumentales presentes en la colección hispánica, como la de la confusión de la anciana entre el amante y el marido, que no está explicitada en el relato árabe.⁷

Por otro lado, la descripción de la figura de la anciana alcahueta en *Sendebār* tiene muchos puntos en común con sus antecedentes islámicos, ya sea en colecciones de relatos enmarcados o en tratados como el citado de Ibn Hazm; si bien la procedencia oriental de la alcahueta es innegable y ha sido afirmada con anterioridad, es válido resaltar y analizar las primeras apariciones de las ancianas mediadoras en la ficción literaria castellana, figura que tendrá un innegable desarrollo creativo en los siglos subsiguientes, en especial con la obra de Fernando de Rojas.

Por otro lado, a manera de corolario, dado que el objetivo del cuento narrado en ambas versiones por los visires o privados del rey es desacreditar la palabra y el accionar de las mujeres, ambos personajes femeninos, la mujer y la alcahueta, recurren al engaño como forma de conseguir un objetivo y salir del paso. Sus fabulaciones funcionan de manera complementaria; mientras que la vieja alcahueta utiliza la fantasía como modo de lograr el adulterio de la mujer, la joven casada, al verse acorralada en la situación generada por la anciana, apela a la mentira y la simulación para salir del aprieto y hacer recaer la culpa en su marido. Esta dinámica funciona de este modo tanto en las colecciones árabes como en la castellana, y deja a las claras que la alcahueta no es, ni más ni

⁷ Cfr. Sofía Kantor (1988), quien analiza esta laguna argumental y postula que esta confusión es el resultado de la fusión de dos versiones distintas del relato.

menos, que una demostración más de la vileza a la que puede llegar el género femenino en sus peores ramificaciones, temática que, por ser conocida y aceptada tanto en el contexto islámico como en el cristiano, permitió la traducción cultural de estas colecciones sin generar conflictos.

Referencias bibliográficas

- ARMISTEAD, Samuel y James MONROE, 1989, “Celestina’s Muslim Sisters”, *Celestinesca* 13.2, 3-28.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1993, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.
- FUDGE, Bruce (ed.), 2016, *A Hundred and One Nights*, New York, New York University Press.
- GIRÓN NEGRÓN, Luis, 2005, “How the Go-Between Cut Her Nose: Two Ibero-Medieval Translations of a Kalilah wa-Dimnah Story”, en L. Rouhi y C. Robinson (eds.), *Under The Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden-Boston, Brill, pp. 231-259.
- HAMILTON, Michelle, 2007, *Representing Others in Medieval Iberian Literature*, New York, Palgrave Macmillan.
- HAZM, Ibn, 1971, *El collar de la paloma*, ed. y trad. de Emilio García Gómez, Madrid, Alianza.
- IRWIN, Robert (ed.), 2010, *The Arabian Nights: Tales of 1,001 Nights*, vol. II, traducido por Malcolm C. Lyons y Ursula Lyons, London, Penguin Classics.
- KANTOR, Sofia, 1988, *El libro de Sindibad: variaciones en torno al eje temático engaño-error*, Madrid, Anejos del BRAE.
- LACARRA, María Jesús (ed.), 2007, *Sendebār*, Madrid, Cátedra.
- , 2009, “Entre el «Libro de los engaños» y los «Siete visires»: las mil y una caras del «Sendebār» árabe”, en A. Chraïbi y C. Ramírez Gomez (eds.), *Les mille et une nuits et le récit oriental: en Espagne et en occident*, París, Harmattan, pp. 51-74.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1962, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1991, “La Celestina como antropología hispano-semítica”, *Sharq Al-Andalus* 8, 269-292.
- MARZOLPH, Ulrich y Aboubakr CHRAÏBI, 2012, “The Hundred and One Nights: A Recently Discovered Old Manuscript”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 162.2, 299-316.

Las máscaras de Trotaconventos: retórica, emociones y mediación en el *Libro de buen amor*

ELOÍSA PALAFOX

*Washington University in St. Louis
Estados Unidos de América
epalafox@wustl.edu*

Resumen: En este artículo se presenta un análisis de los engaños discursivos de que se sirve Trotaconventos para tratar de convencer a sus interlocutoras de que correspondan a los requerimientos amorosos del arcipreste. Como aquí veremos, todos estos engaños se apoyan, de una u otra forma, en la caracterización que hace la alcahueta de sí misma en términos morales, sirviéndose de una serie de imágenes y *exempla* que, al pasar por el crisol de su lengua, adquieren nuevas connotaciones y significados. Para apoyar mi lectura, utilizaré algunos conceptos desarrollados a la luz de ciertos descubrimientos recientes hechos en el campo de las neurociencias a propósito de los orígenes y la naturaleza de la raza humana, y de la forma como éstos influyen en la formación de nuestras ideas morales. Esos conceptos me permitirán explicar las razones por las cuales, a pesar de todas las advertencias y precauciones que el *Libro* contiene, quienes se exponen al contacto con sus “fablares fermosos” y los de sus personajes no pueden evitar seguir corriendo un alto riesgo de acabar siendo víctimas de sus engaños.

Palabras clave: *Libro de buen amor* – retórica – mediación – emociones – ética – moral – didactismo – moralizante – neurociencias

Trotaconventos’ Masks: Rhetoric, Emotions, and Mediation in the *Libro de buen amor*

Abstract: This article presents an analysis of the deceitful discourse used by Trotaconventos to try to convince her listeners to accept the Archpriest’s amorous requests. As we will see here, the point of departure of this discourse is the characterization the go-between makes of herself in moral terms. She achieves this successful self-portrait using a series of images and *exempla* whose meanings and con-

notations she modifies at will, to best serve her deceitful goals. To support my argument I will use some concepts taken from a set of recent discoveries made in the field of the neurosciences that point towards a more accurate and scientific description of the origins and nature of our own human race, and the way these have given shape to our moral ideas. Those concepts will help me explain the reasons why, despite all the *Book's* warnings and admonishments, whoever gets exposed to its “fablares fermosos” (beautiful talk) and that of its characters cannot avoid running a high risk of falling prey of their traps.

Keywords: *Book of Good Love* – Rhetoric – Mediation – Emotions – Ethics – Moral – Didacticism – Neurosciences – Morality

Había algo esencial que todos los transmisores y usuarios del *exemplum* debían tomar en cuenta al hacer su selección: la posible utilidad de cada uno de los relatos o imágenes que tenían ante sí para desempeñar su objetivo primordial, que era el de servir como instrumentos discursivos para modificar las ideas y las conductas de sus receptores. Esta consideración, que podía tener ramificaciones tanto de tipo ético como práctico, era tan importante que muchos autores y transmisores de textos ejemplares decidieron convertirla en parte de sus propios discursos, ya fuera de modo directo o bien recreándola en las tramas de los relatos que insertaron en sus obras. De ahí el interés por estudiar este aspecto del discurso ejemplar que hace tiempo identifiqué como la “autoconciencia” del *exemplum* (Palafox, 1998: 22-23). Evidencias de esta pueden encontrarse en las reflexiones a propósito de su naturaleza, de la manera más exitosa de transmitirlo, de sus posibles usos y de las cuestiones éticas relacionadas con su utilización.

Una de las huellas textuales más interesantes de esta “autoconciencia” es la ficcionalización del momento de la recepción, que en ocasiones sucede sin mayores problemas, pero que también puede aparecer problematizado: porque el personaje que transmite el *exemplum* no lo hace de la manera ideal (la más moral, la más clara o la mejor explicada) y/o porque el personaje receptor utiliza el *exemplum* de un modo erróneo que termina perjudicándolo, ya sea por culpa del transmisor o por su propia falta de discernimiento.¹

¹ Este es, por ejemplo, el caso de la madrastra del *Sendebär*, cuyas intervenciones analiza von der Walde en su valioso artículo (2001: 623).

En un extremo, el de la transmisión/recepción poco problemática del discurso ejemplar, estaría una trama como la del diálogo entre Patronio y Lucanor (en el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel), en la que un personaje bien intencionado transmite sus enseñanzas a un receptor que las acepta y las aplica sin cuestionarlas. Además, en todas las ocasiones en que esto sucede, el resultado de tal aplicación es exitoso. En cambio, en el extremo contrario, el de la transmisión/recepción muy problemática, están por ejemplo los pasajes del *Sendebar* en que un personaje malintencionado (la madrastra), con el fin de librarse de un castigo, utiliza una serie de *exemplos* para tratar de convencer al rey de que le conviene matar a su hijo, el príncipe heredero. También en el *Calila e Dimna* hay muchos casos de personajes transmisores de *exempla* que se valen de su saber para sacar ventaja de las situaciones en que se encuentran. Incluso en el *Libro del conde Lucanor*, aunque Patronio es un transmisor confiable de saber ejemplar, en algunos de sus *exemplos* hay otros que no lo son, y que no utilizan su saber de una manera directa, ni bien intencionada.

En este trabajo me ocuparé de un episodio del *Libro de buen amor* en el que la transmisión problemática de saber ejemplar aparece recreada de un modo complejo tanto al nivel de la historia principal como en el plano narrativo de los *exempla*. Se trata del pasaje que va de la cuaderna 649 a la 949, justo después del encuentro del arcipreste con doña Venus.² En estos versos se describe el proceso de dos conquistas amorosas por parte del arcipreste, la de doña Endrina, que es la más larga y desarrollada, y la de la “niña de pocos días”. Estas dos conquistas son llevadas a cabo en espacios urbanos y quien las consigue no es el arcipreste mismo sino Trotaconventos, la alcahueta que este contrata siguiendo las recomendaciones de don Amor y doña Venus.

Este episodio de doña Endrina constituye una demostración ficcional de lo efectivo que puede ser el discurso ejemplar cuando se trata de convencer a un receptor (o receptores) de que modifique(n) sus ideas y su modo de actuar. Por lo que vale la pena estudiarlo detenidamente, considerándolo como una ilustración narrativa de lo que el autor del *Libro de buen amor* percibía como las características del discurso ejemplar, su capacidad de persuasión y los peligros

² Las citas del *Libro de buen amor* están tomadas de la edición de Alberto Blecau (1992). Cito por número de cuaderna, como hace Blecau, e identifico el verso citado dentro de cada cuaderna por medio de la letra minúscula correspondiente.

que le son inherentes. El hecho de que en este episodio se haga uso de este tipo de discurso con un fin moralmente cuestionable constituye una evidencia de la postura crítica que asume su autor no solo hacia el discurso ejemplar, sino también hacia quienes lo utilizaban para manipular a sus receptores beneficiándose a sí mismos o a aquellos para quienes trabajaban.³

Cabe preguntarse, entonces, en qué consisten, cómo funcionan y por qué son tan efectivos esos “falsos falagos” de Trotaconventos. Para responder a estas preguntas voy a hacer referencia a unas ideas que he tomado del campo de las neurociencias porque me parecen muy útiles para entender la capacidad de persuasión de Trotaconventos y la efectividad del discurso ejemplar del cual se sirve para hacer que doña Endrina cambie de opinión y acepte encontrarse a solas con el arcipreste.⁴

Estas ideas son el producto de investigaciones bastante recientes que los estudiosos del cerebro han hecho en torno al funcionamiento de la memoria humana. A raíz de una variedad de experimentos, estos investigadores han llegado a notar que hay algunas emociones, a las que han calificado de “primarias”, que son comunes a toda la especie humana, entre las que se encuentran, por ejemplo, el miedo y el asco. Hay una infinidad de razones por las cuales el *homo sapiens* experimenta estas y otras emociones, y muchas de ellas son culturales. Pero hay también un conjunto (más reducido) de razones de tipo universal, relacionadas con nuestro instinto de supervivencia, que nos llevan a todos los seres humanos a experimentar ciertas emociones. Tal es el caso del miedo a las arañas y a las serpientes, a la muerte y a ser devorado por otro ser vivo, y el caso del asco ante el olor de algo podrido, por un temor ancestral al contagio de las cosas y los cuerpos en descomposición.⁵ Al mismo tiempo, en

³ Esta fue la tesis que defendí en el capítulo 3 de mi libro sobre el *exemplum* (Palafox, 1998: 98-138).

⁴ Como ha notado Deyermond, en este episodio “anómalo” inspirado en el *Pamphilus de amore*, Trotaconventos en lugar de referirse a su cliente como “arcipreste” le asigna el nombre de “don Melón” (Deyermond, 2004: 109). Sin embargo, los lectores sabemos, porque el arcipreste protagonista nos lo ha dicho, que es él quien ha contratado a la alcahueta para que le ayude a conseguir a doña Endrina. Lo que aquí tenemos es, por lo tanto, una especie de juego de nombres con múltiples significados e insinuaciones sexuales de doble sentido, como bien ha señalado Vasvári (2005: 173-332).

⁵ En mi artículo sobre el cuento número 4 del *Sendebär* castellano presento un análisis de la utilización del asco con fines ejemplarizantes (Palafox, 2008: 65-80). A propósito de la relación entre la memoria y las emociones, una introducción útil y accesible es el libro *Memory and Emotion*, cuyo autor es uno de los pioneros en este campo (McGaugh, 2003).

el caso de los seres humanos, tanto el miedo como el asco también pueden sentirse por razones de tipo cultural y en algunos contextos desempeñan funciones diferenciadoras que sirven para construir ciertas nociones de identidad (como la xenofobia, el racismo y algunos tabúes alimentarios que son privativos de un determinado grupo de personas). Hay, por lo tanto, un número reducido de emociones “primarias” que resultan fáciles de identificar y estudiar en textos y discursos producidos por otras culturas y épocas distintas a las nuestras. En cambio, hay muchos otros tipos de emociones —las que se conocen como “secundarias”— que requieren de un conocimiento más profundo de la cultura y la historia de las sociedades en que se producen. En el análisis que aquí propongo, me limitaré a estudiar la representación de una emoción primaria del tipo de las que son comunes a todos los seres humanos e incluso a otros seres vivos: el miedo a ser atrapado, lastimado, muerto y devorado por otro ser vivo.

Quienes estudian la memoria humana han observado que el aprendizaje obtenido a raíz de experiencias relacionadas con las emociones primarias puede influir en la conducta de los seres humanos y en la de otros animales sin necesidad de que exista en ellos una voluntad racional de actuar de tal o cual modo, e independientemente de que un determinado sujeto sea consciente de los recuerdos que lo inducen a tener determinadas conductas.

Al examinar el episodio de doña Endrina para tratar de entender el éxito de Trotaconventos, una de las primeras cosas que saltan a la vista es la pericia con que la vieja aprovecha el *enxiemplo* de la golondrina y la avutarda para atemorizar a su interlocutora y hacer que deje de pensar en términos racionales, como hace durante su primer encuentro con el arcipreste.⁶ Este temor hará que doña Endrina empiece a actuar dejándose guiar por una de las emociones primarias más importantes: el miedo relacionado con el instinto más básico de supervivencia.

⁶ En este trabajo utilizaré la palabra *exemplo*, que es la forma castellanizada más común del término *exemplum*, excepto en el caso de los relatos ejemplares del *Libro de buen amor*, a los que designaré con la versión del vocablo que se utiliza en esta obra, es decir *enxiemplo*. Ian Michael, quien prefiere usar el término “popular tale” para referirse a las narraciones de este tipo que aparecen insertas en el *Libro de buen amor*, observa que este contiene un total de treinta y cinco, lo cual constituye aproximadamente un 20 por ciento del texto (Michael, 1970: 175-218). En su artículo, Michael hace una revisión del argumento de estos relatos y del lugar de la obra en el cual aparecen, además de clasificarlos de acuerdo con los índices de motivos de Stith Thompson y Antti Aarne. Sus comentarios a los “cuentos populares” correspondientes al episodio de doña Endrina se encuentran en las páginas 205-208.

Con su aparición, la mediadora viene a remediar la incapacidad del enamorado de seducir a la dama hacia la cual se siente atraído. Los lectores somos testigos de este problema del protagonista, porque antes de contratar a Trotaconventos decide tomar el asunto por su cuenta y acercarse directamente a doña Endrina: “toda la mi esperança e todo el mi confuerto / está en aquélla sola que me trahe penado e muerto. / Ya vo a razonar con ella, quiérol dezir mi quexura, / porque por la mi fabla venga a fazer mesura; / deziéndole de mis coitas, entenderá mi rencura” (651cd-652abc). Y esto es precisamente lo que hace, cuando situándose a sí mismo como centro de su argumentación le habla a la dama del amor que siente por ella, le describe sus sufrimientos amorosos y le pide que traten de encontrarse en secreto para tener un acercamiento más físico: “que, si oviere lugar e tienpo, quando en uno estemos, / segund que lo yo deseo, vós e yo nos abraçemos” (684cd).

Así es como, en este primer intento fallido de conquistar a doña Endrina, el arcipreste utiliza un discurso fácilmente reconocible como perteneciente al ámbito del amor cortés, explicándole sus sentimientos de atracción sexual en términos de enfermedad. Toda su argumentación está centrada en sus propios sufrimientos de enamorado insatisfecho, y en explicarle a la dama cómo los deseos que le provocan sus cualidades físicas amenazan con llevarlo hasta la sepultura. Pero estas “fablas” cortesas no son lo suficientemente convincentes como para vencer los celos de doña Endrina, quien parece tener una opinión bien formada con respecto a los peligros que encierra el cortejo amoroso de los hombres: “Esto dixo Doña Endrina: ‘Es cosa muy provada / que por sus besos la dueña finca muy engañada: ençendemiento grande pone el abraçar al amada, / toda muger es vençida desde esta joya es dada’” (685abcd). Por lo que, después de oír la perorata egoísta y poco convincente del enamorado, lo único que acepta Endrina es que se vean para hablarse pero sin abrazarse: “‘Esto yo non vos otorgo, salvo la fabla, de mano’” (686a).

Como sospecha la dueña cortejada, el arcipreste efectivamente quiere conseguir algo más que simples y honestas “fablas”. Por eso termina frenando sus avances y expresando abiertamente las razones de su reticencia. Es aquí cuando, después del intento fallido del enamorado, entra en escena la alcahueta, con unos “fablares” que resultan ser mucho más efectivos para vencer esas resistencias de la dueña y hacerla cambiar de opinión, para que se arriesgue a

ir a su huerto donde, sin haberlo aceptado del todo, habrá de encontrarse en privado con el solapado galán que, como ella bien sabe, desea tenerla en sus brazos: estos “fablares” de la vieja ya no pertenecen al ámbito del amor cortés sino al del discurso ejemplar. Y es así como, sirviéndose solapadamente de los recursos relacionados con este segundo tipo de discurso, Trotaconventos logra triunfar de un modo definitivo ahí donde el arcipreste, con su “hablar” cortés, no consiguió ir muy lejos.

Al hablar con el arcipreste, Endrina ya había expresado su miedo a la mala fama y a la deshonra (681c) que podría venirle si se encontrara a solas con él. Pero el origen de este miedo es más bien cultural: la joven sabe que en su sociedad no está bien visto que las mujeres se encuentren a solas con los hombres. Trotaconventos, en cambio, apela a un miedo básico y primario, común a todos los seres humanos, que va más allá del nivel cultural: el miedo a la muerte, y de modo todavía más concreto, el miedo a ser atrapado y comido por otro ser vivo. La elección de este tipo de miedo se lo sugiere la misma Endrina, al pedirle que la deje en paz, porque tiene otras preocupaciones en qué pensar: “Déxame de roídos, yo tengo otros coidados / de muchos que me tienen los mis algos forçados” (742ab). La maestría de la vieja consiste aquí en saber oír y utilizar esta información para amplificar los motivos del miedo de Endrina, para exagerar la posibilidad de que tengan un fundamento real y para situarse además como portadora de la solución.

El recurso que utiliza para esto es el *enxiemplo* de la golondrina y la avutarda, en el contexto del cual ella se adjudica el lugar de la golondrina “salvadora”, forzando así a doña Endrina a visualizarse en el lugar de la avutarda. La imagen de la golondrina sabia y buena consejera funciona por lo tanto como una “máscara” que le sirve a Trotaconventos para hacer que doña Endrina reconsidere la respuesta negativa que le dio a don Melón. En términos emocionales, la información más impactante de este *enxiemplo* tiene que ver con lo que le sucede a la avutarda por no hacer caso de los consejos de la golondrina de que se coma las semillas de cáñamo sembradas por el cazador: eventualmente el cáñamo crece y este lo utiliza para hacer la trampa con la cual logra atraparla: “Cogido ya el cáñamo e fecha la parança, / fuese el paxarero, como solía, a çaça; / prendió al abutarda, levóla a la plaça; / dixo la golondrina: ‘Ya sodes en pelaça.’ / Luego los ballesteros peláronle las alas, / non le dexaron péñolas sinon chicas

e alas; / non quiso buen consejo, cayó en fuertes palas: / guardat vos, Doña Endrina, d'estas paranças malas” (752abcd-753abcd). Así, por medio de su relato ejemplar, Trotaconventos le presenta a la dueña una ampliación analógica de sus propios miedos, transformando la idea de que puede ser despojada de sus propiedades (esos “algos” mencionados por la propia Endrina) en una posibilidad todavía más alarmante: la de un despojamiento físico semejante al que sufre la avutarda, que es atrapada, desplumada para ser vendida en el mercado y eventualmente convertida en alimento de sus compradores.⁷

En el manuscrito de Salamanca, que no es el más antiguo, aparecen unas cuaderñas en las que doña Endrina le responde a Trotaconventos con el *enxiemplo* de un lobo que cada vez que trata de comer es atacado por aquellos a quienes intenta comerse. El hecho de que este *enxiemplo* contado por doña Endrina se encuentre únicamente en una de las versiones del *Libro de buen amor* que han llegado hasta nosotros hace pensar en la posibilidad de que su inserción haya sido un intento, por parte del adicionador, de presentar a doña Endrina en términos no muy favorables. Pues es ella misma quien, al contar este *enxiemplo*, se pone en el lugar de un lobo medio tonto e incompetente. Esta autocaracterización poco favorable de la dueña viene a ser un tanto irónica, y además muy pertinente, pues constituye una respuesta poco convincente que no le sirve para librarse del asedio verbal de la alcahueta; lo cual viene a demostrar todavía más enfáticamente el hecho de que, a diferencia de la vieja taimada, la joven viuda no maneja muy bien las estrategias del discurso ejemplar.⁸

⁷ En su artículo, Dagenais hace un recuento de las distintas interpretaciones que han dado los críticos al nombre de Endrina, a las cuales añade también la suya (Dagenais, 1992b: 396-397). Este mismo crítico tiene también un sugerente artículo a propósito de los nombres de don Melón (Dagenais, 1992a). Sin embargo, hasta donde he podido ver, todavía nadie ha propuesto un análisis de la relación entre el personaje de Endrina y la avutarda con quien la equipara Trotaconventos. Las avutardas comunes son las aves voladoras más pesadas del mundo y quizás por esto, y por su calidad asustadiza, se las consideraba de poca inteligencia; cualidades estas que la asemejan bastante a doña Endrina. Además, en el pasado, a las avutardas se les cazaba y utilizaba como alimento: “La avutarda común fue descrita científicamente en 1758 por Carlos Linneo, aunque la especie es conocida desde la Antigüedad y ya es referida como avis tarda (ave lenta) en las obras del famoso naturalista romano Plinio el Viejo, de cuyo apócope procede su nombre en español «avutarda», así como el nombre en otras lenguas europeas: abetarda (portugués), avetarda (gallego), bustard (inglés), outarde (francés) u otarda (italiano)”. Las hembras llegan a pesar cerca de 8 kg y los machos 15 kg. Actualmente es una especie protegida que se encuentra en peligro de extinción: “cerca del 60% de la población mundial se concentra en la península ibérica. Información obtenida de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Otis_tarda. Fecha de consulta: 6 de junio de 2018.

⁸ Como se ha señalado en numerosas ocasiones, este episodio de doña Endrina está inspirado en el *Pamphilus de amore*, un texto latino medieval del siglo XII, escrito en verso por un autor anónimo, que se divulgó durante la Edad

Este episodio del *Libro de buen amor* constituye por lo tanto una representación ficcional muy clara del modo como funciona el discurso ejemplar, y de la relación que existe entre sus poderes de “encantamiento” y el manejo de las emociones de quienes lo escuchan. Resulta significativo que Trotaconventos, el personaje elegido para representar a quienes utilizan este tipo de discurso, sea una alcahueta que no solo obtiene algo para el cliente que la contrata sino que se beneficia también a sí misma gracias a sus servicios de mediación. La única que termina engañada y perjudicada es doña Endrina, el personaje que ocupa el lugar de los receptores de este tipo de discurso, cuya única opción viable, como le aconseja la misma Trotaconventos, es la de callar el abuso de que ha sido objeto para evitar otros males peores: “‘el mejor cobro que tenedes: vuestro mal que lo calledes. / Menos de mal será que esto poco çelede, / que non que vos descubrades e ansí vos pregonedes: / casamiento que vos venga, por esto non lo perderedes; / mejor me paresçe esto que non que vos enfamedes’” (878d-879abcd).⁹

En el curso de sus comentarios moralizantes a propósito de la seducción verbal de Endrina por parte de Trotaconventos, el autor del *Libro de buen amor* aprovecha para insertar un tercer *enxiemplo* en el que vuelve a recrear, valiéndose de una ficción, el funcionamiento engañoso del discurso ejemplar: el del asno sin corazón ni orejas. En este tercer *enxiemplo* del episodio, el personaje mediador aparece representando bajo una nueva “máscara” ejemplar: la de una raposa que vive y trabaja en la corte de un león.

Este relato aparece una vez concluidos con éxito el proceso de seducción de Endrina, la visita de esta al huerto de Trotaconventos y la subsecuente apari-

Media por muchos países europeos tanto en forma oral como manuscrita. Para más detalles al respecto, puede verse el estudio comparativo de Criado de Val (1984: 185-209). Una diferencia muy importante entre el *Libro de buen amor* y el *Pamphilus* es que en este último la alcahueta no recurre al discurso ejemplar para tratar de convencer a la dama. De acuerdo con Barry Taylor, la mayoría de los relatos de animales que aparecen en este y otros pasajes del *Libro de buen amor* son recreaciones de la versión medieval de las fábulas esópicas escrita en verso latino y atribuida a Walter el inglés, el cual era un texto escolar muy utilizado (Taylor, 2004: 89-90); aunque también hay cinco fábulas que no provienen de la versión de Walter, tres fabliaux, un cuento religioso y otro que es recreación de un comentario de Accursius sobre el *Digest* de Justiniano (Taylor, 2004: 92-95).

⁹ La crítica se divide a propósito del desenlace de este episodio. Hay quienes consideran que debe tomarse literalmente la referencia que se hace de pasada en el texto a las “bodas” de doña Endrina y don Melón. En cambio, otros críticos como John Dagenais han pensado en la posibilidad de que esa alusión a las “bodas” sea solo una manera irónica y eufemística de sugerir que la relación carnal que hubo entre la dama y el galán fue más bien una violación (Dagenais, 1992b: 401). La interpretación que propongo en este trabajo está más de acuerdo con esta segunda posibilidad.

ción de don Melón (alter-ego del arcipreste) que llega para aprovecharse de la dama engañada, por lo que ya no forma parte de la trama relacionada con la seducción de Endrina, sino que lo añade el narrador a modo de conclusión moralizante, para advertir a las dueñas sobre los peligros que encierran los “falsos falagos” (899a). Estos términos, que aparecen varias veces a lo largo del *Libro de buen amor*, sirven en este pasaje para aludir tanto a las palabras engañosas que la raposa le dirige al burro necio —en la fábula que acaba de contar—, como al discurso ejemplar de la alcahueta por medio del cual logra manipular a doña Endrina para que termine en brazos del arcipreste: “De fabla chica, dañosa, guardés muger falaguera” (907a).¹⁰

La gran diferencia radica en que, mientras en el relato que le cuenta a doña Endrina la alcahueta se pone a sí misma en el papel de una golondrina sabia y buena consejera que trata de salvar a la avutarda de una muerte a manos del cazador, este relato del burro sin corazón ni orejas lo usa directamente el narrador para dirigirse a sus lectoras, analogando al personaje mediador con una raposa taimada que conduce a la muerte a su interlocutor: un burro que representa no solo a doña Endrina, sino también a todas las posibles lectoras que puedan parecersele. Pues el objetivo de este tercer *enxiemplo*, tal y como lo explica el narrador, es convencer a sus lectoras de que se cuiden de las “fablas” seductoras y engañosas de las personas que son como la alcahueta, y como la raposa a quien la equipara. Como se muestra en este relato, la labia verbal hace sumamente peligrosos a quienes la poseen, pues a pesar de que el burro ha experimentado en carne propia la violencia del león que ya trató de matarlo una vez, por medio de sus falsos halagos la raposa astuta, que funge como su mensajera, logra convencerlo de que regrese a la corte del león, quien esta vez, ayudado por sus esbirros, sí logra matarlo y comérselo.

Lo interesante es que, en este tercer *enxiemplo*, para ilustrar analógicamente el problema que plantea y lograr su objetivo moralizante, el narrador se sirve del mismo recurso del que antes se valió Trotaconventos al contarle a Endrina el *enxiemplo* de la golondrina y la avutarda: un discurso ejemplar que se apoya en el miedo como estrategia de convencimiento, un miedo de tipo primario,

¹⁰ Severin plantea la posibilidad de que el éxito de Trotaconventos en su intento de manipular a doña Endrina se deba, por lo menos en parte, a un encantamiento, que resulta imposible de probar debido a las lagunas de los manuscritos del *Libro de buen amor* que han llegado hasta nosotros (Severin, 2004: 123-127).

relacionado con el peligro ser muerto, desmembrado y devorado por alguien con más ingenio, ayuda y poder.

Al comparar el *enxienplo* de la golondrina y la avutarda que cuenta la alcahueta y el del burro sin corazón ni orejas que cuenta el arcipreste, hay otro detalle que salta a la vista, relacionado con la manera en que ambos contadores interpretan para sus receptores sus respectivos relatos: cuando la vieja le explica a doña Endrina la historia que le ha contado, hay un personaje al que no menciona, porque no le conviene, que es el cazador, quien por medio de sus redes logra atrapar a la avutarda, desplumarla y llevarla a vender al mercado. Luego, cuando el arcipreste explica para sus lectoras el relato del burro sin corazón ni orejas, también él deja fuera de su interpretación analógica al león, que es a fin de cuentas quien recibe el mayor beneficio por la muerte del burro. Estas omisiones se deben a que ambos contadores han dado a sus relatos la interpretación que les conviene, ya que esos mismos *enxienplos* también podrían haber servido para explicar las cosas de una manera mucho más acorde con lo que está sucediendo en el plano en que se mueven el arcipreste, la alcahueta y las dueñas. Pues, en realidad, lejos de ser una consejera buena y bien intencionada, Trotaconventos desempeña un papel mucho más parecido al del cazador que prepara y tiende sus trampas para atrapar a la dueña. El lector avisado puede notar que, en el fondo, estas trampas del cazador del relato son muy parecidas a los engaños de la vieja, entre los que se encuentra el *enxienplo* de la golondrina y la avutarda, que es la más efectiva de las “redes” verbales en las que terminará atrapada la dueña. La otra omisión estratégica beneficia directamente al arcipreste narrador, pues aunque en su *enxienplo* del burro sin corazón ni orejas este le asigna a la alcahueta un papel, el de la raposa, más acorde con su quehacer de mediadora engañosa, también evita mencionar el hecho de que su propio papel es muy semejante al del león para el cual trabaja la raposa. Este león, cuyo papel en la historia es silenciado por el narrador, es tan culpable o más que la raposa, pues es él quien la ha contratado para que le ayude a atrapar al burro y así poder matarlo y comérselo.

Estas interpretaciones un tanto forzadas de sus respectivos *enxienplos* que hacen tanto la alcahueta como el narrador, para utilizarlos en su beneficio, no son las únicas posibles, pues esos mismos relatos ejemplares también se podrían prestar a otra interpretación mucho más acorde con la recomendación que hace

el mismo arcipreste a sus lectoras en los versos con que concluye la historia de doña Endrina: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino; / guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino, / sola con omne non te fies nin te llegues al espino” (909abcd). El problema es que, como aquí hemos podido ver, para llegar a ese “buen entendimiento” hay que aprender a detectar las trampas de quienes por medio de sus engaños verbales son capaces de confundir a sus interlocutores, torciendo sus argumentos y tergiversando las interpretaciones de sus relatos. Y esto resulta sumamente difícil cuando uno de los componentes esenciales del discurso ejemplar destinado a manipular al receptor es el manejo de una emoción primaria tan relacionada con el instinto de supervivencia como el miedo a la muerte.

El episodio de doña Endrina tiene un corolario más: el breve episodio de la “niña de pocos días”, en el que el arcipreste amplía su reflexión a propósito de lo arriesgado que es escuchar y dar crédito a los “fablares engañosos” de quienes se asemejan a Trotaconventos. Su objetivo parece ser aquí demostrar cómo una persona como su mediadora, maestra en el manejo del discurso ejemplar, convenenciera e inhumana, puede manipular a su antojo la fama y las ideas tanto de las personas que la contratan como de aquellas que la escuchan, hasta conducir las a su perdición.

Para ilustrar estas peligrosas habilidades de su alcahueta, el arcipreste cuenta lo que le sucedió cuando cometió el error de contestarle a la vieja de mal modo, llamándola “Picaça parladera” (920a), cuando esta le insinuó que quería que le pagara más por sus servicios. La alcahueta se enojó tanto con él que lo delató, todo el asunto salió a la luz y la madre de la mujer amada la “guardó” todavía con más cuidado. El arcipreste observa que a la vieja podrían aplicársele acertadamente tanto ese como otros muchos nombres, calificativos y adjetivos (que en seguida menciona). Pero, después de pensarlo mejor, se da cuenta de que le conviene estar en buenos términos con ella y decide pedirle perdón, pues reconoce que solamente ella le puede conseguir a la “niña” bien guardada. En el curso de la reconciliación, como hace en otros lugares del texto, también aquí la vieja hace alarde de los poderes de su lengua y le promete que va a desdecirse de todo lo malo que dijo de él, para poder conseguirle a la mujer que ama (931abcd). Es así como, una vez concluida la reconciliación, Trotaconventos pone en acción sus habilidades histriónicas, fingiéndose loca,

para que la gente crea que las cosas que dijo para perjudicar al arcipreste eran a causa de su locura. Su engaño funciona y a la dueña dejan de guardarla tan cuidadosamente: “Fue a pocos de días amatada la fama; / a la dueña non la guardan su madre nin su ama” (936ab).

Como hizo en el episodio de Endrina, también aquí el narrador recurre a los campos semánticos de la cacería y de la magia para caracterizar esta capacidad de engaño de la mediadora. En su descripción de las conversaciones iniciales que tiene la vieja con la joven de la que él se ha enamorado las equipara a un procedimiento de magia: “Començó a encantalla, díxole: ‘Señora fija, / catad aquí que vos trayo esta preçiosa sortija’” (916ab); unos versos más adelante añade: “Encantóla de guisa que la enveleñó” (918a); y luego, cuando la joven termina por ceder ante la vieja, observa: “Si la enfichizó o si le dio atincar, / o si le dio rainela o si le dio mohalinar, / o si le dio ponçona o algu[n]d adamar, / mucho aína la sopo de sus seso sacar” (941abcd). Por último, en la cuaderna siguiente, el arcipreste compara el proceso de seducción llevado a cabo por la alcahueta con una cacería: “Como faze venir el señuelo al falcón, / así fizo venir Urraca la dueña al rincón” (942ab); comparación esta en la que se retoman nuevamente las imágenes de la caza, y con ellas también la amenaza de terminar como presa y comida de un agresor, que ya habían usado tanto la vieja como el narrador en sus respectivos *enxienplos*.

Esta amenaza se convierte inmediatamente en premonición, pues poco tiempo después de haber aceptado los amores del arcipreste, la “niña” muere súbitamente. Este trágico fin, que deja al amante transido de dolor, es descrito de manera breve y un tanto ambigua en una sola cuaderna: “Como es natural cosa el nasçer e el morir, / ovo, por mal pecado, la dueña a fallir: / murió a pocos días, ¡non lo puedo dezir! / ¡Dios perdone su alma e quiérala resçebir!” (943abcd). Después de pasar dos días en cama, a causa de la tristeza, el narrador comenta que se hizo a sí mismo la siguiente reflexión: “¡Qué buen manjar, sinon por el escotar!” (944d): con lo cual él mismo se pone en el lugar del “falcón” culpable de la muerte de esa niña de pocos días: esa “presa” inocente que le ha traído a su rincón la vieja alcahueta. Así, con este comentario, el narrador recurre una vez más al uso de las emociones, en este caso el miedo a la muerte, como estrategia para tratar de convencer a sus lectoras y lectores de los peligros que encierra el amor carnal, al que compara con un “manjar” exquisito pero peli-

groso, que puede matar a quien lo consume. Hay otros lugares del texto en que el amor carnal aparece descrito en estos términos, pero este es quizás el pasaje más elocuente, ya que con la muerte de esta dueña ese peligro termina haciéndose realidad a nivel de la trama en la que se mueve el mismo arcipreste.

Al igual que la avutarda del *enxiemplo* de Trotaconventos y el burro del *enxiemplo* del narrador, esta “niña de pocos días”, que también es víctima de los engaños de la alcahueta, termina muriendo poco después de haber prestado oídos a esta mediadora engañosa capaz de convencer a sus víctimas de que hagan lo que ella les dice, a pesar de que esto termine perjudicándolas. A modo de conclusión, podríamos decir entonces que la aparición en el texto de la alcahueta contadora de *enxiemplos* que se sirve de estos para asumir antes sus oyentes las máscaras narrativas que más le convienen, constituye un recurso idóneo, por parte del autor, para poner a sus lectores y oidores ante el fenómeno del discurso ejemplar, que puede ser utilizado tanto para fines moralmente loables como reprobables. Como espero haber mostrado aquí, en el *Libro de buen amor* la capacidad de engaño de esta mediadora aparece asociada con el uso moralmente cuestionable de este tipo de discurso que, apelando a las emociones más primarias del oyente, puede modificar sus ideas y su conducta, llevándolo a hacer a un lado su capacidad de raciocinio e incluso su instinto de supervivencia. Además, en el peor de los casos, cuando el discurso ejemplar es utilizado por transmisores hábiles e inmorales, este posee también la capacidad de hacer olvidar a sus receptores tanto las convenciones sociales como los dictados más elementales de su conciencia.

Referencias bibliográficas

- CRiado de VAL, Manuel, 1984, “Doña Endrina: el arte de la recreación”, en *El comentario de textos: 4. La poesía medieval*, L. M. Alvar (ed.), Madrid, Castalia, pp. 185-209.
- DEYERMOND, Alan, 2004, “Was It a Vision or a Waking Dream?: The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes Reconsidered”, *A Companion to the Libro de Buen Amor*, Louise Haywood y Louise O. Vasvári, (eds.), Rochester, N.Y., Tamesis, pp. 107-122.
- DAGENAIS, John, 1992a, “‘Calarme e conocerme as’: On the Name of Don Melón”, *La Corónica*, 21-1, 1-14.
- , 1992b, “Mulberries, Sloe Berries: Or, Was Doña Endrina a mora?”, *Modern Language Notes*, 107-2, 396-405.

- MCGAUGH, James L., 2003, *Memory and Emotion. The Making of Lasting Memories*, New York, N.Y., Columbia University Press.
- MICHAEL, Ian, 1970, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*", *Libro de Buen Amor studies*, Gybbon-Monypenny, G. B., (ed.), London, Grant & Cutler, pp. 175-218.
- PALAFIX, Eloísa, 1998, *Las éticas del exemplum: Los Castigos del Rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de Buen Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2008, "E yo tomava aquella masa en escuso e fazíala pan': el lugar de la comida en el exemplum medieval, el caso del *Sendebar* castellano", *Memorabilia* 11, 65-80.
- RUIZ, Juan, 1992, *Libro de buen amor*, Alberto Blecua, (ed.), Madrid, Cátedra.
- SEVERIN, Dorothy, 2004, "The Relationship between the *Libro de Buen Amor* y *Celestina*: Does Trotaconventos Perform a Philocaptio Spell on Doña Endrina?", *A Companion to the Libro de Buen Amor*, Louise Haywood y Louise O. Vasvári, (eds.), Rochester, N.Y., Tamesis, pp. 123-127.
- TAYLOR, Barry, 2004, "Exempla and Proverbs in the *Libro de Buen Amor*", *A Companion to the Libro de Buen Amor*, Louise Haywood y Louise O. Vasvári, (eds.), Rochester, N.Y., Tamesis, pp. 83-104.
- VASVÁRI, Louise, 2005, "Non ha mala palabra si non es a mal tenuta': The Perverted Proverb in the *Libro de Buen Amor*", *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Leiden, Netherlands, Brill, pp. 173-332.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, 2001, "El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendebar*", Leonardo Funes y José Luis Moure, (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 623-629.

Un recorrido por las versiones de la historia de Nalvillos de Ávila

MANUEL ABELEDO

Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)
República Argentina
manuelabeledo@gmail.com

Resumen: La *Crónica de la población de Ávila* incluye, como uno de sus episodios más destacados, la historia de Nalvillos y su mujer. Se ha hecho mucho por establecer los vínculos existentes entre el relato, de carácter claramente legendario, y otras versiones presentes en textos que no guardan relación con la crónica ni con sus personajes (*Livros de linhagens*, el “Cuento de la mujer de Salomón”, romance de Meriana). Sin embargo, ha sido poco analizado el cotejo entre otras versiones existentes del mismo relato, también protagonizadas por Nalvillos, presentes en otros textos centrados en Ávila: la *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila* y la *Historia de las grandezas de Ávila* del padre Ariz. La intención del presente trabajo es la de hacer un análisis de los diversos modos de tratar los aspectos centrales del episodio para percibir diferencias de naturaleza entre estos textos.

Palabras clave: historiografía – Ávila – Nalvillos – narratología – comparativa

A Journey through the Versions of the Story of Nalvillos from Ávila

Abstract: The *Crónica de la población de Ávila* contains, as one of its most prominent episodes, the story of Nalvillos and his wife. There is much done to establish the existing links between the narration, clearly a legendary one, and other versions included in other texts, unrelated to the chronicle and its characters (*Livros de linhagens*, the story of Salomon’s wife, Meriana’s romance). Nevertheless, there is not much analysis about the comparison between other existing versions of the

same narration, attributed also to Nalvillos, included in other texts dedicated to Ávila: the *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila* and the *Historia de las grandezas de Ávila* by father Ariz. This work's aim is to analyze the different ways in which the main aspects of the episode are handled, in order to perceive differences of nature between these texts.

Keywords: Historiography – Ávila – Nalvillos – Narratology – Comparative

El episodio de Enalviello es uno de los que más se destaca dentro de la *Crónica de la población* de Ávila de 1256, además de ser uno de los más extensos.¹ El relato consiste más o menos en lo siguiente. La mujer de Enalviello, uno de los héroes serranos, es raptada por el rey moro de Talavera, que se casa con ella. El héroe llega a Ávila, se encuentra con la noticia y decide ir a buscarlos con cincuenta caballeros. Los agüeros le dicen que la mujer lo traicionará, pero que finalmente saldrá airoso. Enalviello llega a Talavera, esconde a sus caballeros en una celada y entra a la ciudad disfrazado vendiendo un haz de hierba, tan caro que le permite llegar al palacio. La mujer lo recibe respondiendo con cierta frialdad a las encendidas declaraciones amorosas de su marido. Luego de esconderlo, como había anunciado el agüero, la mujer ofrece a Enalviello al rey moro a cambio de la mitad de su reino, oferta generosa que consigue mediante un ardid discursivo. Con otro ardid discursivo el héroe logra que su ejecución sea pública, en las afueras de la villa. Pide tocar una bocina como última voluntad y hace salir así a sus caballeros de donde los había escondido, provocando una verdadera masacre de moros desarmados. Consigue así la venganza del rey y de la traidora, que muere quemada y provoca la exclamación de un pastor sobre el blanco de su frente, dando origen al topónimo “Alvacova”.

Ha sido uno de los episodios más estudiados de la crónica, en particular porque se trata de un relato cuya matriz está compartida con otras versiones medievales o de origen medieval: la leyenda del rey Ramiro presente en los *Livros de linhagens* del siglo XIV y en un manuscrito en verso del siglo XVI, el romance de Meriana y la leyenda de Miragaia de Almeida Garrett.² Lo que no

¹ Para un análisis de la división en episodios de la crónica y de los rasgos que los conforman véase Abeledo (2017).

² Véase para este tema Menéndez Pidal (1951), Ribeiro Miranda (1988), Lacarra (1993), López Valero (1995), Ramos (2004, 2008) y Ferreira (2013). También pueden verse análisis del episodio en Cátedra (2001), Rubio Moreno (2008), Monsalvo Antón (2010: 191) y Abeledo (2015).

se ha trabajado, al menos hasta donde pude ver, y que es lo que me propongo hacer aquí, es la relación existente con otros textos que traen el relato del mismo episodio, y no versiones distintas de la misma matriz. Antes de concentrarme en lo que pasa con esos otros textos destaco algunas cuestiones particulares que ocurren aquí.

En primer lugar, como analizaba en un trabajo anterior (Abeledo, 2015), a diferencia (muchas veces muy contrastante) con lo que ocurre en el resto de la crónica, el episodio insiste en gestos de sus personajes del orden de la *froda*, opuesta a la *forza* propia del heroísmo caballeresco: la mujer de Enalviello tiende sus trampas para este y para el rey moro, lo que se condice con su rol de traidora, pero llama la atención que es Enalviello el que vence finalmente sin jamás levantar una espada: se saca, de hecho, las armas al comienzo de la aventura para disfrazarse de vendedor ambulante y usa un ardid para llegar al palacio, otro para hacer decir al rey moro lo que quiere que diga y otro para que sus caballeros ataquen a todos los habitantes indefensos sin combate, ya que no pueden defenderse.

En segundo lugar, resulta llamativa la motivación amorosa que aparece en el relato. No hay indicio alguno de que Enalviello decida acercarse a Talavera con cincuenta caballeros por ningún otro motivo que no sea el de recuperar a su mujer amada, y nada parece indicar que sea falsa su declaración de amor, en la que le dice “tan grande es el amor que yo he de ti, que si te aver non puedo más querría ser muerto que vibo” (Abeledo, 2012: 35). Se encuentra aquí un tópico caballeresco que no tiene parangón en el resto de la crónica, y que de hecho va a ser difícil encontrar sin alejarse mucho en el tiempo o en el espacio genérico.

Siendo que vamos a vincular el episodio con otras versiones distintas, es preciso decir primero que no hay un solo testimonio, ni dudoso ni lejano, que parezca remotamente emparentado con la narración de la *Crónica de la población de Ávila* hasta 1517, y esa primera lectura³ termina en el *Epílogo* de Ayora

³ De ella tenemos trazado, curiosamente, un itinerario bastante nítido y, dado su carácter inaugural, vale la pena resumirlo. Es en ese año que, según el prólogo que acompaña cuatro de los cinco manuscritos conservados, se copia de un volumen que tenía en su poder el regidor Nuño González del Águila el texto que nos legan los testimonios (Abeledo, 2012: 93-94). Gracias a las Actas del Concejo tenemos más precisiones: el 11 de noviembre de 1516 el concejo le pide el volumen a Nuño González del Águila, el 11 de agosto de 1517 se ordena pagar a quien hizo la copia, y once días después le pagan al encuadernador. Unos meses después, el 22 de enero de 1519, el concejo acuerda el pago a Gonzalo de Ayora por “que escriviere lo que fallase de la antigüedad desta çibdad e dio escripto un compendio” (Martín García, 2009: 178, 204-206, 258-259). El *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria pertenecientes a la*

de 1519.⁴ El cronista cordobés se sirve, durante un pasaje extenso del principio (fs. 4v-12r), exclusivamente de la *Crónica de la población*, que casi con seguridad recibió de manos del Concejo de Ávila. El episodio de Enalviello se trata en fs. 10r-11r, aunque en realidad el relato, propiamente dicho, se reduce a lo siguiente:

Assimismo los de Auila tomaron a Talauera por industria de vn esforçado caullero su natural. hombre muy subtil de guerra llamado enaluiellos donde juntos ganaron la villa, y el ouo vegaña de su muger, y del señor de Talauera, que la hauia leuado captiua y la tenia por manceba: y porque la manera de aquel hecho se cuenta tan excessiuamente que parece mas fabula que hystoria no lo dire aqui particularmente. y aun porque en algunas escripturas desta ciudad se halla.

Por supuesto, la primera intervención que es necesario señalar es la más evidente: el relato legendario y ficcional que pasaba por histórico en 1256 ya no convence al cronista de los reyes católicos en 1519, a quien le “parece más fábula que historia”, al punto de que prefiere obviar la narración en sí del episodio (véase López, 2013: 77). Pero hay algunas cosas más que vale la pena retomar para ver cómo se está tratando aquí el episodio. 1) Toda mención al tópico de lo amoroso está omitida, pero al mismo tiempo queda presente y velada en lo único que se rescata de la elipsis: el rey moro rapta a la mujer, la tiene como manceba y Enalviello se venga de ambos; todo parece indicar que las expresiones y motivaciones amorosas quedan fuera de lugar en la alabanza del relato, pero al mismo tiempo que en ese juego de raptos, rescates y venganzas hay, precisamente, algo que rescatar, aun cuando se decide descartar todo lo demás. 2) Ayora finge al mismo tiempo su propia erudición y el peso de la leyenda al hablar de “algunas escripturas”, en plural y como si se tratara de textos aislados que se refieren a este punto en particular, cuando no cabe duda de

[...] ciudad de Ávila se imprime en Salamanca, finalmente, tres exactos meses más tarde, según el colofón de imprenta (Ayora 1519, f. 23v). Aprovecho para dejar aquí la primicia del hallazgo de un quinto manuscrito, el BNE 22.026, que debo a la invaluable colaboración de Roberto Quirós Rosado, primero en su artículo dedicado a la “Censura de Garibay” (2008), y después en persona con la gran generosidad que agradezco especialmente.

⁴ Existe una edición de Antonio del Riego (Ayora, 1851) y otra de reciente publicación de Jesús Arribas (Ayora, 2011).

que la crónica es la única fuente del cronista para todo este pasaje. 3) Ayora llama a Enalviellos “hombre muy sutil de guerra”, y me parece evidente que esa sutileza se refiere a las formas de la *froda* que comentaba más arriba. Es interesante ver que Ayora no deja de situar los talentos del héroe dentro de las esferas de lo militar: podría ser sutil a secas, astuto, ingenioso, pero Ayora igualmente prefiere formar su sintagma sobre el de “hombre de guerra”. 4) Es altamente probable que esa condición militar esté vinculada con el otro punto central de este pasaje: el foco puesto en la toma de Talavera. Ayora centra su atención en el episodio en una inferencia lógica. Si Enalviello fue hasta Talavera y después, en sus afueras, con cincuenta caballeros (para Ayora son sesenta, probablemente por confusión de la memoria) mató a su rey y a la inmensa mayoría de su población, entonces necesariamente hay que deducir que Enalviello recuperó la ciudad de Talavera para los cristianos. Por supuesto, no hay que decirlo, es ese un dato que no se condice en absoluto con la realidad. Pero además de eso es preciso caer en la cuenta de que se trata de una inferencia que la propia crónica no hace en ningún momento. Un texto constantemente preocupado por demostrar las virtudes del servicio presentado por Ávila a la corona de Castilla olvida jactarse, en el momento mismo en que lo narra, de haber recuperado una ciudad de los moros.

El resto del pasaje que Ayora dedicará al episodio de Enalviello se concentra en defender esta inferencia, no tanto por verdadera sino más bien por verosímil. Sigue Ayora a continuación del pasaje citado:

Pero basta hauer dicho lo principal que fue los de Auila con el dicho enalviellos hauer ganado a talauera como quiera que lo que se auerigua por las cronicas despaña al mismo rey don Alonso que gano a Toledo se atribuye la toma de Talauera con otras muchas ciudades villas e lugares. pero esto no estorua que los de Auila ouiesesen sido los principales executores del hecho: mas dase la principal gloria al Rey por cuya virtud sus subditos florecían y eran victoriosos contra los moros en aquel tiempo.

Nótese lo falaz de la explicación: el relato del episodio de Enalviello entra en evidente contradicción con esta explicación posible. Allí se ve claramente que no se trata de la labor destacada de los abulenses en la batalla en que Castilla conquista la ciudad de Talavera, sino que en la crónica se narra una acción indi-

vidual motivada individualmente. Podríamos decir que Ayora cuestiona a la crónica como fuente si no supiéramos que la crónica es la única fuente que Ayora tiene para todo este pasaje. El cronista lee un texto que no tiene chances de ser real, lo reduce a su mínima expresión de manera de asignarle una explicación que es aplicable al recorte que presenta pero no al texto fuente que tiene frente a sus ojos.

Sigue a continuación el segundo argumento a favor de la verosimilitud del relato, que ocupará el resto del espacio, la mayor porción de texto, que le dedica al episodio. Comienza diciendo que no “sera de grande admiracion sesenta caualleros de Auila escogidos hauer tomado aquella villa: pues consta certissimamente doze christianos hauer escalado a Cordoua”, y sigue la analogía entre ambos episodios, basada en que se trata en los dos casos de hechos iniciados por un puñado de hombres, especialmente meritorios, pero ejecutado finalmente por el ejército del rey; vale destacar que la de los doce cordobeses es efectivamente una hazaña de tipo nítidamente militar. La comparación lleva a Ayora al recuerdo de su ciudad y apellido, a los que dedica una larga loa que termina con el final del episodio, en donde afirma que “solas quatro ciudades de España se nombran por cabeças de sus linajes. Leon. Auila. Toledo. y Cordoua: porque la virtud y nombre publico dellas hazian gran ventaja a qualquier particular”. Una analogía que era un argumento (débil) para sostener un verosímil (débil) termina reafirmando (como si tuviera la fuerza) el centro del asunto: el encomio del terruño, que ahora suma el de su autor al que es razón de todo el relato.

El siguiente relato que vamos a tener de la historia de Enalviello, su mujer y el rey de Talavera es el de la *Segunda leyenda de la muy Noble, Leal y Antigua Ciudad de Ávila*,⁵ y es en todo distinto, empezando por los nombres de sus protagonistas: aquí el héroe es llamado Nalvillos (como es recordado hoy en día, por ejemplo, con una plaza en la ciudad de Ávila), su mujer se llamará Aja Galiana y su rival Jezmín Hiaya, con sus variaciones ortográficas, como era de esperar. La datación de la *Segunda leyenda* es complicada, declara una serie de

⁵ Existen dos redacciones algo distintas de la *Segunda leyenda*. La primera de ellas es la que presentan el manuscrito 2069 de la Biblioteca Nacional, el 2033 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca y el 9/4667 de la Real Academia de la Historia, este último transcrito en la edición del texto de José María García-Oviedo y Tapia (2012). Por otro lado, está la versión del ms. 1991 de la misma biblioteca salmantina, algo amplificado en relación con los otros, editado por Ángel Barrios García (2005). Una de las diferencias entre ambas versiones radica en su capitulación, así que téngase en cuenta que cito por la edición y la capitulación ofrecidas en el texto de Barrios García.

fuentes medievales muy poco creíbles, y la pregunta de si tiene algún antecedente o si es una mera invención queda aún sin respuesta (véase Monsalvo Antón, 2010: 164 y 2017: 180-181). Sí quedan claras dos cosas: que la redacción que tenemos es de un siglo XVI avanzado y que, si hubiera fuentes medievales, la *Crónica de la población* no sería una de ellas.

La segunda gran diferencia, después de los nombres, que va a apreciarse en la versión de la *Segunda leyenda* es la extensión y el detalle del relato. Nalvillos aparece ya en los títulos 5 y 19 mencionado como hijo de Ximén Blázquez, y Aja Galiana, esta vez mora de origen, se presenta en el 36, todavía niña pero ya de gran belleza, llegando a la corte del conde Raimundo de Borgoña. En el título 57 Nalvillos entra al servicio del conde, y ya el texto adelanta que será protagonista de su propio relato. En el 77 se precipitan los hechos. Los padres de Nalvillos arreglan su matrimonio con una dama abulense, Arias Galinda (77), pero este, en el palacio del conde, se había enamorado de la bella Aja Galiana, protegida del rey Alfonso (79). La mora lo corresponde en principio, al punto que acepta convertirse al cristianismo para casarse con él (80), lo que hace adoptando el nombre de Urraca (81). Los padres del héroe, viendo frustrados sus planes, lamentan el casamiento (82) e informan al rey Alfonso, que se suma a los lamentos, ya que también él tenía otros planes para su protegida: casarla con un noble moro, Jezmín Hiaya, que tampoco toma el asunto con particular alegría (83). Una vez en Ávila (86) Nalvillos parte a Talavera a vender las posesiones recibidas de Aja, donde conoce a Jezmín, que le cuenta sus antiguas pretensiones sobre Aja e igualmente le ofrece una amistad, que no resulta sincera al narrador (87). Nalvillos lo invita a Ávila a próximos festejos y este acepta, con la oculta voluntad de ver a su antigua prometida (88). Cuando el moro llega a Ávila (92) combate en torneo contra Nalvillos y Aja, ante la mirada severa de la despechada Arias Galinda, toma partido por el moro y lamenta la derrota de Jezmín, tan humillante que termina en el piso con sus vergüenzas al aire (95). Lamenta luego su partida, razón por la que pide a Nalvillos, con la excusa de cierta nostalgia del terruño, morar en Talavera, cosa que el héroe concede y, provisoriamente, le otorga una finca en las afueras de la ciudad (96). Nalvillos parte para ocuparse del Castillo Roquero, razón por la que deja sola a su mujer (103), cosa que esta aprovecha para encontrarse en secreto con su ahora amante Jezmín, que urde con ella su rapto (104), lo que

efectivamente ocurre (107), y así llegamos al punto en que comenzaba el relato de la *Crónica de la población*. Nalvillos se entera y jura una venganza (114) que está a un tris de quedar afuera del texto esperando a la *Tercera leyenda*, que si existió no se conserva, si no fuera por un adelanto de esta que se hace en el título 117:

Y ubo gran vengança de su grande enemigo Xezmín Yaya, moro, ca entró en Talavera, como se vos dirá en la tercera leyenda, con treçientos de a caballo [...]. Çercó el palacio y morada del dicho Xezmín y le ubo en su poderío e le fizo piezas, habiéndole antes cortado e tajádole su natura (Barrios García, 2005: 199).

Sigue diciendo que Nalvillos apresó a una tal Fatimilla “y la quemó en un alto otero a vista de Ávila”, y contradice a continuación a los que sostienen que la quemada fuera Aja Galiana, que murió de pena o de miedo o suicidándose. Antes de eso había hecho una alabanza de las condiciones heroicas de Nalvillos, abrevando en trazas casi extraordinarias y en sus talentos como agorero.

Los elementos de contraste con el relato anterior son muchos, vamos a concentrarnos en algunos más adelante. Pero antes quisiera llamar la atención sobre algunas similitudes que cobran mayor relieve sobre el fondo de las grandes diferencias. La primera de ellas es la presencia de una potente motivación amorosa como fuente del conflicto en el relato histórico y heroico que está aquí tan ausente en el resto del texto como lo estaba en la *Crónica de la población*.⁶ La segunda tiene que ver con la notoria insistencia en mostrar a Nalvillos en una posición notoriamente ingenua, exponiendo sus sentimientos y bondades generosamente ante una mujer cuyo desdén no logra apreciar. Este elemento de la trama, central para la *Segunda leyenda*, se encontraba sugerido en el curioso diálogo en el que a las cálidas declaraciones del héroe respondía su mujer con una distancia que anunciaba la traición inminente.

El resto de las coincidencias son más concretas y llamativas, y se concentran en el título 117. Allí se acuerda la *Segunda leyenda* de unas capacidades premonitorias que Nalvillos había olvidado usar en todo el texto que precedía. Coincide llamativamente con la *Crónica*, como no hace en el resto del texto,

⁶ Hay otro caso en la *Segunda leyenda* en el relato de Carlos, Ricarda y Ogoberto de los títulos 111 y 112.

en la escena de una dama quemada en lo alto, pero solamente para cambiar a la dama por una Fatimilla que en principio no parecía merecer tantas atenciones. Y se acuerda de todo esto precisamente en el momento en que narra lo que avisa que no va a narrar, en el pasaje que corresponde a esa tercera parte de la que no tenemos noticia. Me parece claro que en este capítulo del final del texto hay una intervención posterior sobre el texto de mano de alguien que sí conocía la *Crónica de la población*, y que incorpora sus datos y enmienda sus errores. Queda de todas formas como hecho curioso, y como misterio a resolver, por qué el texto que nos ocupa prepara tan detallada y pacientemente un relato cuyo clímax decide dejar afuera, y resumir en un anuncio en unas pocas líneas de su final.

Las diferencias son, desde ya, incontables; me concentro brevemente en algunas. La primera, ya mencionada, es la enorme atención prestada a una construcción del relato que estaba completamente ausente en la *Crónica*. Esto se condice con una diferencia fundamental, que es el carácter vertebrador que tiene el episodio de Nalvillos, permeando todo el texto de la *Segunda leyenda*, como se pudo ver en el carácter paulatino con que se va desperdigando la información todo a lo largo del texto. En cuanto a contrastes más puntuales, aquí la mujer de Nalvillos es mora de origen, lo que redundaba en una serie de ceremonias de cambio de religión y de nombre que confrontan con un llamativo silencio con respecto a ambas cosas en la *Crónica*.⁷ Aparece en este punto una relación de suma amabilidad con los musulmanes que sería impensable en el texto medieval, y que se ve en el casamiento de Nalvillos con la mora, en su amistad con Jezmín, y también en la presencia en el relato de un matiz en favor de este: en efecto, el moro tenía en realidad derecho a casarse con Aja Galiana por promesa del mismísimo rey Alfonso. La presencia de un previo compromiso del héroe arreglado por sus padres también es una novedad de la *Segunda leyenda*, y probablemente colabore, junto con el compromiso asumido por Alfonso, con crear la impresión de que el casamiento de Nalvillos es un arrebató de juventud de cierta imprudencia, cuyas consecuencias eran predecibles. Vale la pena llamar la atención sobre cierto carácter procaz que incorpora el texto del siglo

⁷ Estos elementos, así como la existencia previa de una mujer cristiana del héroe que se menciona más adelante, conectan con la versión del relato del rey Ramiro que aparecía en los *Livros de linhagens* portugueses, aunque también la separan enormes diferencias (véase Lacarra, 1993: 82).

XVI, que abre y cierra el conflicto entre el noble cristiano y el moro sobre los genitales de este último. Finalmente, no hay que dejar de señalar la diferencia central, la que probablemente determine que estemos hablando de dos relatos completamente diferentes: en el siglo XVI la venganza se lleva a cabo con una acción militar como corresponde, y todo el ardid que caracterizaba el episodio medieval y que le daba carnadura al relato está completamente ausente. Esta ausencia, sumada al énfasis en la ingenuidad de Nalvillos comentada más arriba, deciden que la característica central del héroe en la *Crónica*, su astucia, esté completamente borrada en la *Segunda leyenda*.

En 1607 el padre Luis Ariz publica su *Historia de las grandezas de Ávila* (Ariz, 1607),⁸ que será el texto por el que principalmente se harán conocidos a partir de allí este y otros relatos. La segunda parte sigue consistentemente (desde el f. 5r hasta el 54v) a la *Segunda leyenda*.⁹ Como sucedía con Ayora, la cercanía que mantiene con su fuente (aún mayor que en ese caso) hará especialmente valiosos los detalles. Lo primero que habrá que resaltar es una tendencia a la síntesis. No es particularmente sensible lo que abrevia, sino que lo que más se percibe es una pérdida de ampulosidad y de sobreabundancia en la narración de Ariz. Otro aspecto que llama la atención, y en el que Ariz parece intervenir en nombre del “buen gusto”, es que omite abiertamente ambas menciones a los genitales del moro, dejando esas referencias a lo impúdico fuera del relato (Ariz, 1607: f. 38v, 48v).

Pero la intervención principal de Ariz se ve cuando introduce el linaje de Aja Galiana, donde agrega un pasaje entero de casi dos folios. Allí empieza citando a Rodrigo Sánchez de Arévalo cuando habla del rey moro Habalmone, que identifica con toda naturalidad con el Alimaymon que aparece en la *Segunda leyenda* (y por ende en el mismo texto de Ariz unas líneas más arriba) como tío de Aja Galiana, cosa que a continuación se afirma recíprocamente: “Este Rey Alimaymon, tuuo vn hermano, cuya hija fue Aja Galiana” (Ariz, 1607: f. 30r). Resulta que el rey moro tenía una hija que se transformará en Santa Casilda,

⁸ La edición original reinicia la foliación en cada una de las partes; me referiré siempre a la segunda, de modo que evito otras indicaciones fuera del folio por innecesarias. En cuanto a ediciones modernas, solo hay facsimilares, en concreto la de la Caja de Ahorros de Ávila (Ariz, 1978) y la de Maxtor (Ariz, 2008).

⁹ Teniendo en cuenta el hecho de que Ariz se sirve de la “Sentencia sobre el recto de Blasco Ximeno” (Barrios García, 2005: 214-215), que solo se encuentra en el ms. de la Real Academia de la Historia y en el 2033 de Salamanca, Ariz debería haberse basado en uno de estos dos, o en un pariente perdido.

cuya conversión ocupará lo que sigue de esta interpolación. El gesto es particularmente interesante, porque no pareciera que el objetivo sea efectivamente el de insertar una hagiografía (por qué lo haría, si Casilda no tuvo relación con Ávila). El gesto es un intento de ramificar fuentes donde no las había. La *Segunda leyenda* le da un relato absolutamente legendario, sin referencias históricas razonables. Y en un momento le da el nombre de un rey, que Ariz asocia (dudosamente) con un rey histórico, del que puede extraer un relato que sí tiene pergaminos históricos (a partir de ahí citará, además de a Sánchez de Arévalo, al Toledano, a Villegas, a Garibay). Lo mismo hará cuando encuentre en tiempo presente los restos reales de la granja de la que es raptada Aja (Ariz, 1607: f. 39r), o cuando se aferre a la muerte de Alfonso VI para citar a Juan de Mariana (Ariz, 1607: f. 39v). Lo que hace Ariz trazando el puente que va de Aja Galiana a Casilda es insertar, de manera arbitraria, un relato que está completamente aislado dentro de un sistema de referencias históricas, para que deje de estarlo. Ese entramado textual ficticio de referencias autorizadas es, probablemente, el gesto que permite a Ariz convertir, para los varios siglos que sigan, lo que encuentra en un volumen que se titula “Leyenda” en lo que será en el suyo propio, que titulará “Historia”.

Referencias bibliográficas

- ABELED, Manuel (ed.), 2012, *Crónica de la población de Ávila*, Buenos Aires, SECRI.
- , 2015, “La configuración heroica del personaje de Enalviello en la *Crónica de la población de Ávila*”, *Letras* 72, 57-64.
- , 2017, “Sobre la estructura textual de la *Crónica de la población de Ávila*”, *e-Spania* 27 (junio). En línea: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.26810>>.
- ARIZ, fr. Luis, 1607, *Historia de las grandezas de la Ciudad de Auila*, Alcalá de Henares, Luys Martinez Grande.
- , 1978, *Historia de las grandezas de la Ciudad de Auila*, Ávila, Obra Cultural de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad.
- , 2008, *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, Valladolid, Maxtor.
- AYORA, Gonzalo de, 1519, *Muchas hystorias dignas de ser sabidas que estaban ocultas*, Salamanca, Lorenzo de Lioma de dei. En línea: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000170899>>.

- AYORA, Gonzalo de, 1851, *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria, pertenecientes a la ilustre e muy magnífica e muy noble ciudad de Ávila*, editado por Antonio del Riego, Madrid, Imprenta de los señores Andrés y Díaz. En línea: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3505>>.
- , 2011, *Ávila del Rey: muchas historias dignas de ser sabidas que estaban ocultas*, editado por Jesús Arribas, Ávila, Caldeandrín.
- BARRIOS GARCÍA, Ángel (ed.), 2005, *Segunda leyenda de la muy noble, leal y antigua ciudad de Ávila*, Ávila, Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba – Obra cultural de la Caja de ahorros de Ávila.
- CÁTEDRA, María, 2001, “La construcción simbólica de las ciudades y los sexos. Hombres y mujeres en la génesis de Ávila y Évora”, *Imaginário* 7, 241-272.
- FERREIRA, Maria do Rosário, 2013, “Entre la terre et la guerre: Salomon, Tristan et les mythes d’alternance dans l’Espagne de la « Reconquête »”, *e-Spania* 16 (diciembre). En línea: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.22657>>.
- GARCÍA-OVIEDO Y TAPIA, José María, 2012, *Crónica de Ávila: mandada escribir por don Pelayo, obispo de Oviedo, 1315*, Ávila, Artes gráficas Marcam.
- LACARRA, María Jesús, 1993, “La historia de Enalviellos (*Crónica de la población de Ávila*)”, en *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, pp. 77-84.
- LÓPEZ, Carmelo Luis, 2013, “La imagen de Ávila en la Edad Moderna (I)”, en Gonzalo Martín García (coord.), *Historia de Ávila V. Edad Moderna (Siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*, Ávila, Ediciones de la Institución «Gran Duque de Alba» – Ediciones de la Fundación Caja de Ávila, pp. 37-102.
- LÓPEZ VALERO, María del Mar, 1995, “Las expresiones del ideal caballeresco en la *Crónica de la población de Ávila* y su vinculación a la narrativa medieval”, en Juan Salvador Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, vol. 3, pp. 89-109.
- MARTÍN GARCÍA, Gonzalo (ed.), 2009, *Resumen de actas del Concejo de Ávila*, Ávila, Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba – Obra cultural de la Caja de ahorros de Ávila.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1951, “En torno a ‘Miragaia’ de Almeida Garrett”, en su *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, Austral, pp. 143-161.
- MONSALVO ANTÓN, José María, 2010, “Ávila del Rey y de los Caballeros: acerca del ideario social y político de la *Crónica de la población*”, en Jon Andoni Fernández de Larrea y José Ramón Díaz de Durana Ortiz de Urbina (coords.), *Memoria e Historia: utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, Madrid, Sílex ediciones, pp. 163-200.

- MONSALVO ANTÓN, José María, 2017, “El imaginario de la repoblación de Ávila: la *Crónica de la población*, el *Epílogo* y la *Segunda leyenda*”, *Anuario de estudios medievales* 47.1, 177-210.
- QUIRÓS ROSADO, Roberto, 2008, “Edición crítica de una obra inédita de Esteban de Garibay: *Censura sobre la historia que Gonzalo de Ayora escribió de las cosas de la ciudad de Ávila* (c. 1580)”, *Documenta & Instrumenta* 6, 55-90.
- RAMOS, María Ana, 2004, “Hestorja dell Rej dom Ramjro de lleom... Nova versão de ‘A Lenda de Gaia’”, *Crítica del texto* 7.2, 791-843.
- , 2008, “Problématique de l’appropriation d’une nouvelle médiévale au XVI^e siècle. La Lenda de Gaia”, en *Colloque Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, París, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.
- RIBEIRO MIRANDA, José Carlos, 1988, “A ‘Lenda de Gaia’ dos Livros de Linhagens: uma Questão de Literatura”, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II Série, vol. 5, t. 2: 483-515.
- RUBIO MORENO, Laura María, 2008, “‘Crónica de la población de Avila’: la polifonía textual en la historia de Nalvillos”, en Beatriz Díez Calleja (coord.), *El primitivo romance hispánico*, León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 455-463.

Mediación y estructura en las *Coplas* de Manrique

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

CONICET

República Argentina

jrgonzalez@conicet.gov.ar

javier_gonzalez@uca.edu.ar

Resumen: Analizamos en este artículo la estructura tripartita de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique en correlación con otros patrones triádicos del poema, mediante los cuales se organizan temas, símbolos y dispositivos retóricos. La parte final de la estructura desempeña una función de unión y mediación (no de síntesis ni superación) de las dos partes previas, según el modelo teológico de Cristo y el antropológico y social del estado de los caballeros.

Palabras clave: Manrique – *Coplas* – estructura – tripartición – mediación

Mediation and Structure in the *Coplas* by Manrique

Abstract: In this article we analyse the tripartite structure in the *Coplas a la muerte de su padre* by Jorge Manrique, in correlation to other triadic patterns of the poem by which themes, symbols, and rhetoric devices are organized. The third part fulfills a function of union and mediation (not synthesis nor overcoming) of the two previous parts, according to the theological model of Christ, but also according to the anthropological and social model of Chivalry.

Keywords: Manrique – *Coplas* – Structure – Tripartition – Mediation

Más allá de propuestas de estructura basadas en una *dispositio* retórica compleja (Orduna, 1967: 139-151; Domínguez, 1988: 85ss.),¹ en una pauta de seg-

Recibido: 31 de julio de 2017. Aceptado: 30 de diciembre de 2017.

¹ Germán Orduna (1967: 141-147) propone una estructura de diseño espejado o quiásmico en cinco partes de muy desigual extensión, a saber: 1) un exordio que enuncia el tema del entero discurso, el *contemptus mundi* (estr. 1-3); 2) una proposición o sección inicial del desarrollo, centrada en el contrapunto Cristo-mundo (estr. 4-6); 3) el amplio des-

mentación que destaca la condición sermonaria del poema (Beltrán, 1981: civ-cvii, y 2003: 165-166; Royo Latorre, 1994: 249-260),² o de poco convincentes divisiones en cuatro o cinco partes (Mancini, 1979: 7-18; Round, 1991 [1ª ed. 1985]: 277-280),³ lo cierto es que el diseño estructural de mayor fortuna en la tradición crítica de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique ha sido, a partir de la propuesta de Burkhart (1931: 201-231) consagrada luego por Salinas (1947: 180-181, 217) y Gilman (1991 [1ª ed. 1959]: 278-279), el de la tripartición, diseño reforzado por la presencia de numerosas tríadas temáticas, simbólicas y retóricas que parecen convertir a las *Coplas* en un discurso eminentemente ternario. Según Salinas, procede segmentar el poema en una

arrollo que cubre las estrofas 7-38 y que constituye la parte central del poema; 4) recapitulación y conclusión del contrapunto Cristo-mundo (estr. 39, que hace paralelo con el grupo propositivo 4-5); 5) conclusión general del poema, donde se retoma y culmina el tema del *contemptus mundi* expuesto en el exordio de las estrofas 1-3 (estr. 40). Por su parte, Frank Domínguez (1988: 85ss) sugiere una estructura de siete partes correspondientes a la exhortación exordial (estr. 1-3), la invocación (estr. 4), una reflexión acerca de las cosas del mundo y sus buenos o malos usos (estr. 5-14), una serie de ejemplos negativos encuadrados en el tópico del *ubi sunt* (estr. 15-24), el panegirico radicado en el ejemplo positivo y destacado del Maestre Don Rodrigo (estr. 25-32), el diálogo entre Rodrigo y la Muerte personificada (estr. 33-39), y el epílogo (estr. 40).

² Vicenç Beltrán considera que la estructura de las *Coplas* responde al modelo del sermón medieval, que consta de “la presentación de un tema inicial, luego subdividido en partes —generalmente en número de tres— que son desarrolladas cíclicamente, volviendo cada vez al tema inicial, y, sobre todo, la ilustración de la doctrina, demasiado abstracta para su público, mediante *exempla* que contribuyeran a hacerla más tangible. De este modo, Manrique había avanzado los dos componentes ideológicos en las siete estrofas iniciales: menosprecio del mundo (I-III) y sentido cristiano de la vida (IV-VII). El primer tema es desarrollado primero de forma abstracta y tripartita en las estrofas VIII-XI; después, mediante *exempla* de la historia reciente (XIV-XXIV, con un prólogo en las estrofas XII-XIII). El segundo tema, el sentido cristiano de la vida, será ejemplificado en el resto del poema, el que se conoce como epicedio del maestre (XXV-XL)” (Beltrán, 2003: 165-166; cfr. 1981: civ-cvii). María Dolores Royo Latorre (1994: 249-260) continúa con esta misma línea exegética y, analizando también ella las *Coplas* a la luz de las *artes praedicandi*, establece una estructura que consta de un *prothema* (estr. 1-3), una oración (estr. 4), un *thema* (estr. 5-7), y un desarrollo múltiple cuyas sucesivas secciones anaforizan el *contemptus mundi* del *prothema* tanto mediante una exposición doctrinal abstracta (estr. 8-13) cuanto mediante una serie de *exempla vitanda* a través del tópico del *ubi sunt* (estr. 14-24) o de un *exemplum aemulandum* centrado en la figura del Maestre (estr. 25-40).

³ “Normalmente, le *Coplas* vengono suddivise in tre parti, facendo riferimento anche all’antica tradizione dei componimenti dedicati alla morte, ma l’assillante ritmo paritario della composizione fa nascere qualche perplessità e suggerisce una divisione in quattro parti di cui l’ultima —molto più breve delle altre tre, ma comunque rispettosa dello stesso ritmo— serve da conclusione” (Mancini, 1970: 13); para este crítico, las cuatro partes cubren las estrofas 1-12 (meditación general sobre la muerte), 13-24 (ejemplos del *ubi sunt*), 25-37 (epicedio del Maestre Don Rodrigo) y 38-40 (conclusión). Para Round, en cambio, las partes son cinco: “1-7: Se plantean las preocupaciones y valores que rigen el poema. 8-15: Se presentan los argumentos contra la vida en este mundo en términos de fugacidad de todos los bienes de Fortuna. 16-24: Se replantea y profundiza en una aplicación del motivo del *ubi sunt* a imágenes de la vida de Rodrigo Manrique. 25-32: Sobre este fondo, la vida de honor de Rodrigo refleja, presumiblemente, un buen uso de este mundo. 33-40: Visitado por la muerte, Rodrigo continúa con su conducta virtuosa hasta el final, colocando así un signo positivo (la fortaleza cristiana) sobre lo que antes había parecido negativo. Para él, el resultado es la vida eterna; para sus deudos, un recuerdo duradero que tiene la facultad auténtica de consolar” (Round, 1991: 278).

parte inicial que cubre las estrofas 1 a 14 y que se ocupa de reflexionar *in abstracto* sobre la muerte y la inmortalidad, una segunda parte (estr. 15 a 24) que desarrolla el tópico del *ubi sunt* a través de una serie de *exempla* de ilustres muertos, y una parte final (estr. 25-40) que se consagra al panegírico del muerto verdaderamente ejemplar que inspira la composición, el padre del poeta, don Rodrigo Manrique.⁴ Esta tripartición, como decíamos, halla correlato en otras tríadas que vertebran el texto, como aquella de las tres vidas de que habla la estrofa 35 —la eterna, la de la fama, la terrena—; la de las tres muertes que, correlativas de aquellas, ha señalado Gilman —la universal y genérica, la concreta y particular del Maestre, y la metafórica aludida en el *ubi sunt* mediante las imágenes de la trilla, el rocío de los prados, el agua de la fragua y la luz amatada (Gilman, 1991: 277-302)—; la de esas otras tres muertes que, en opinión de Gómez Galán (1960: 224), se presentan sucesivamente como referente en la primera parte, como alocutaria en la segunda y como locutora en la tercera; la ínsita en las triples anáforas de algunas estrofas —“Después...después...después...” en la copla 33, “Tú...tú...tú...” en la 39—; la de las tres filosofías —la platonizante abstracta, la nominalista concreta, y la ponderada integración de ambas— cuyo sucesivo predominio señala Moreno Báez en cada una de las partes del poema (1970: 95-113); o la de las tres pretericiones que, como resortes retóricos clave de cada parte, identifica Micó (2006: 1-9) en las estrofas 4 —“Dexo las invocaciones”—, 15 —“Dexemos a los troyanos”— y 25 —“sus grandes hechos y claros / no cumple que los alabe”—. Contra semejante profusión triádica parece reaccionar, en cambio, Tomás Navarro Tomás a partir de sus análisis métricos del texto y de su descubrimien-

⁴ “Comienza Manrique por hablar de la mortalidad misma, de la inescapable condición del mortal, de todos los hombres, de *nuestras* vidas. La exposición de la idea se inaugura con amplia y solemne majestad. Viene seguido la denuncia de lo mortal, de la brevedad, de los bienes del mundo, siempre manteniéndose el poema en los niveles de lo abstracto y genérico. Llegamos al momento de tocar tierra, y se alzan en el escenario los muertos ilustres, los demostradores involuntarios de la idea prima; los individuos suceden a las sentencias. Y en el mismo punto en que termina la procesión de las sombras se separa del cortejo de los muertos egregios uno: Don Rodrigo. Uno de tantos, si se mira a la cuantiosa comitiva de próceres, pero el más valioso de todos para el sentir del poeta. ¿No empieza a aclararse ahora la traza espiritual del poema? Las veinticuatro estrofas primeras son la vía abierta por el poeta hacia su padre y que, iniciada en su mayor anchura —la inmortalidad—, va estrechándose —lo mortal—, se angosta más y más —los muertos—, hasta ir a dar en su vértice y final —el muerto—, Don Rodrigo” (Salinas, 1947: 180-181); “Primero, en las estrofas iniciales, la muerte abstracta; de seguida el desengaño de todos los poderes y placeres de este mundo descubriéndonos su condición de mortales; luego la muerte hecha muertos, encarnizándose con unos cuantos grandes hombres. Y por fin, el muerto, Don Rodrigo; pero este muerto a su vez va pasando por una especie de purificación” (*Ibid.*: 217).

to de un principio estructurador básicamente bímembre, que va de lo fónico a lo conceptual pasando por lo rítmico y lo estrófico, y que descansa ante todo en antítesis, sinonimias y paralelismos; este principio, en opinión de Navarro Tomás, impondría también al poema un diseño macroestructural no ya ternario sino binario, con una primera parte filosófica que se ocupa de la muerte en general —y que incluiría los *exempla* del *ubi sunt*— y una segunda parte elegíaca dedicada al panegírico de don Rodrigo.⁵

Por nuestra parte, querríamos dedicar estas páginas a demostrar que ambas posturas, la ternarista y la binarista, no son excluyentes ni contradictorias, sino antes bien complementarias, ya que las tres partes del poema surgen y se definen a partir de dos principios o factores opuestos que acaban armonizando en un *tertium quid* que de ninguna manera debe entenderse como una *coincidentia oppositorum* barroca ni mucho menos como una síntesis dialéctica —pues no hay cabalmente hablando superación de los términos antitéticos, siendo que estos persisten como operantes—, sino como una *mediación integradora* conforme al modelo de la paradoja cristiana que salva la distancia insalvable entre lo humano y lo divino, la tierra y el cielo, sin desconocerla ni anularla. Son esta paradoja y esta mediación los núcleos conceptuales que dan sostén, precisamente, a esa parte tercera y final del poema que, después de una primera parte centrada en la atemporalidad de la doctrina y de una segunda centrada en la caducidad de los ejemplos históricos, media entre la inmortalidad y la mortalidad, entre la vida eterna y la muerte implacable, a través de la figura integradora de ese *muerto vivo*, de ese hombre mortal e inmortal que, según el modelo crístico, resulta ser el Maestro. A menudo se ha dicho que las *Coplas* presentan dos niveles de ejemplaridad, la de los casos del *ubi sunt*, que son para ser no imitados sino evitados, y la de la vida en todo imitable de don Rodrigo; sin embargo, nos atrevemos a sugerir que los niveles de ejemplaridad presentes en el texto no son dos sino —de nuevo— tres, dado que por detrás de la ejempla-

⁵ “Todo el poema aparece concebido como una gran estrofa dividida en dos partes de equivalente extensión. La primera mitad, como meditación filosófica, se equilibra con la segunda, propiamente elegíaca. Desde este punto hasta el plano dominante de los versos trocaicos, los más visibles elementos de la composición se funden con el orden métrico en la misma alternativa disposición dual. La lengua combina y contrapesa formas antiguas y modernas: *fermosa-hazaña*, *vos-os*, *recordar-despertar*, *esforçado-valiente*. Sobre términos paralelos y contrastantes se desenvuelve el razonamiento: *vida-muerte* (copla 1), *placer-dolor* (2), *presente-pasado* (3), *durar-pasar* (4), *cielo-suelo* (12), *corporal-angelical* (13), *juventud-senectud* (18), *temporales-eternales* (24), *emperadores-pastores* (28). La copla 10 condensa la correlación rítmica: *partir-nacer*, *andar-vivir*, *llegar-morir*” (Navarro Tomás, 1973: 85; cfr. Moreno Báez, 1970: 98-99).

riedad del Maestre don Rodrigo opera ostensiblemente la ejemplaridad de ese Cristo a quien ya había invocado el poeta, desechando la tradición de las invocaciones paganas, y a quien explícitamente se dirige el ilustre moribundo en su plegaria final en busca de imitación e inspiración. No es casual que en ambos casos la referencia a Cristo enfatice su condición mediadora entre lo divino y lo mundano: “que en este mundo viviendo / el mundo no conoció / su deidad” (4, 46-48, 239);⁶ “Tú, que a tu divinidad / juntaste cosa tan vil / como es el hombre” (39, 460-462, 277). Entre la deidad y este mundo, entre la divinidad y la cosa vil, Cristo es “el” hombre que opera la unión, la armonización, la vinculación, la integración. Don Rodrigo puede ser ofrecido por su hijo como modelo de vida y de hombre porque antes él ha tomado por modelo al “viviente” y al “hombre” por antonomasia, porque primero se ha ejercitado él mismo en una consciente y consistente *imitatio Christi*. La encarnación de Cristo es el medio y el modelo de toda ejemplaridad que, en cuanto modelo de vida, pretenda dar sentido resolutivo a las dicotomías que parecen ensombrecer la existencia humana y convertirla en un callejón sin salida: Cristo Dios y hombre es, en la perspectiva del texto, el puente que une e integra la eternidad y la temporalidad, el mar y los ríos, la meta y la jornada, la vida y la muerte, los ricos y los pobres, los emperadores y los pastores de ganados.

Evidente es que se trata de una perspectiva cristiana, pero quizás no sea igual de evidente el que, en la intención del poeta, esa perspectiva cristiana resulte inescindible de una perspectiva eminentemente caballeresca. La ejemplaridad que el Maestre propone es a un tiempo, y lo es en cuanto una sola y única cosa, una *imitatio Christi* y una *imitatio militis*. Don Rodrigo es ejemplar porque es cristiano y porque es caballero, porque es un *miles christianus*. Solo en esta perspectiva cobra su debido valor esa vida intermedia de la fama que se propone precisamente como propia de la tercera parte.⁷ La tercera parte del poema,

⁶ Se indican estrofa, versos y número de página según la edición de María Morrás (2003), que seguimos para las citas de las *Coplas*.

⁷ Fue Stephen Gilman quien primero advirtió que a las tres partes discernidas por Burkhart y Salinas correspondían las sucesivas y respectivas centralidades de la vida eterna, la vida terrena y la vida de la fama: “Las *Coplas*, según podrá ver cada lector, se dividen en tres partes, cada una de ellas dedicada fundamentalmente a una de esas vidas. En primer lugar, un llamado al hombre para que recuerde su condición mortal y su destino divino; a cambio de la muerte genérica, una vida eterna. Después, el impresionante retrato de la vida sensorial, la residencia en la tierra con sus grandiosas figuras humanas, su fascinador engaño, su pirotécnica belleza, tanto más deslumbrante cuanto que es tan tran-

por estar dedicada a un caballero ejemplar, lo está también al tipo de vida que resulta propia del caballero, del *bellator*, del representante de ese segundo estado que en cierto modo también equidista de la pura espiritualidad de los *oratores* y de la pura materialidad de los *laboratores*; no se trata, por cierto, de la fama como una expresión de simple vanagloria o renombre fatuo, sino de la justa y noble *memoria* debida a aquellos que, por su ejemplaridad, viven en cuanto recuerdo y en cuanto modelo. La fama proporciona así una especie de supervivencia, acotada pero lícita y plena, que consiste en un vivir a través de otras vidas, mediante ese tipo de vida prolongada que el imitado conserva y ejerce a través de las conductas que inspira en sus imitadores, en cuanto causa ejemplar de otras vidas que reconocen a la suya como norma modélica. Es un tipo de vida que a su modo *media* también entre la absoluta eternidad de la que doctrinalmente se habla en la primera parte, centrada en la vida perdurable, y la absoluta mortalidad que ejemplifican los casos del *ubi sunt* de la segunda, centrada en la vida terrena. La fama no es eterna, pero tampoco es caduca ni estrictamente terrena; la buena fama, por lo que tiene de ejemplar, convierte en imperecedero lo perecedero, hace que las buenas cosas de la vida mortal trasciendan a través de la historia y la memoria a una esfera de posible inmortalidad. Y el deber propio del caballero cristiano, en cuanto imitador de Cristo, es el de operar mediante su fama esa mediación vinculante de lo eterno y lo mortal, esa conversión de lo eterno en mortal y de lo mortal en eterno. Como Cristo, el caballero debe morir para resucitar mediante su buen ejemplo en los demás, y haciéndolo, volver perenne lo que en la vida humana hay de intrínsecamente mortal.

Pero esta tercera parte del poema, mediadora e integradora de los opuestos solo en apariencia irreductibles de lo eterno y lo temporal, de la vida y la muerte, no podría desempeñar su función si la entera retórica del texto no se hubiera construido antes sobre la base de la antítesis, del binario radical que opone los dos términos antagónicos solo para poder resolverlos en la armonía y la unidad. Esa *reductio ad unum* de todas las cosas en conflicto o desarmonía, que corres-

sitoria. Y finalmente la vida de la fama, encarnada en don Rodrigo Manrique, una vida ‘pintada’ con su brazo-espada en escenas que muestran sus hazañas y su hombría. De ahí su salvación final. [...] El lector llega a sentir la maravilla que significa cada tipo de vida –la eterna, la terrenal, la de la fama– según se la va mostrando en la parte respectiva del poema” (Gilman, 1991: 278-279).

ponde a la función mediadora de Cristo en su último cometido de la *recapitulatio* final, mediante la cual Dios será todas las cosas y la entera creación será una en él (I Cor. 15, 28; Eph. 1, 10; Col. 1, 18), es asimismo la función que resulta propia del estado de los *bellatores* según los tratados de caballería medievales, donde se estipula que es deber del caballero poner paz entre los enfrentados, instaurar el orden en el caos por vía del derecho y la justicia, y reconducir el conflicto a la armonía. A este respecto casi no difieren las palabras de San Pablo sobre la función pacificadora de Cristo, y las de Ramón Llull sobre la función pacificadora del caballero, a no ser por la instrumentalidad de la cruz en el primer caso y de las armas en el segundo.⁸ Pues bien, de esto, y no de otra cosa, tratan las *Coplas*; el espléndido y sobrecogedor tratamiento poético que estas dan a los grandes temas metafísicos, religiosos y doctrinales de la vida, la muerte, la eternidad, el paso del tiempo, la caducidad de las cosas y la vanidad del mundo nos hace perder a menudo de vista que el propósito de todo eso no es otro que el de preparar el terreno para el encomio de una persona, y a su través, del estamento al cual esta persona pertenece y de cuyas virtudes resulta óptimo exponente. El poema no se propone hablar de la vida y de la muerte, sino de don Rodrigo Manrique y del estado de los caballeros; solo que, para hacerlo cual conviene, diseña el admirable cañamazo ternario de una antítesis *vida / muerte* que resuelve, precisamente, con la mediación integradora que solo los caballeros encarnan en el orden antropológico y social de su tiempo y que solo don Rodrigo, dentro de la caballería, parece haber llevado al máximo grado de valor y vigor en razón de su casi perfecta asimilación al modelo proporcionado por el Mediador por excelencia, Cristo.⁹ Cristo es el

⁸ “[...] et per eum [Christum] reconciliare omnia in ipsum, pacificans per sanguinem crucis eius, sive quae in terris, sive quae in caelis sunt” (Col. 1, 20); “Con enari con lo temps primer, es are ofici de cavayler pacificar los homens per forse darmes” (Llull, 1985: 30).

⁹ A partir de numerosos pasajes neotestamentarios (Gal. 3, 9-10; 1 Tim. 2, 5-6; Hebr. 8, 6; Col. 1, 15, 19-20; Eph. 1, 10; Jo. 14, 6; 10, 8; 5, 43; 10, 17; Apoc. 4, 1), la teología cristiana ha definido desde temprano la función de Cristo como único mediador que opera, en la economía de la salvación, la restauración del vínculo entre Dios y la creación, roto después del pecado. Esta función mediadora se define así como eminentemente *reconciliadora*, y se fundamenta en la condición doble de Cristo, plenamente divino y plenamente humano; por ello, su mediación resulta inescindible de su encarnación, misterio por el cual lo creado se eleva a lo divino, aunque no se consuma sino con su muerte y resurrección redentoras. Entre las autoridades más al alcance de Manrique para la transmisión de estas ideas se cuenta ante todo San Agustín: “Hic est enim mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus. Per hoc enim mediator, per quod homo, per hoc et via. Quoniam si inter eum qui tendit et illud quo tendit via media est, spes est perveniendi; si autem desit aut ignoretur qua eundum sit, quid prodest nosse quo eundum sit? Sola est autem adversus omnes errores via

Mediador, y el caballero es cabal *imago Christi*; así como Cristo obra, mediante su encarnación, pasión, muerte y resurrección, la unión de lo divino y lo humano, el cielo y la tierra, el espíritu y la materia, lo sobrenatural y lo natural, lo eterno y lo temporal, resolviendo estas antítesis en una recreación o regeneración integrativas y salvíficas, el caballero don Rodrigo, tomándolo en su vida y en su muerte por modelo, ofrece una vía posible de análoga resolución a estas oposiciones, una pauta de conducta capaz de reconducir la antítesis a la unidad y a la armonía, un ejemplo de plenitud donde se vive a fondo y se muere a fondo, donde la vida halla su sentido a la luz de la muerte y la muerte a la luz de la vida, donde lo terreno encuentra su porqué en razón de lo eterno y lo eterno se postula como meta natural de lo terreno.

Una palabra, y de su mano una idea, resultan claves para comprender la función mediadora del Maestre y de todo el estado de los caballeros en la concepción antropológica y vital que sustenta el poema: *voluntad*. “Que mi *voluntad* está / conforme con la divina / para todo. / Y consiento en mi morir / con *voluntad* placentera, / clara y pura” (38, 448-453, 276). Es la voluntad de don Rodrigo la potencia que logra unir y reconciliar en él lo humano y lo divino, el deseo de vida propio del hombre y el designio divino de muerte; al conformar su voluntad humana con la de Dios, don Rodrigo imita a Cristo en uno de los momentos capitales de su misión redentora y mediadora, aquel en el que sus dos voluntades, la humana y la divina, contendieron y discreparon efímeramente, para enseguida concordar en una sola y definitiva resolución. Este énfasis del texto sobre la voluntad del Maestre, concordada y consentida respecto de la de Dios, hace referencia a la potencia espiritual volitiva que resulta más propia del estado de los *bellatores* o caballeros, frente a la potencia puramente intelectual que caracteriza a los *oratores*. Si algo define al hombre de armas, al

munitissima, ut ideam ipse sit Deus et homo; quo itur Deus, qua itur homo” (*De civ. Dei*, XI, ii, vol. III, p. 36); “[...] mediator ille dei et hominum, homo Christus Iesus, inter mortales peccatores et inmortalem iustum apparuit, mortalibus cum hominibus, iustus cum deo [...]. In quantum enim homo, in tantum mediator, in quantum autem uerbum, non medius, quia aequalis deo et deus apud deum et simul unus deus” (*Confess.* X, 43, 68, vol. II, pp. 291-292). Y también Santo Tomás de Aquino: “[...] mediatoris officium proprie est coniungere eos inter quos est mediator, nam extrema uniuntur in medio. Unire autem homines Deo perfecte quidem convenit Christo, per quem homines reconciliatur Deo, secundum illud II Cor. V, *Deus erat in Christo mundum reconcilians sibi*. Et ideo solus Christus est perfectus Dei et hominum mediator, in quantum per suam mortem humanum genus Deo reconciliavit. Unde, cum apostolus dixisset, *mediator Dei et hominum homo Christus Iesus*, subiunxit, *qui dedit semetipsum redemptionem pro omnibus*” (*Sum. Theol.* III, 26, 1). Cfr. Schmaus, 1962: III, 294-332.

héroe, al *miles*, es su voluntad, el *querer* en cuanto fuente y requisito del *obrar* que caracteriza a su estado en oposición al *saber* de los clérigos y hombres de letras. Y es por ello mismo que el estado de los caballeros o defensores *media* funcionalmente entre el primer estado de los oradores y el tercero de los labradores, de la misma manera que la potencia volitiva lo hace entre la intelectual y la factitiva en aquel ternario de la tradición hermética que muy bien se condice, también, con el esquema triádico de las partes de nuestro texto: *Providentia, Voluntas, Fatum*. Desde luego, este ternario concreto no es más que una de las variadas formas de expresar la relación entre Dios y su creación material a través de la mediación de lo humano, como también sucede en las fórmulas correlativas *Deus, Homo, Natura* y *Spiritus, Anima, Corpus*. Si los *oratores* están íntegramente volcados a Dios, al Espíritu y a la Providencia, y los *laboratores* a la naturaleza material que se rige por un mecánico destino y se expresa en lo corpóreo, los *bellatores*, los caballeros, constituyen el alma del mundo y, a través de su fuerte voluntad, expresan lo más propio de lo humano en cuanto puente o factor de unión y reconciliación de los extremos espiritual y corporal, providencial y fatal, divino y natural (cfr. Guénon, 1986: 93-100, 153-163). Es justamente esta función mediadora la que ejercen en el diseño textual del poema el Maestre don Rodrigo y el encomio que el poeta le dedica en la tercera parte, pues el personaje y sus ejemplares vida y muerte integran y reconcilian la altísima espiritualidad expuesta en la primera parte, cuya profunda *meditatio* habla de Dios y de sus designios providentes, y la concreta materialidad de esas vidas reseñadas en los casos de la segunda parte, signadas por la vanidad efímera de la riqueza, el poder y el esplendor de lo corpóreo. Frente a ambos extremos, el Maestre media y une: su vida es muy similar a las de la segunda parte en honras mundanas, riquezas, poder y esplendor, pero su muerte serena y consentida lo diferencia radicalmente de los casos repentinos y crueles del *ubi sunt* para acercarlo a las reflexiones expuestas en la primera parte; su brazo armado ha puesto en evidencia a lo largo de toda su vida la fortaleza de su cuerpo, pero al haber puesto ese brazo al servicio de la fe y de la *guerra divina* contra moros, ese cuerpo se demuestra apenas un instrumento del espíritu. El Maestre, ejemplar caballero, es el alma que media entre el espíritu y el cuerpo, la voluntad que armoniza la Providencia con el destino.

En correlato con estas mediaciones, no dejan de cobrar significado dos hechos que querríamos brevemente señalar. El primero alude a que también en el plano de la genericidad discursiva puede definirse una integración y armonización de extremos u opuestos, ya que la tercera parte, de neta índole *dramática* por el diálogo que sostienen don Rodrigo y su Muerte personificada, *media* entre la textualidad puramente *lírica* de la meditación de la primera parte y la puramente *narrativa* de los ejemplos referidos en la segunda. El segundo hecho tiene que ver con una debatida cuestión ecdótica. Sabido es que en la estrofa última del poema, en la que se relata la muerte de don Rodrigo, algunos testimonios presentan la lección “así con tal entender / todos sentidos humanos / *conservados*”, en tanto en otros se lee “así con tal entender / todos sentidos humanos / *olvidados*”. Los editores y críticos, al optar por una u otra lección, argumentan o bien que resulta propio de la buena muerte el afrontarla con plena conciencia y lucidez, en plena conexión con la realidad exterior, por lo cual conviene que los sentidos estén *conservados*, o bien que el término *sentidos* tiene en el texto un significado restrictivo de ‘sentidos bajos, puramente animales o pecaminosos’, y por lo tanto conviene a la buena muerte no que estos estén conservados, sino *olvidados*. Editan *conservados* Foulché-Delbosc (1912: 4), Cortina (1960 [1ª ed. 1929]: 109), Alda Tesán (2004 [1ª ed. 1976]: 166), Morrás (2003: 278), Pérez Priego (1993: 177), Rodríguez Puértolas (1997: 195), Caravaggi (1984: 132), y aboga demoradamente por esta lección Conde (2009: 59-84); editan *olvidados* Beltrán (2013: 134 y 235-236) y Gómez Moreno (2000: 248). Esperamos terciar en un futuro próximo en esta cuestión con el detalle y la demora que el caso amerita, pero no podemos dejar de apuntar aquí que, a la luz de la funcionalidad mediadora que atribuimos al Maestre y a la caballería, las razones para optar por *conservados* se fortalecen, ya que, según hemos señalado, es propio del buen caballero arbitrar de puente entre el *Spiritus* y el *Corpus* en cuanto *Anima*, lo cual expresa el texto adecuadamente mediante la conservación de los *sentidos* —el cuerpo— conjuntamente con el *entender* —el espíritu—; la conservación conjunta del entender espiritual y los sentidos corporales no es otra cosa, entonces, que la plenitud anímica del moribundo que, en trance de abandonar este mundo por el otro, tiene su atención y su psiquis ya puestas en este al que va, mediante su entender, mas aún puestas en aquel del que parte, mediante los sentidos. La unión y concilia-

ción del entendimiento y la sensorialidad en el trance de la muerte es, claro está, otra manera de manifestar la mediación según el modelo crístico, y en tal sentido podría decirse que la expresión “así con tal entender / todos sentidos humanos / conservados” anaforiza y casi duplica semánticamente otras expresiones previas, como la ya citada “que mi voluntad está / conforme con la divina / para todo” (38, 448-450, 276), o como la invocación a Cristo “Tú, que a tu divinidad / juntaste cosa tan vil / como es el ombre” (39, 460-462, 277). Conservar juntos los sentidos y el entender, en clave de la mediación crística que venimos postulando, es exactamente lo mismo que conformar la voluntad humana con la divina y que juntar a la divinidad cosa tan vil como el hombre: lo divino, eterno, espiritual, sublime —acerca de lo cual se discurre en la extensa meditación de la primera parte— se junta y reconcilia con lo terreno, mortal, material, vil —acerca de lo cual se narra en los desastrados ejemplos de la segunda parte— por la mediación integradora de lo humano en plenitud, la buena fama, la recta voluntad que ejemplifica el Maestre en su encomio de la tercera parte. Así, si las dos partes iniciales oponen la norma universal a una serie de malos ejemplos que la contradicen y que no deben ser imitados —*exempla vitanda*, en términos de la retórica clásica—, la parte tercera reconcilia la universalidad de la norma y la particularidad de los ejemplos negativos que contradicen la norma mediante un excelso ejemplo positivo que obedece a la norma, un ejemplo para seguir, un *exemplum aemulandum*. Y ese ejemplo es a un tiempo particular, universal y general, porque si bien remite al modelo particular de don Rodrigo, a su través lo hace también al modelo universal de Cristo y al general de todos los buenos caballeros de los que el Maestre es representante privilegiado. El encomio, la *laus* en que consiste ilocutivamente el texto, por lo tanto, es también triple, como sus partes: se elogia primeramente al Maestre don Rodrigo, pero en él y por él se elogia también a Cristo en cuanto modelo primero de toda mediación, y al estamento de los caballeros, al estado de los *bellatores*, en cuanto grupo social de pertenencia —no lo olvidemos— del propio poeta. Se trata esto último de algo ya señalado por cierta crítica política: el panegírico y la elegía de don Jorge no solo se enderezan a la figura de su ilustre padre, sino a esa caballería de la que él mismo también forma parte y que, en el contexto de la política absolutista y centralista de los Reyes Católicos, va perdiendo cada vez más sus antiguos y tradicionales pro-

tagonismo y relevancia. El poeta estaría así, a la par que llorando y elogiando a su padre, reivindicando a través del encomio de estas las virtudes genéricas de esa nobleza guerrera que ha iniciado ya su ocaso y que, también ella, se encamina inexorablemente a la muerte (cfr. Monleón, 1983: 116-132; Pueyo Zoco, 2012: 4-21). Podemos aceptar estas lecturas políticas de las *Coplas*, a condición de señalar y denunciar sus límites y sus simplezas: no se trata solamente —ni principalmente— de una reivindicación política y social del estamento guerrero, sino también —y sobre todo—, de una postulación sincera de la dimensión doctrinal y espiritual de la caballería y de la guerra, dimensión que escapa a cualquier mirada fuertemente condicionada, como la de estos estudios, por la perspectiva corta y limitante del materialismo histórico. Jorge Manrique no llora interesadamente, con el pretexto de la muerte de su padre, la decadencia de un sistema de poder político y de lucro del cual largamente se habían beneficiado su familia y él mismo, sino que llora algo más: la desaparición de todo un mundo y un orden de valores espirituales, intelectuales y morales en los que auténticamente cree.

Referencias bibliográficas

- ALDA TESÁN, Jesús Manuel (ed.), 2004 (1ª ed. 1976), Manrique, Jorge, *Poesía*, 22ª ed., Madrid, Cátedra.
- S. AUGUSTIN, 1959-1960, *La cité de Dieu (De civitate Dei)*, éd. bilingue latin-français, introduction et notes par G. Bardy, traduction de G. Combès, 5 vols., París, Desclée de Brouwer.
- S. AUGUSTIN, 1937, *Confessions (Confessiones)*, éd. bilingue latin-français par Pierre de Labriolle, 2 éd., 2 vols., París, Les Belles Lettres.
- BELTRÁN, Vicente (ed.), 1981, Manrique, Jorge, *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre*, Barcelona, Bruguera.
- BELTRÁN, Vicenç (ed.), 2013, Manrique, Jorge, *Poesía*, Madrid, Real Academia Española.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1982, ed. Alberto Colunga et Laurentio Turrado, 6 ed., Madrid, BAC.
- BURKHART, Rosemarie, 1931, “Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon”, *Kolner Romanistische Arbeiten* 1, 201-231.
- CARAVAGGI, Giovanni (ed.), 1984, Manrique, Jorge, *Poesía*, Madrid, Taurus.

- CONDE, Juan Carlos, 2009, “*Conservados / olvidados: una copla de Manrique y los límites del método neolachmanniano*”, *Incipit* 29, 59-84.
- CORTINA, Augusto (ed.), 1960 (1ª ed. 1929), Manrique, Jorge, *Cancionero*, 4ª ed., Madrid, Espasa Calpe.
- DOMÍNGUEZ, Frank A., 1988, *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (ed.), 1912, *Coplas que fizo Don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, Madrid, Fontanet.
- GILMAN, Stephen, 1991, “Tres retratos de la muerte en Jorge Manrique”, en AA.VV., *El comentario de textos. 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, pp. 277-302. (1ª ed. 1959, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13, 305-324).
- GÓMEZ GALÁN, Antonio, 1960, “Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Arbor* 45, 212-227.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (ed.), 2000, Manrique, Jorge, *Poesía completa*, Madrid, Alianza.
- GUÉNON, René, 1986, *La Gran Tríada*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- LLULL, Ramón, 1985, *Libro de la Orden de Caballería*, edición bilingüe catalán-castellano, Barcelona, Editorial Teorema.
- MANCINI, Guido, 1970, “Schema per una lettura delle *Coplas* di Jorge Manrique”, *Prohemio* 1, 7-18.
- MICÓ, José María, 2006, “Las pretericiones de Jorge Manrique”, *Ínsula* 713, 1-9. (http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA713.htm; verificado el 29-11-2014).
- MONLEÓN, José B., 1983, “Las *Coplas* de Manrique, un discurso político”, *Ideologies and Literature* 4, 17, 116-132.
- MORENO BÁEZ, Enrique, 1970, “El gótico nominalista y las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Revista de Filología Española* 53, 1-4, 95-113.
- MORRÁS, María (ed.), 2003, Manrique, Jorge, *Poesía*, Madrid, Castalia.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1973, “Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique”, en su *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, pp. 67-86.
- ORDUNA, Germán, 1967, “Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad”, *Romanische Forschungen* 79, 139-151.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), 1993, Manrique, Jorge, *Poesías completas*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- PUEYO ZOCO, Víctor M., 2012, “Las *Coplas a la muerte de su padre: una lectura marxista*”, *Revista de crítica literaria marxista* 6, 4-21.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.), 1997, Manrique, Jorge, *Cancionero*, Madrid, Akal.

- ROUND, Nicholas G., 1991, “Sobre las *Coplas* de Jorge Manrique”, en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. I: Deyermond, Alan (coord.), *Edad Media, Primer Suplemento*, pp. 277-280 (1ª ed. 1985, “Formal Integration in Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*”, en *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell*, Glasgow, University of Glasgow, pp. 205-221).
- ROYO LATORRE, María Dolores, 1994, “Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermionario en las *Coplas a la muerte de su padre*”, *Revista de Filología Española* 74, 3-4, 249-260.
- SALINAS, Pedro, 1947, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SCHMAUS, Michael, 1962, *Teología dogmática. III. Dios redentor*, 2ª ed., Madrid, Rialp.
- S. TOMÁS DE AQUINO, 1955, *Suma Teológica*, ed. bilingüe latín-español a cargo de Francisco Barbado Viejo O.P., Madrid, BAC.

El proyecto historiográfico de Lorenzo de Padilla, arcediano de Ronda: *Crónica y Antigüedades*

PABLO E. SARACINO

*Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)
República Argentina
pablosaracino@hotmail.com*

Resumen: Los recientes descubrimientos llevados a cabo en torno a la obra historiográfica de Lorenzo de Padilla, realizados en el marco de nuestras investigaciones, junto al aporte de Charles Faulhaber (2016) y Francisco Bautista (2016), permiten formular nuevos interrogantes acerca de un autor sistemáticamente postergado por sus contemporáneos y especialistas del período. Salvo su *Catálogo de los Santos de España*, el resto de su vasta obra sobre historia, genealogía, derecho y geografía ha sido cuestionada y consecuentemente olvidada. En el presente trabajo se definen las características de sus *Crónicas* en sus dos versiones más antiguas y se propone la prioridad del manuscrito de la Bancroft Library al tiempo que se busca explicar el rol que habría desempeñado la recopilación de epigramas latinos incluida en el manuscrito BNE 2775 (ff. 141r-161v), la cual consiste en un aporte pionero en el desarrollo de la arqueología dentro del ámbito hispano.

Palabras clave: historiografía – historia antigua – epigrafía – Lorenzo de Padilla

The Historiographical Project of Lorenzo de Padilla, Archdeacon of Ronda: *Crónica and Antigüedades*

Abstract: The recent discoveries regarding Lorenzo de Padilla's work, which have come into light as a result of our investigation and Charles Faulhaber's (2016) contribution, led us to formulate new questions about this author who has been systematically disregarded by his contemporaries and by specialists on the period as well. With the exception of his *Catálogo de los Santos de España*, the rest of his vast work on history, geography, law, and genealogy has been highly questioned and therefore forgotten. In the present work we shall first define the characteristics of his *Crónicas* according to its two oldest versions and then propose that the Bancroft

Library's manuscript transmits the earliest versions of the two. Moreover, we shall examine the collection of Latin epigrams included in the manuscript BNE 2775 (ff. 141r-161v), which represented a pioneer contribution to the development of archeology within the Hispanic field, seeking to explain the role it played within the text.

Keywords: Historiography – Antique History – Epigraphy – Lorenzo de Padilla

La obra historiográfica de Lorenzo de Padilla, arcediano de Ronda, ha generado tanto rechazo como curiosidad y desconcierto por parte de especialistas y bibliófilos en diversas épocas. La poca sistematicidad y continuidad en las pesquisas determina que aún hoy nos hallemos en situación de descubrir testimonios y versiones desconocidas, mal catalogadas y desapercibidas.

Los mínimos datos que pudieran contribuir a tener un panorama más o menos completo de su biografía tampoco resultan, por el momento, del todo claros. Algunos especialistas aún dudan de que Padilla finalmente haya formado parte del número de los cronistas reales de Carlos V y Felipe II (Gómez Martos, 2012: 21) y no parece estar todo dicho acerca de la fecha de su muerte, la cual oscila entre 1540 y 1568 (Rodríguez Marín, 1907: 31-32, n. 1; Salamanqués y Sánchez, 2010: 2308),¹ así como también se mantiene vigente el interrogante sobre un posible pariente homónimo, con quien se lo suele confundir, que heredara el arcedianazgo de Ronda, aunque no el cargo de cronista (Cuart Moner, 2004: 104; Saracino, 2016a: 35-36).

De todos modos, sabemos que a partir de 1538 se define a sí mismo cronista de Carlos V, aunque la remuneración por dicho trabajo, y acaso hasta su mero reconocimiento, no parecen haber sido automáticos (Saracino, 2016a: 16). De hecho, en el colofón que lleva su crónica de Felipe I, solicita el pago por sus servicios, el cual ya llevaba nada menos que dieciséis años de retraso.² Si bien solo llega a imprimirse su *Catálogo de los Santos de España* (1538), su obra

¹ Salamanqués y Sánchez brindan algunas referencias donde se sostiene 1540 como fecha de deceso (2010: 2306, n. 5). Sin embargo, no hemos podido establecer la fuente primera de dicha versión.

² La *Particular crónica del catholico y sobreillustre rei don Phelipe primo deste nombre de los monarcas de Espana* se transmite en una única copia (Esc. X-II-11). Su colofón expresa: “Suplico a vuestra inuictissima magestad tenga memoria como son / pasados diez y seis años que pase de italia en las vistas de niça / que vuestra magestad hizo con el papa paulo terçero y dexé su serviçio y forme el de vuestra magestad y tengo colegidas y pues/tas en verdadera historia todas las chronicas de españa has/ta los tiempos de vuestra magestad, y no se me ha dado nin/guna ayuda de costa ni salario” (f. 184r).

manuscrita es vasta, heterogénea y dispar, incursionando tanto en la historia como en la hagiografía, la geografía, la genealogía y el derecho.

El interés que tardíamente suscita su obra historiográfica se relaciona con las menciones que esta hace de un libro perdido o apócrifo: el *Chronicon Omnimodae Historiae* de Flavio Lucio Dextro, presuntamente escrito en el siglo v. En su *Catálogo*, Padilla atribuye a “Destero”, hijo de san Panciano, una crónica “de los antiguos reyes de España que fueron en ella hasta la gran seca” (1538: f. XXIIr). Luego, en la primera parte de su propia *Crónica de España* (fechada también en 1538), Padilla hace mención en reiteradas oportunidades a esta fuente, de la cual incluso afirma haber tenido en su poder “çierto quadero” (BNE 2775, f. 45v). Sin embargo, de dicha obra de Dextro no existe rastro alguno hasta tanto en 1619 el jesuita Jerónimo Román de la Higuera publica en Zaragoza un texto de la supuesta crónica, y ocho años más tarde Rodrigo Caro da a la imprenta sus comentarios sobre la misma (1627: ff. 1r-156v), en los cuales menciona a Padilla como prueba de la existencia de la *Omnimodae*,³ a pesar de que se desconocieran testimonios de tiempos del arcediano. El furtivo Dextro despierta, naturalmente, la insaciable curiosidad de Nicolás Antonio, quien encomienda a Martín Vázquez Siruela le remita toda la información que sobre el asunto pudiera recopilar en las obras de Padilla “que no quedaron impressas”. El 24 de agosto de 1655 Siruela escribe a Antonio una detallada misiva en la cual releva las menciones a Dextro que halla en una copia del manuscrito BNE 2775 (*N₁*)⁴ que puede consultar a instancias de Sancho Hurtado, en Madrid. La información recopilada por Siruela contribuye a incrementar los argumentos contra la autenticidad de este cronicón que Antonio desarrollará largamente en su póstuma *Censura* (1742) y, de manera más concisa, en la *Bibliotheca Hispana Vetus* (1788: 203b-206a).⁵

³ Ver Caro (1627: Praefatio, 1r, 11r, 13v, 17r, 18r, 19v, 20v, 21v, 23r, 24r, 31v, 32v, 36v, 43v, 62r, 71r, 91v, 95v, 97r, 98r, 102r, 104r, 108r, 109r, 109v, 110r, 111r, 115r, 119r, 119v, 120v, 122r, 123r, 124r, 139v, 140v, 141v (*Historia Eclesiástica*), 150v, 152v, 153r).

⁴ Siruela afirma que Sancho Hurtado le habría prestado una copia obtenida de BNE 2775 (en aquel entonces patrimonio del convento de San Pablo de Cordova), que comprara su yerno a los herederos de Pedro de Cárdenas y Angulo, cuando este muriera (Antonio, 1742: 24b y Godoy Alcántara, 1868: 21-22).

⁵ Paralelamente, Juan de Rihuela también menciona a Dextro, sin embargo, reconoce que no ha podido consultar directamente su obra (BNE 1496, f. 57v). En consecuencia, Lorenzo de Padilla resulta ser el único historiador que dice haber tenido una copia de Dextro entre sus manos antes de 1627, dato de suma importancia, ya que la existencia del texto previa a la edición de Román de la Higuera es el único indicio de su posible autenticidad.

Curiosamente, la presencia de Dextro entre sus referencias más autorizadas ha sido uno de los argumentos más eficaces para desprestigiar la *Crónica* de Padilla como documento fiable, a raíz de que los datos tomados de aquel carecían plenamente de todo fundamento histórico.

El total desdén que genera la obra de Padilla se disipa, aunque de manera efímera, con el trabajo ya clásico que Cirot le dedica (1914). En aquel momento solo se tenía conocimiento de tres versiones de sus *Crónicas*: 1) el manuscrito tardío BNE 5571 (*N*₂), 2) el impreso BNE R/29851 (h. 1570) (*R*) y 3) la edición parcial de Pellicer de 1669 (*P*). Las tres versiones resultan drásticamente diversas entre sí en su redacción, aunque comparten lineamientos generales en cuanto a objetivos, temática y estilo. El trabajo de Cirot aporta al *corpus* el manuscrito BNE 2775 (*N*₁) (el más antiguo y completo de todos), así como también la copia que de este se realiza a mediados del siglo XIX, RAH 9/1932 (*A*) (Saracino, 2016a; 28 y nn. 35 y 36).⁶

En la década del '30 su compilación y comentario sobre las leyes de España fue motivo de una tesis de doctorado (Bonet Ramón, 1930⁷), en 1971 Mañaricua realiza una edición de las *Crónicas de la Casa de Vizcaya* y en 2010 Salamanqués y Sánchez publican un excelente trabajo sobre su biografía y su recopilación de epigramas. Los trabajos puntuales que hemos realizado sobre uno de los testimonios de *Crónica de Sancho IV* (Saracino, 2014: CXLII-CXLIV) nos han permitido identificar el manuscrito BNE 1342 como la segunda parte de la *Crónica* de Padilla, hasta el momento desconocida (Saracino, 2016a y 2016b). En los últimos dos años hemos realizado algunas publicaciones con la intención de ubicar a Padilla, si no en el centro de la escena cronística del siglo XVI, al menos en un espacio menos marginal.⁸

Actualmente, nos proponemos un trabajo de largo aliento que implica la edición crítica del texto de la primera parte de la *Crónica* que transmite *N*₁, por considerarlo el testimonio que mejor representa el ambicioso proyecto de Padilla, aunque a la luz de los últimos hallazgos acaso haya que relativizar la prioridad que defendía Cirot respecto del resto de las versiones conocidas. Esta

⁶ Un trabajo que actualiza el planteo de Cirot será publicado próximamente en Saracino (en prensa).

⁷ El trabajo de Bonet Ramón es publicado en *Revista de ciencias jurídicas y sociales* entre 1931 y 1933 y de manera integral en 1932.

⁸ A los trabajos ya mencionados debe agregarse el estudio y edición del cuadernillo de material epigramático de BNE 2775 (ff. 141r-161v) (Bohdziewicz-Saracino, 2017).

versión antigua de 1538 habría sido refundida en un testimonio α , hoy perdido, que posiblemente alcanzaba solo hasta el fin del libro tercero, es decir, hasta la invasión árabe del 711. Este ejemplar a su vez habría generado dos versiones diversas: por un lado la que se transmite en el manuscrito del siglo XVI de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152 (*S*), del cual se habría copiado *N*₂. En este último no están presentes los epigramas latinos porque no se llegaron a transcribir en los espacios en blanco previstos para tal fin. Por otra parte, de dicho testimonio perdido habría derivado la versión del impreso *R*, sin pie de imprenta, posiblemente de 1570.⁹

Por fuera de este esquema se presentaba, hasta hace escasos meses, la versión que Pellicer edita en 1669 en Valencia. Se trata de un texto que solo abarca el libro primero, con significativas variantes respecto de los otros testimonios y en el cual no están presentes los epigramas latinos. Solo se hace referencia a algunas inscripciones, las cuales se intercalan en el texto ya traducidas al castellano y señaladas en bastardillas.¹⁰ Cirot oportunamente se pregunta acerca de la fuente de este impreso, sin llegar a una conclusión definitiva y sin dejar de considerar como posibles algunos ejemplares de la obra perdidos, aunque fugazmente mencionados (1914: 445-446). Por nuestra parte, frente a las significativas diferencias entre esta edición y el resto de los testimonios, considerábamos la posibilidad de que la misma podría tratarse de una reescritura integral del libro primero redactada por el propio Pellicer, quien, en su plan de desprestigiar el trabajo de Florián de Ocampo, habría forjado su propio Padilla, subrayando aquellos aspectos que le resultaban de mayor utilidad para sus “oscuros” objetivos. En el desarrollo de tal hipótesis nos encontrábamos cuando un correo electrónico de Charles Faulhaber nos puso en estado de alerta:

Querido Pablo,

Parece mentira, pero existen MSS en la mismísima Bancroft Library que no he mirado. Últimamente estoy examinando el ms BANC MS UCB 143 v. 169. Su título reza “de las antigüedades de España”, y comienza en el proemio “Como la mayor Perpetruidad entre los mortales”. En principio en

⁹ Durante la primera parte de nuestra investigación contamos con la detallada descripción de este ejemplar que tuvo la amabilidad de realizar por nosotros Joseph Snow. Aprovechamos esta oportunidad para expresar, una vez más, nuestra gratitud.

¹⁰ Ver ff. 14v, 15v, 16r, 21v, 22r, 23r, 25v, 39r, 42r y 45v.

BETA lo teníamos catalogado como una copia de la “*Muestra de las anti-güedades de España*” de Nebrija; pero no puede ser, porque Nebrija murió en 1522 y en un pasaje se cita “el presente año de 1538”. El texto está escrito en 5 libros y termina con la sepultura de Fernando III en 1252.¹¹ [...] Han sido digitalizados varias hojas en el Digital Scriptorium. Me pregunto si podría ser una copia del texto del mismo título de Lorenzo de Padilla. Voy a ver el MS con más detenimiento la semana que viene.

Un abrazo, Charles

El manuscrito de la Bancroft (*B*) no fue advertido solo por Faulhaber, sino que también por su parte Francisco Bautista, en una reseña sobre un trabajo nuestro, sugiere prestar atención a dicho volumen, sospechando atinadamente que se trata de un testimonio más de la obra de Padilla (2016: 496).¹²

La información y las imágenes del manuscrito que Faulhaber nos suministró en un intercambio posterior permitieron advertir que, en efecto, *B* se trata de una copia fechada en 1538 (en total correspondencia con la caligrafía que presenta). Es decir, la misma datación del testimonio de *N_I*, presentando una redacción completamente diversa a la de aquel. Por otra parte, un cotejo elemental permite advertir que el texto del libro primero muestra total correspondencia con el que edita Pellicer en 1669 (Saracino, 2016c). Por lo tanto, tal como se expresa en el prólogo, Pellicer edita fielmente una versión real del texto de Padilla, la cual, por otra parte, declara ser tan antigua como la considerada primitiva por Cirot (BNE 275). Asimismo, en su sección inédita (es decir, desde el libro segundo al quinto) este manuscrito presenta una versión hasta el momento completamente desconocida.

El ejemplar se encuentra en muy mal estado, razón por la cual permanecerá fuera de circulación hasta tanto no se realice el trabajo de restauración solicitado por Faulhaber. Sin embargo, no parece presentar faltantes, a excepción del

¹¹ Aquí Faulhaber transcribe la descripción del catálogo de la Bancroft: “Anonymous, unedited history of Spain consisting of five books. The text, apparently complete, ends after Book V, chap. 39, with the death of Fernando III in 1252. Book I serves as an introduction; Book II (f. 37v) relates the role of Rome in Spain; Book III (f. 104r) speaks about Barbarian invasions; Book IV (f. 139r) narrates events about the Arab invasion of Spain; Book V (f. 191v) addresses the reign of Sancho I, Mayor of Navarre. Numerous chapters end with succinct genealogies of Peninsular kings and important noble families until Felipe II”.

¹² Cortijo Ocaña se refiere a la obra que transmite *B* como una “Historia de España anónima, inédita y desconocida” (2000: 43).

grave deterioro del primer folio, rasgado verticalmente, de modo que se ha desprendido su margen derecho con buena parte del texto del prólogo.¹³

Las diferencias más notorias respecto de su versión coetánea radican en una distribución muy diversa de la materia narrada, la cual, por otra parte, se halla íntegramente reformulada. Mientras *N_I* presenta un total de 212 capítulos, *B* divide el texto solo en 125, sin evidenciar una disminución apreciable en la extensión de la obra. La otra diferencia que se aprecia a simple vista es la importancia significativamente menor que *B* asigna a la compilación de epigramas. En la versión de *N_I* asumen gran relevancia los registros de antiguas inscripciones latinas en sepulcros, restos de edificios públicos y demás piezas arqueológicas. La función de los mismos a menudo es la de aportar información acerca de la antigua toponimia de ciertas locaciones y a la vez argumentar, con una prueba documental, su antigüedad. Según Carbonell y Gimeno (2011: 115) Padilla habría sido el primero en implementar este método de datación a partir de restos epigráficos. Por otra parte, en reiteradas oportunidades su *Crónica* hace referencia a su propio trabajo de compilador, durante el cual habría tenido que gestionar y financiar él mismo algunas excavaciones. Estos epigramas se encuentran traducidos en el cuerpo del texto y eventualmente comentados. A su vez, de mano del propio Padilla, muchos de ellos se hallan transcritos en mayúsculas en los márgenes, a veces completos, a veces fragmentarios, con una mera función indicial, ya que una vez finalizado el libro segundo se intercala un cuadernillo (ff. 141r-161v), íntegramente copiado por Padilla, en el cual se brinda un registro que se pretende completo del *corpus* epigráfico utilizado, el cual de todos modos presenta faltantes y numerosos errores de copia e interpretación. Dicho cuadernillo también incluye traducciones y comentarios, a veces muy desarrollados, de determinados conceptos

¹³ En este punto cabe hacer una breve digresión que aporta incertidumbre a este panorama ya de por sí bastante incierto. La razón principal por la cual el testimonio de *B* ha permanecido hasta la fecha desapercibido es que el mismo no posee en ningún sitio el nombre de su autor. De todos modos, Pellicer no duda en atribuir la autoría a Lorenzo de Padilla. Por lo tanto, o trabaja con una copia fiel del mismo texto en la cual el dato figura o bien cuenta con más información que nosotros. Si Pellicer trabaja con el ejemplar que ahora conocemos, esa información acaso podría haber estado presente en esa parte del folio primero, hoy perdida, pero en tiempos de Pellicer posiblemente no. Si bien, como decíamos, los objetivos formales y de contenido de *B* son muy similares a los de *N_I*, el estado actual de las investigaciones no nos permite estar completamente seguros de que se trate de una obra de Padilla. La remota posibilidad de que se trate de un texto coetáneo que guarda cierta relación con el texto de *N_I* no puede ser descartada de plano. En ese caso, deberíamos considerar, por supuesto, que la obra publicada por Pellicer tampoco sea de Padilla.

sobre los cuales Padilla considera necesario echar luz (Bohdziewicz-Saracino, 2017). El cuadernillo posee en su último folio señales de haber sufrido una circulación algo descuidada antes de su inserción en el códice, ya que este presenta múltiples cortes, como si se hubieran realizado trabajos con un instrumento cortante sobre su superficie, lo cual ha generado el desprendido de algunos fragmentos del folio. Estos indicios nos obligan a considerar si acaso este cuadernillo no se tratara de aquel que refiere y critica severamente Juan Fernández Franco:

Con el Señor Arcediano de Ronda, que / Dios tenga en su gloria, yo tube estrecha / amistad y el confió de mi mas de lo que debie/ra, y aun me entregó sus cuadernos mas de / quatro meses para que los mirase, y le dixese / lo que me parecia; y en esto de antigüedades / è inscripciones estaban mui depravados, por/que le faltaba mucha parte de lection en his-/torias latinas, y aun fundamento del latin, / y ansi no se èl muerto como sucederá la im/presion ó publicacion de aquella obra; porque, / como faltaba lo que dicho tengo, y no aplica--/ba los letreros como convenia, hacía unas / grauaciones mui estrañas... (BNE 5577, ff. 112v-113r)¹⁴

Por otra parte, un elemento más de este enigma lo estaría aportando Alejo Venegas al afirmar: “Dize me don Lorenço de / Padilla arcediano de Ronda: que ha gastado mas de ocho / cientos ducados en hazer cauar edificios antiguos: para in/quirir por los letreros las ciudades de España: para trauar / con ellas la hystoria de España *que tiene hecha*” (1546: f. LIIIv). De esta manera, por un lado, el testimonio de Franco nos confirma la circulación independiente de unos cuadernos de contenido epigráfico, que resulta factible identificar con los folios 141r-161v, hoy presentes en *N_J*. Por otra parte, Venegas nos informa sobre la intención de Padilla por recopilar epigramas e incluirlos *a posteriori* en un texto historiográfico preexistente, en esa “hystoria de España que tiene hecha”.

Sin duda en el futuro habrán de agregarse nuevos elementos a la tradición del texto de Padilla, pero la información existente a la fecha nos permite formular,

¹⁴ La cita corresponde a una carta que Francisco Franco envía a Bartolomé Albornoz de Frías, fechada el 30 de noviembre de 1569 (Salamanqués-Sánchez, 2010: 2308 y n. 13). Este fragmento también se cita en Gimeno Pascual (1997: 89, n. 188 y 234, n. 109). Franco vuelve a referirse a Padilla como fuente de inscripciones epigráficas en BNE 1834, f. 48r (Gimeno Pascual, 1997: 234, n. 107).

como mera hipótesis, la siguiente disposición de los hechos. Padilla compone una historia de España, acaso desde tiempo antes de su encuentro, en Niza o en Toledo,¹⁵ con Carlos V.¹⁶ Motivado por la propuesta del monarca, le da una forma definitiva en ese año, y obtiene una versión, la cual será enriquecida por la información brindada por un nuevo método que se encuentra ajustando, con el asesoramiento de algunos especialistas contemporáneos: la compilación y exhumación de epigramas latinos en la península ibérica. Dicha compilación la llevará a cabo en un cuadernillo que dará a conocer a Juan Francisco Franco, quien seguramente habrá tomado de allí buena información, a juzgar por el tono sospechosamente confesional de su sentencia “confió de mí mas de lo que debiera”. Recuperado el material, Padilla se dispone a intercalar, en los márgenes de los dos primeros libros de *N_I*, la materia epigráfica de manera no demasiado sistemática, ya que tiene previsto incluir su propio cuadernillo completo cuando se lleve a cabo la encuadernación de todo el conjunto. Dicha inclusión no resulta del todo sencilla, ya que genera ciertos desajustes en el material pre-existente, obligando a suprimir pasajes y volver a copiar otros.¹⁷ Una vez completa esta nueva versión, con los epigramas intercalados, Padilla procedió a realizar una corrección completa del manuscrito, acaso previendo una eventual publicación impresa y redactando paralelamente otra versión, acaso menos erudita, sin el detalle de los epigramas, que estaría representada por *B*.

El método que implementa en la versión de *N_I* implica que Padilla considere “autores” no solo a las fuentes historiográficas y documentales que consulta y declara, sino también las piedras escritas, tal como lo expone en el aparato prologal. Por otra parte, la presencia de la caligrafía de Padilla interviniendo la totalidad de la *Crónica* es un dato definitorio para priorizar el testimonio de *N_I* en nuestra edición. Posteriormente, podrá pensarse en las ediciones de la *Versión primitiva* (*N_I*), de la *Versión refundida* (*B* y *P*) y de la *Versión impresa* (*R*), pero por el momento eso es parte de agendas futuras. Entre tanto, hemos presentado un breve estado de la cuestión que pretende actualizar nuestro tra-

¹⁵ En el colofón del manuscrito escurialense X-II-11 (f. 184r) se manifiesta que el encuentro se produjo en Niza en 1538, sin embargo Salamanqués y Sánchez (2010: 2308, nn. 14 y 15) afirman que el mismo se produjo en Toledo.

¹⁶ Posiblemente la redacción de la *Crónica* haya comenzado hacia 1526 (Ciro, 1914: 422 y Salamanqués-Sánchez, 2010: 2313).

¹⁷ Ver el detalle de este problema en Bohdziewicz-Saracino, 2017: 130.

bajo publicado el año pasado y relativizar la prioridad (aunque no su relevancia) del testimonio de N_1 en virtud del reciente hallazgo del manuscrito B de la Bancroft Library.

Testimonios manuscritos

N_1 – Biblioteca Nacional de España 2775 (1538) (BETA manid 5616)

N_2 – Biblioteca Nacional de España 5571 (siglo XVII) (BETA manid 5617)

A – Real Academia de la Historia (1859) (BETA manid 5816)

S – Biblioteca de la Universidad de Sevilla 330/152 (h. 1568) (BETA manid 5817)

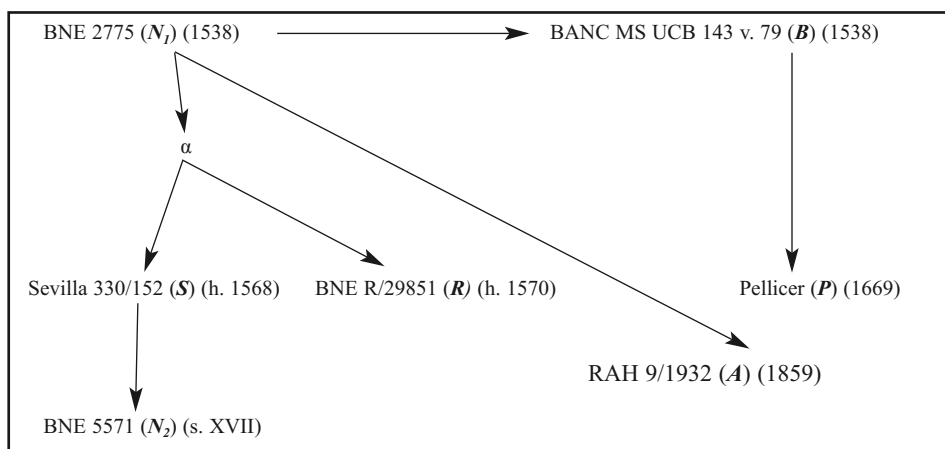
B – Bancroft Library (Berkeley) BANC MS UCB 143 v. 79 (1538) (BETA manid 5774)

Testimonios impresos

R – Biblioteca Nacional de España R/29851 (h. 1570) (BETA manid 5618)

P – Edición valenciana de Joseph Pellicer (1669) (BETA manid 5619)

Posible esquema de derivación



Referencias bibliográficas

- ANTONIO, Nicolás, 1742, *Censura de historias fabulosas*, Valencia, Antonio Bordazar de Artazu.
- , 1788, *Bibliotheca Hispana Vetus sive Hispanorum Scriptorum*, I, Madrid, Herederos de Joaquín de Ibarra.
- BAUTISTA, Francisco, 2016, [Reseña del libro *Lorenzo de Padilla: un prosista anónimo del siglo XVI*, de Pablo E. Saracino], *Studia Aurea* 10, 493-497.
- BOHDZIEWICZ, O. Soledad y Pablo E. SARACINO, 2017, “Epigramas latinos transcritos, traducidos y comentados por Lorenzo de Padilla, Arcediano de Ronda (BNE 2775, ff. 141r-161v)”, *Lemir* 21, 125-196.
- BONET RAMÓN, Francisco, 1930, *Lorenzo Padilla. Historiador del Derecho Castellano. Memoria presentada para aspirar al grado de Doctor en Derecho*, Tesis doctoral de la Universidad de Madrid, Facultad de Derecho.
- , 1931, 1932 y 1933, “La historiografía jurídica española en los siglos XVI y XVII” (I-VI), *Revista de ciencias jurídicas y sociales* 14, 56-57: 341-380 y 517-554; 15, 58-59-60: 65-112, 327-368 y 413-447; 16, 62: 118-129.
- , 1932, *Lorenzo Padilla, Historiador del Derecho Castellano*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- CARBONELL MANILS, Joan y Helena GIMENO PASCUAL (2011), “La epigrafía y el origen de las ciudades de Hispania. Verdad, mentira y verdad a medias”, *Revista de Historiografía* 15, VIII, 111-121.
- CARO, Rodrigo, 1627, *Flavii Lucii Dextri V. C. Omnimodae Historiae quae extant fragmenta cum Chronico M. Maximi et Heleca e Ac. S. Braulionis*, Sevilla, Mathias.
- CIROT, Georges, 1914, “Lorenzo de Padilla et la pseudo-histoire”, *Bulletin Hispanique* 16, 4: 405-447.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, 2000, *La Fernán Núñez Collection de la Bancroft Library, Berkeley: estudios y catálogo de los fondos castellanos (Parte histórica)*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- CUART MONER, Baltasar, 2004, “La larga marcha hacia las Historias de España en el siglo XVI”, en Ricardo García Cárcel (coord.), *La construcción de las Historias de España*, Madrid, Marcial Pons.
- GIMENO PASCUAL, Helena, 1997, *Historia de la investigación epigráfica en España en los ss. XVI y XVII a la luz del recuperado manuscrito del Conde de Guimerá*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- GODOY ALCÁNTARA, José, 1868, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Rivadeneyra.

- GÓMEZ MARTOS, Francisco, 2012, *Juan de Mariana y la Historia Antigua. Planteamientos historiográficos*, Universidad Carlos III de Madrid [Tesis doctoral inédita].
- MAÑARICUA, Andrés E. de (ed.), 1971, Lorenzo de Padilla, *Crónicas de la Casa de Vizcaya. Según el código del British Museum, Egerton 897*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- Philobiblon / BETA. *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. En línea: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_en.html> [Última consulta, 7 de mayo de 2017].
- PADILLA, Lorenzo de, 1538, *Catálogo de los Santos de España*, Toledo, Fernando de Santa Catalina.
- PELLICER, José, 1669, “Motivos de esta edición”, en Lorenzo de Padilla, *El Libro Primero de las Antigüedades de España*, Valencia.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1907, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo, 1619, *Fragmentum Chronici sive omnimodae historiae Flavii Lucii Dextri Barcinonensis*, Zaragoza, Juan Calderón.
- SALAMANQUÉS PÉREZ, Virginia y Esther SÁNCHEZ MEDINA, 2010, “Aportaciones bio-bibliográficas sobre Lorenzo de Padilla. Sus *Antigüedades de España* y la epigrafía votiva”, en J. M. Maestre Maestre, L. Charlo Brea y J. P. Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, IV, 4, Madrid, Alcañiz, pp. 2305-2319.
- SARACINO, Pablo E., 2016a, *Lorenzo de Padilla: un prosista anónimo del siglo XVI*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- , 2016b, “Sánchez de Valladolid en el siglo XVI: la *Segunda Parte de las Crónicas de España* de Lorenzo de Padilla”, *Bulletin of Hispanic Studies* 93.7, 735-755.
- , 2016c, “Las *Antigüedades de España* de Lorenzo de Padilla (c. 1538): Bancroft Library BANC MS UCB 143 v.79)”, *PhiloBiblon*. En línea: <<http://news.lib.berkeley.edu/2016/12/18/las-antiguedades-de-espana-de-lorenzo-de-padilla-c-1538-bancroft-library-banc-ms-ucb-143-v-79/>> [18/12/2016].
- , en prensa, “La *Primera parte de las Crónicas de España* de Lorenzo de Padilla: versiones y manuscritos”, *Revista de Filología Española*.
- VENEGAS, Alexio, 1546, *De la diferencia de los Libros que hay en el Universo*, Toledo [Reimpr., Salamanca, 1572].

Tres versiones peninsulares del cuento del delfín servicial¹

HARVEY L. SHARRER

*University of California, Santa Barbara
Estados Unidos de América
sharrer@spanport.ucsb.edu*

Resumen: En un homenaje a John Esten Keller, publicado en 1980, presenté un ensayo sobre un cuento del *Libro de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar de cómo un delfín salva la vida del hijo primogénito del rey de Francia. Según Salazar, el incidente sirve para explicar el origen del título *dauphin* y el nombre de la provincia *Dauphiné*, y también la representación de delfines en las armas heráldicas del príncipe y su territorio. En el artículo declaré que no conocía ninguna otra versión medieval del cuento. Recientemente, sin embargo, me encontré con otra versión semejante del relato en el *Nobiliario vero* de Ferrán Mexía y también una traducción portuguesa de esta versión en el *Tratado Geral de Nobreza*, atribuido a António Rodrigues, Rey de Armas Portugal. Los tres textos son testigos de una probable fuente en común francesa, hoy perdida o desconocida.

Palabras clave: cuento medieval – motivo del delfín servicial – *Libro de las bienandanzas e fortunas* – *Nobiliario vero* – *Tratado Geral de Nobreza*

Three Peninsular Versions of the Helpful Dolphin Tale

Abstract: In a homage volume to John Esten Keller, published in 1980, I presented an essay on a story in the *Libro de las bienandanzas e fortunas* of Lope García de Salazar of how a dolphin saves the life of the firstborn son of the king of France.

Recibido: 28 de julio de 2017. Aceptado: 26 de febrero de 2018.

¹ Una versión anterior de este trabajo, con el título “The Tale of the Helpful Dolphin: 15th century Versions from Vizcaya and Andalusia and a 16th century Portuguese Translation”, fue presentada al 5th Annual UC Iberianists Symposium, celebrado en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA), el 6 de mayo de 2016.

According to Salazar, the incident serves to explain the origin of the title *dauphin* and the name of the province *Dauphiné*, and also the representation of dolphins on the heraldic arms of the dauphin and his territory. In the essay I declared that I was unaware of any other medieval version of the story. Recently, however, I came across a similar version of the tale in Ferrán Mexía's *Nobiliario vero* and also a Portuguese translation of this version in the *Tratado Geral de Nobreza*, attributed to António Rodrigues, Portugal King of Arms. The three texts are witnesses to a probable French source in common, now lost or unknown.

Keywords: Medieval Tale – Helpful Dolphin Motif – *Libro de las bienandanzas e fortunas* – *Nobiliario vero* – *Tratado Geral de Nobreza*

En un homenaje a John Esten Keller, publicado en 1980, presenté un ensayo sobre un cuento del *Libro de las bienandanzas e fortunas*, compilado por el cronista vizcaíno Lope García de Salazar entre los años 1471 y 1476, de cómo un delfín salva la vida del hijo primogénito del rey de Francia tras un naufragio de barco (Sharrer, 1980). Según García de Salazar, el incidente sirve para explicar el origen del título *dauphin* y el nombre de la provincia *Dauphiné*, y también la representación de delfines en las armas heráldicas del príncipe y su territorio. En el artículo declaré que no conocía ninguna otra versión medieval del cuento (1980: 209). No obstante, en mis investigaciones recientes sobre un compendio portugués del siglo XVI llamado *Tratado Geral de Nobreza*, atribuido a António Rodrigues, Rey de Armas Portugal, me encontré con una versión semejante del cuento del delfín que también sirve para explicar el origen de las palabras *dauphin* y *Dauphiné*. Para mi sorpresa, descubrí la fuente del cuento portugués gracias a un artículo sobre el Principado de Asturias publicado en 1990 por Eloy Benito Ruano. En una nota (1990: 53, n. 10) el historiador español cita la anécdota del delfín servicial que se encuentra en el capítulo 82 de la primera parte del *Nobiliario vero* del escritor y poeta jaenés Ferrán Mexía, un tratado compuesto entre 1477 y 1478 e impreso en Sevilla en 1492 por Pedro Brun y Juan Gentil. La versión del cuento en las *Bienandanzas e fortunas*, la versión de Ferrán Mexía y la traducción portuguesa en el *Tratado Geral de Nobreza* son testigos de una probable fuente en común francesa, hoy perdida o desconocida —Benito Ruano lo sospecha para el texto de Mexía—, pero hasta la fecha no se ha encontrado tal cuento en francés, a pesar de una considerable

investigación sobre el origen de las palabras *dauphin* y *Dauphiné* (v. gr. Prudhomme, 1893).

La versión del cuento en las *Bienandanzas e fortunas* se encuentra en el “Libro X”, en una narración de la historia de Flandes, Borgoña, Dauphiné y Bretaña. Cito el texto según la edición crítica de María Consuelo Villacorta Macho:

En el reino de Francia reinaba un rey, de quien no se dize su nombre, tomándole voluntad de ir en el reino de Inguelaterra para la dañar e destroír. E avía un fijo mancebo e mucho noble cavallero e devoto en su Criador, c’aún en aquel tiempo no eran cristianos, e, pesándole de aquel mal propósito qu’el rey, su padre, avía tomado, trabaxose en lo sacar d’ello, mostrándole cómo las cosas contra Dios eran de poco fruto, cuánto más a los reyes, que eran logartenientes en la tierra. E cuando más no pudo, fuese con él en su nao mesma en uno con grande flota que levaban consigo. E entrados en la mar nabegando, somiéronse algunas naos de fuerte tormenta, entre las cuales fue una d’ellas aquella en qu’el rey e su fijo iban. E perecidas todas, andando este fijo del rey medio afogado e quisiéndose ir al suelo, púsosele un toino asaz grande entre las piernas e, como él lo sintió, apetrose en él, como es estilo de los que perecen en la mar o en ríos de se apretar con lo que fallan e suele contecer perderse el que sabe nadando, trabándole el que no sabe, e caerse ambos al suelo. E como las cosas que Dios quiere guardar son brevemente salvas, sacolo aquel toino de la mar e púsole en la orilla de la tierra, casi desacordado del trabaxo e de la agua salada que avía vebido. E salido en tierra e acabó de ser tornado en su sano sentido.

E reinando en su reino en Francia e membrándosele d’este milagro qu’el Señor Dios avía fecho por él, trabaxose en lo serbir e ovedecer en todas las cosas qu’él pudo en toda su vida. E membrándosele del miraglo que Dios mostró por él con aquel toino, que era pescado tan señalado e el más allegado a la natura del ome de todas las animalias brabas e mansas, no fuendo el puerco, e aun aquél no tanto en el amor, ca dizen los mareantes que cada que los topan en la mar siguen los nabíos e péganseles mucho por oírlos fablar e van siempre a lo verde del nabío faziendo entre sí bueltas a manera de solaz, mostrando alegrías e a las vezes saltando arriba, dio este rey, por remembrança d’este toino, a un su fijo mayor la tierra que estonces se llamaba de los Albrogos, que comarca con el ducado de Saboya, e llamolo dolfinazgo por el nombre e remembrança de aquel toino, a que los franceses llaman dolfin. E

diole por armas con aquel dolfinado cuatro toinos entre una cruz. E ordenó que todos los reyes que reinasen después d'él en Francia eredasen a sus primeros hijos mayores en aquel dolfinado e que se llamasen dolfines. E así pasó en grandes tiempos en Francia (Villacorta Macho [ed.], 2015: 347-348).

El cuento en el *Nobiliario vero* de Ferrán Mexía es muy parecido aunque más breve y menos detallado. La narración es parte de una discusión del derecho de la primogenitura y tres prácticas diferentes entre reinos cristianos con respecto al título que se da al primer hijo varón del rey. Mexía informa al lector que tales hijos se llaman “príncipes” en reinos donde el primer hijo no tiene ningún territorio o dominio exclusivamente suyo, como en Navarra, Aragón y Portugal. Mexía prosigue diciendo que en Castilla también se llaman príncipes, pero aquí el término “principado” se usa por el “señorío” o territorio que pertenece al príncipe, como en los casos del Principado de Asturias y el Principado de Jaén, una alusión al nombramiento de Juan II en 1444 a su hijo primogénito Enrique, el futuro Enrique IV de Castilla, como príncipe de Jaén cuando ya tenía el título de príncipe de Asturias. Del mismo modo, Mexía nos dice que en Inglaterra usan el título “príncipe de Gales”.² A continuación Mexía explica que los mismos términos se usaban antiguamente en Francia pero un “caso maravilloso” produjo la creación de los nuevos términos “delfín” y “delfinado”. Cito el pasaje según la edición crítica de Sara Gonzalez-Vazquez:

[...] por un caso maravylloso fue dexado el nonbre de príncipe e de principado e fue llamado delfyn e delfinado e fue desta manera: dizen que un príncipe de Françia un dya por mal recabdo de su ayo cayó en un estanque en el qual avía un delfyn el qual es un pescado como un gran atún. E como el príncipe niño cayó, dizen quel delfyn se puso debaxo del nyño e lo sostovo asy fasta quel ayo vyno. E el rey, a las bozes que otros nyños davan, diziendo

² Cito el pasaje en la edición crítica de Sara Gonzalez-Vazquez, parte de su tesis doctoral de 2013 presentada a la École normale supérieure de Lyon: “Esto es en tres maneras: la una, como es costumbre en algunos regnos cristianos, los reyes que a sus hijos primeros génytos syn tener señoryo señalado llámanles príncipes, asy como lo acostunbran oy en Navara e en Aragón e em Portugal: príncipe de Aragón de Portugal de Navara etc. La otra es aquella de que usan en Castilla los reyes, los quales a sus primo génytos llámanlos príncipes, pero ya les tienen señoryo determynado e señalado, el qual es dicho principado. E al fijo asy primo gényto es nombrado príncipe de las Asturyas, ca las Asturyas de Ovyedo e el obispado de Jahén es dicho el principado, e entyéndose Jahén, Úbeda e Andújar. Esto mysmo es en Ynglatierra, que llaman al príncipe príncipe de Gales” (Gonzalez-Vazquez [ed.], 2013: 274-275).

que el príncipe era afogado en el estanque, como el rey e todo el palacio vynieron, fallaron cómo el delfín lo traya ençima de sy fuera del agua. E cómo syntió la gente luego, se allegó a la orilla e estovo quedo fasta que al príncipe le tomaron de ençima. E aun dizen que muchas vezes se llegava asy a la orilla quando al dicho príncipe oya o vey a que dél se dexava cavalgar e muy paso lo traya e por el agua asolazando. E lo al cesa, pues basta lo ques dicho para saber cómo fue tomado este nombre de delfin en França, ca es de saber que de ally adelante, por el beneficio del dicho delfyn, fue ordenado por el rey o por el reyno que se llamase delfyn e non príncipe (Gonzalez-Vazquez [ed.], 2013: 275).

La versión portuguesa de la anécdota en el *Tratado Geral de Nobreza* es parte de una traducción y refundición de cuatro capítulos de la primera parte del *Nobiliario vero* añadidos a material traducido del tratado español *Ceremonial de príncipes*, compuesto por Diego de Valera en una fecha incierta, con un *terminus ad quem* de 1449 (BETA, texid 1762). El compilador portugués refundió los materiales de Valera y Mexía en once breves capítulos individuales, siete a base del tratado de Valera y cuatro del tratado de Mexía. El traductor portugués no cita sus fuentes, presentando su compendio como si fuera de su propia autoría, lo cual, para los estándares de hoy, se consideraría un caso de plagio (Sharrer, 2015). La versión completa del compendio portugués se conserva en una copia manuscrita de fines del siglo XVI, M-FA-80 (*olim* Aze. 80) de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto, editada en 1931 por Afonso de Dornelas con el título *Tratado Geral de Nobreza* y atribuido a António Rodrigues, Rey de Armas Portugal con una fecha de redacción entre los años 1508 y 1559 (Sharrer, 2015: 237-244).

En 2015 adquirí en una subasta en Lisboa otra copia manuscrita, parcial, del mismo compendio, datada probablemente a finales del siglo XVI o inicios del siglo XVII (Sharrer, 2015: 234-236). Este manuscrito en cuestión está incompleto. La rúbrica inicial en el folio numerado 73 dice “Segunda parte” y a continuación tenemos el título “Liuro do fundamento do nobre officio d’armas” y una dedicatoria de la obra al rey Manuel I de Portugal —Manuel I reinó entre 1495 y 1521—. El texto que sigue es una traducción del prólogo del *Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera, una obra dedicada a Juan II, rey de Castilla y León, y compuesta hacia el año 1441 (BETA, texid 1786).

Con respecto a las palabras “Segunda parte”, curiosamente hay una entrada en el inventario de 1623 de la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, que dice lo siguiente: “Antonio de Rodrigues, 1ª y 2ª parte del compendio de la Nobleça d’España. 4º” (Biblioteca Nacional de España, MSS/13594, f. 168r). Se desconoce el paradero de esta versión manuscrita (no forma parte de la *Ex Bibliotheca Gondomariensi* de la Real Biblioteca de Madrid, algo confirmado por el bibliotecario Pablo Andrés Escapa), aunque no podemos descartar la posibilidad de que la copia en mi posesión, también de pequeño tamaño, en cuarto, fuese la segunda parte del manuscrito que tuvo el Conde de Gondomar. El manuscrito de Oporto tiene un formato más grande y no tiene una división en dos partes.

Entre otros textos “plagiados”, el manuscrito en mi posesión contiene los materiales que el Rey de Armas Portugal tradujo del *Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera y el *Nobiliario vero* de Ferrán Mexía tal como se encuentran en el manuscrito de Oporto. Pero frecuentemente el manuscrito mío ofrece mejores lecturas y este es el caso con el relato sobre el origen de los términos *delfín* y *delfinado*. Cito el pasaje en el manuscrito en mi posesión (empleando la sigla *S*) con variantes del manuscrito de Oporto (sigla *P*):

Por hũ caso marauilhoso foi ditado o nome de principe e de principado e foi chamado dalfim e delfinado³ e foi desta maneira: dizem *que* hũ principe de França hũ dia por mao recado de hũ seu ayo⁴ cayo em hũa alago⁵ em o qual auia ahi hũ pexe⁶ *que* se chama delfi ou golfinho. E como⁷ o principe cayo, dizem *que* o golfinho se pos debaxo⁸ do principe *que* dizemos delfim⁹ e o sosteue sob agoa¹⁰ ate *que* veo seu ayo. E elRey, às vozes *que* os outros meninos fidalgos dauão, dizendo *que* o principe caira no lago, acodio. E como¹¹ ElRei e todos os do paço vieram, acharão como o golfinho o trazia

³ *P*: dallfinado.

⁴ *P*: de seu avo.

⁵ *P*: allaguva.

⁶ *P*: avia hũ peguo.

⁷ *P*: dallfim ou gullfinho Como.

⁸ *P*: debaixo.

⁹ *P*: dallfim.

¹⁰ *P*: sobre a agoa.

¹¹ *P*: no llado como.

sobre si fora da agoa. E como sentio a gente logo, se chegou a borda¹² da agoa e esteue quedo ate *que* lhe tomarão¹³ de cima o principe. Ainda dizem *que* muitas vezes se achega assi a borda da agoa quando¹⁴ o dito principe chegou onde estão e se deixa¹⁵ por a mão sobre si. E basta o dito pera saber¹⁶ como foi tomado este nome de delfim¹⁷ em França, que he de saber *que* de alli em diante, por o beneficio do dito golfinho, foi ordenado por ElRei e por o Regno¹⁸ *que* se chamasse delfin¹⁹ e não principe (*S*, fols. 109r-110r [actuales 32r-33r]; cfr. *P*, fols. 19v-20r, y Dornelas [ed.], 1931: 29).

Podemos hacer una serie de comparaciones entre el cuento según las *Bienandanzas e fortunas* y la anécdota según el *Nobiliario vero* y la traducción portuguesa, señalando las semejanzas y diferencias. Respecto a lugares mencionados en las *Bienandanzas*, tenemos el reino de Francia y el mar entre Francia e Inglaterra como escenario del rescate del hijo primogénito del rey de Francia por un delfín después de un naufragio producido por una tormenta. La tierra que se da al hijo mayor del rey se llama “la de los Albrogés”, es decir, la tribu pre-cristiana que vivía en lo que en tiempos medievales llegó a llamarse Dauphiné, en el sudeste de Francia, cerca de Saboya. En el *Nobiliario vero* y en la traducción portuguesa el relato se limita a un lugar en Francia no identificado geográficamente, en un estanque de agua, habitado por un delfín, cerca del palacio del rey.

El período de tiempo en las *Bienandanzas* es la era pre-cristiana, al parecer un anacronismo histórico dado que las primeras referencias conocidas al delfín de Francia son del siglo XII y el nombre Dauphiné por el principado se encuentra por primera vez en 1293 (Sharrer, 1980: 210). En el *Nobiliario vero* y la traducción portuguesa no se especifica ningún tiempo cronológico.

Los personajes en las *Bienandanzas* son el rey pagano de Francia, que está empeñado en conquistar Inglaterra, y su joven hijo, un devoto creyente en el

¹² *P*: a bordo.

¹³ *P*: ate lhe tomarem.

¹⁴ *P*: a si de borda quamdo.

¹⁵ *P*: aomde estauão E lleixou.

¹⁶ *P*: si pois basta o quall titullo he pera saber.

¹⁷ *P*: dallfim.

¹⁸ *P*: reino.

¹⁹ *P*: dallfim.

Criador que trata de persuadir a su padre, infructuosamente, de que no conquiste Inglaterra. Al final el muchacho acompaña a su padre en el intento de invasión pero el hijo es el único sobreviviente de un naufragio. Un delfín le rescata y le lleva de regreso a tierra, donde el hijo del rey recobra sus sentidos, todo esto descrito como un milagro de Dios para salvar la vida a un creyente devoto. García de Salazar llama al delfín un *toino*, vocablo aparentemente utilizado en Vizcaya en el siglo xv por *atún* o tal vez una variante fonológica de *tonino* o *toñina* (cfr. Corominas, 1980: I, 408, s. v. *atún*). Los únicos testimonios de la palabra *toino* que se encuentran en *CORDE* son los cinco ejemplos que aparecen en el cuento de las *Bienandanzas e fortunas*. García de Salazar, que carecía de la información zoológica moderna que clasifica los delfines como mamíferos marinos o acuáticos, describe el delfín como un pez, al igual que Ferrán Mexía en su relato y también la versión portuguesa.

En el *Nobiliario vero* y la traducción portuguesa, los personajes son un joven príncipe de Francia, su ayo —que descuidadamente permite que aquel caiga en un estanque—, y otros niños, compañeros del príncipe. La traducción portuguesa especifica la clase social de los niños, llamándoles “meninos fidalgos”. También tenemos al rey de Francia y otras personas no identificadas, presumiblemente miembros de la casa real, y un delfín. Ferrán Mexía dice que el delfín es “un pescado como un gran atún”, palabra parecida, tal vez, al *toino* en el texto de García de Salazar.²⁰ La versión portuguesa no incluye la comparación, llamándolo en su lugar “hũ pexe que se chama delfi ou golfinho”, este último término siendo el más corriente en portugués.

Volviendo al cuento en las *Bienandanzas*, García de Salazar interrumpe su narrativa para explicar que el delfín es más cercano en la naturaleza al hombre entre animales domesticados y salvajes, con la excepción del puerco. Salazar explica que los marineros han observado la costumbre que tienen los delfines

²⁰ A propósito de la palabra *toino*, en un artículo publicado en 2000 el hispanista francés François Delpech cita mi ensayo de 1980 y pregunta si el relato de García de Salazar, específicamente su uso de la palabra *toino* —asociada por Delpech con *atún*—, podría haber influenciado al autor anónimo de la primera continuación del *Lazarillo de Tormes*, en la cual Lazarillo se convierte en un atún, un “hombre-pezu”, después de embarcarse en una expedición militar a Argel, algo que tuvo lugar históricamente en 1541 (Delpech, 2000: 389, n. 38). Aunque no encuentro ninguna correlación clara con el cuento del delfín en las *Bienandanzas*, sospecho que sería más probable que el autor de la *Segunda parte del Lazarillo*, impresa en Anvers en 1554 por Martín Nucio, conociera la referencia de Ferrán Mexía al delfín como un atún porque el *Nobiliario vero* llegó a tener una circulación importante como libro impreso. Unos 75 ejemplares del incunable de 1492 existen hoy en bibliotecas y colecciones particulares (BETA, manid 2011).

de seguir los barcos, revelando su “alegría” al oír las voces de los marineros, retozando en el agua y, a veces, saliendo de ella. Salazar vivió y escribió las *Bienandanzas e fortunas* en la casa-torre de su familia en San Martín de Muñatones, en el valle de Somorrostro, no muy lejos de Bilbao y Portugalete y sus puertos respectivos, donde Salazar podría haberse familiarizado con cuentos de marineros sobre las costumbres de los delfines.

El relato de Ferrán Mexía en el *Nobiliario vero* y en la traducción portuguesa también hacen alusión al apego de los delfines a los seres humanos, un tema —como señalo en mi ensayo de 1980— encontrado en el folklore universal, la literatura y el arte desde la antigüedad griega hasta hoy día. El texto de Mexía y la traducción portuguesa dicen que el delfín que rescató al príncipe solía llegar a la ribera del estanque cuando oía o veía su presencia allí. El texto español dice que el delfín permitía que el niño lo montase, y la versión portuguesa, que el niño lo tocara, es decir, lo acariciara. El texto español explica, además, que el delfín tomaba placer en llevar al niño suavemente por el estanque.

En la versión de las *Bienandanzas*, Salazar dice que años después, cuando el príncipe ya era rey de Francia, en memoria del delfín que le salvó la vida, decidió dar a su hijo mayor la tierra que en aquel tiempo se llamaba de los albrogos. Salazar explica que por el nombre y memoria del delfín, el rey llamó al territorio *dolphinazgo* y dio al príncipe el título de *dolfín*, es decir, *dauphin* en francés. El texto de Ferrán Mexía y la traducción portuguesa dan mucho menos detalles, diciendo meramente que la historia del delfín que rescató al príncipe es cómo el nombre *delfín* fue adoptado en Francia con el rey mandando que su hijo mayor no se llamase príncipe sino *delfín*.

El texto de las *Bienandanzas* añade información no presente en los dos otros textos sobre las armas dadas al *dauphin* como parte del *dolphinado*: “cuatro toinos entre una cruz”. En mi artículo de 1980 cito una fuente heráldica moderna que confirma la descripción de aquellas armas (1980: 209-210). No obstante, mis investigaciones más recientes han revelado una variación en el número de delfines representados en las armas del *dauphin* y el principado *Dauphiné*, en monedas, sellos de cera y en armoriales iluminados. Por ejemplo, en una moneda acuñada para Guigues VIII de Vienne que llegó a ser *dauphin* en 1318 encontramos cuatro delfines (Catalogue 5), al igual que en las *Bienandanzas*, pero encontramos dos delfines en un sello que data de 1376 de Charles de

Vienne, el futuro Charles V de Francia (Larané, 2016); y para citar otro ejemplo de la época de García de Salazar, también hay dos delfines en las armas de Louis de Vienne, el futuro Luis XI de Francia, en el *Armorial du héraut Navarre* (Bibliothèque nationale de France, Ms. fonds français 24920, fol 2r; cfr. “Nouveaux armoriaux”).

No voy a repasar aquí los antecedentes del cuento del delfín montado por un niño en la antigüedad clásica, en la mitología y la literatura, y en monedas, esculturas, frisos, jarrones, etc., información discutida parcialmente en mi primer artículo (1980: 208-209). No sabemos si tales antecedentes llegaron a tener una influencia en la génesis del cuento medieval de un delfín que rescató al hijo del rey de Francia y la asignación posterior del príncipe con el título *dauphin* y el nombre del principado *Dauphiné*. En cualquier caso, la fascinación por los delfines ha persistido a través de la historia humana.²¹

En conclusión, dos versiones españolas del siglo xv del cuento del delfín servicial, una de un cronista de Vizcaya y la otra de un autor de Andalucía, escritas aproximadamente una década aparte, parecerían tener una fuente distante en común. Junto con la traducción de la segunda versión por un escritor de la corte portuguesa, estos relatos dan testimonio del interés que la historia y la cultura de Francia tenían en la Iberia de los siglos xv y xvi, y conservan una explicación, en forma de un cuento popular que curiosamente no se documenta hoy en francés, sobre el origen de las palabras *dauphin* por el título del primogénito del rey de Francia y el nombre *Dauphiné* por el principado o provincia.

²¹ Juan Manuel Pedrosa, en un artículo sobre el tópico literario y folclórico del delfín (2001), y Alan Deyermond, en un ensayo sobre rastros del bestiario en la antigua lírica popular hispánica (2004), hacen referencia al cuento de Lope García de Salazar y, entre otros ejemplos, examinan una canción popular española de los siglos xvi y xvii en la que se hace una comparación entre los delfines que “mueren de amores” y los seres humanos enamorados: “Si los delfines mueren de amores / triste de mí, ¡qué harán los hombres, / que tienen tiernos los corazones!” (Pedrosa, 2001: 351; Deyermond, 2004: 98). Pedrosa también comenta una leyenda popular del folclore brasileño de una especie de delfín fluvial llamado *boto* que seduce y hasta impregna a mujeres en los ríos de la Amazonia (2001: 363-365).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias manuscritas

Biblioteca Nacional de España, MSS/13594, *Índice y inventario de los libros que ay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril de 1623*, vol. 2.

P = Biblioteca Pública Municipal de Porto, M-FA-80 (*olim* Azevedo 80), António Rodrigues, *Tratado Geral de Nobreza*.

S = Colección particular de Harvey L. Sharrer (Santa Barbara, California), António Rodrigues, *Tratado Geral de Nobreza*, Segunda parte.

Fuentes secundarias impresas y electrónicas

ANDRÉS ESCAPA, Pablo, “Correo electrónico a Harvey L. Sharrer”, 3 de julio de 2017.

BENITO RUANO, Eloy, 1990, “El Principado de Asturias. Notas y reflexiones de un Centenario”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, vol. 3, pp. 49-82.

BETA (*Bibliografía Española de Textos Antiguos*), PhiloBiblon, dir. Charles B. Faulhaber, Berkeley, The Bancroft Library, University of California, 1997. En línea: <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>>.

Catalogue 5: Vente sur Offres du 21 mars 2008. Lot 867 – Dauphiné, Viennois (dauphins du), Guigues VIII, carlin. París, iNumis. En línea: <<http://inumis.com/vso/V00005/dauphine-viennois-dauphins-du-guigues-viii-carlin-a8280.html>>.

CORDE (*Corpus Diacrónico Español*), Madrid, Real Academia Española. En línea: <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

COROMINAS, Joan, con la colaboración de José A. Pascual, 1980-1991, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos.

DELPECH, François, 2000, “Du folklore au discours prophétique: le cas du Messie ichtyomorphe des Marranes”, en Agustín Redondo (ed.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e – XVI^e siècles)*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 379-403.

DEYERMOND, Alan, 2004, “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”, en Pedro M. Piñeiro Ramírez (ed.), *De la Canción de Amor a los Soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 89-99.

DORNELAS, Afonso de (ed.), 1931, *Tratado Geral de Nobreza*, Porto, Biblioteca Pública Municipal.

Ex Bibliotheca Gondomariensi, Madrid, Real Biblioteca. En línea: <<http://www.realbiblioteca.es/es/taxonomy/term/28>>.

- GONZALEZ-VAZQUEZ, Sara, 2013, *Représentation et théorisation de la noblesse dans les traités castillans du XV^e siècle: une édition du Nobiliario Vero de Ferrán Mexía*, Tesis, Lyon, École Normale Supérieure de Lyon. En línea: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00951093/document>>.
- LARANÉ, André, 2016, “30 mars 1349. L’héritier du roi de France devient le *Dauphin*”, *Herodote.net*. En línea: <https://www.herodote.net/30_mars_1349-evenement-13490330.php>.
- “Nouveaux armoriaux en ligne sur Gallica (BNF)”, en *La langue du blason. Héraldique, armoiries et blasonnement. Textes et images*, 31 de diciembre de 2012. En línea: <<http://lalanguedublason.blogspot.com/2012/12/nouveaux-armoriaux-en-ligne-sur-gallica.html>>.
- PEDROSA, José Manuel, 2001, “*Si los delfines mueren de amores...*: de la antigüedad clásica a los botos seductores del Amazonas”, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 39, 351-368.
- PRUDHOMME, Auguste, 1893, “De l’origine et du sens des mots *Dauphin* et *Dauphiné* et de leur rapport avec l’emblème du dauphin en Dauphiné, en Auvergne et en Forez”, *Bibliothèque de l’École des chartes* 54, 429-456. En línea: <http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1893_num_54_1_447742>.
- SHARRER, Harvey L., 1980, “The Tale of the Helpful Dolphin in Lope García de Salazar’s *Libro de las bienandanzas e fortunas*”, en Joseph R. Jones (ed.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 205-213.
- , 2015, “Translation, Adaptation and ‘Plagiarism’ in the *Tratado Geral de Nobreza*, Attributed to António Rodrigues, Portugal King of Arms (Part 1)”, *eHumanista* 31, *Homenagem a Aida Fernanda Dias oferecida pelos seus colegas de PhiloBiblon*, ed. Martha E. Schaffer, 233-254. En línea: <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/31>>.
- VILLACORTA MACHO, María Consuelo (ed.), 2015, *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope García de Salazar*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Reseñas bibliográficas

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, *Don Quijote y Martín Fierro: muerte y transfiguración del heroísmo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes), 2016, 139 pp.

La aparición de este nuevo libro, del investigador y profesor universitario Javier Roberto González, señala el firme vínculo que une los estudios hispánicos de calidad con la ciudad de Azul, ciudad cervantina por su acervo bibliográfico y por el tesón de su propia comunidad, que impulsó la creación del Festival Cervantino y de las Jornadas Cervantinas Internacionales, apoyadas también por el Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes de la Universidad de Alcalá de Henares.

Y fue durante el transcurso de las Sextas Jornadas (Azul, 4 y 5 de noviembre de 2013) cuando el esbozo de la materia de este libro se presentó en calidad de curso. Una manera más, por parte de un asiduo disertante e integrante de su comité académico, de homenajear a la colección Ronco, sustrato y fermento del impulso cultural, que también incluye piezas bibliográficas y documentales hernandianas, unidas así, en el afecto y el conocimiento, Azul y Alcalá, Argentina y España.

La repercusión académica del curso y el interés del público, junto a la eficaz acción de José Manuel Lucía Megías, verdadero CEO de esta gestión cervantina telúrica e internacional, promovieron su transformación en un trabajo ensayístico donde una propuesta tan interesante de análisis pudiera desarrollarse plenamente. Este es el libro que, bajo esta conjugación de factores, podemos hoy tener en nuestras manos.

El autor, habiendo encontrado un punto temático común entre ambos textos, inherente al arquetipo actancial configurado en torno a sus personajes centrales, para desbrozar sus implicancias requerirá desarrollar su teoría sobre las tres matrices narrativas, que denomina *cosmogónica*, *heroica* y *novelesca*, para luego minuciosamente demostrar que la dinámica actancial interna a cada una de estas matrices narrativas denota la ubicación de los dos textos en una misma zona de transición-colisión entre las modalidades heroica y novelesca. Finalmente, esta complejidad y heterogeneidad discursiva, común y diferente a la vez, provocará la construcción de un heroísmo imposible, incardinado en sus personajes centrales, el caballero ‘fracasado’ y el gaucho ‘frustrado’, que *transfiguran* el heroísmo factual o real en un heroísmo del discurso.

La teoría general de las matrices narrativas supuso un discurso analítico cimentado en tres etapas: a. establecer la cadena sémica ‘un sujeto – una acción – un objeto’ y demostrar su desigual incidencia sucesiva en cada matriz narrativa; b. ubicada la iden-

tidad de cada matriz, según la máxima gravitación de un elemento del triduo generador, por ‘identificación’, ‘distinción’ y ‘aspiración’, sucesivamente reconocer sus efectos en un *cosmos*, un *ethos* y un *pathos*; y c. finalmente, mostrar la aparición de estas proto-matrices en textos de la literatura medieval hispánica: el milagro mariano, las hagiografías y el *exemplum*, recalcando la existencia de productos híbridos y negando la resiliencia de un devenir temporal-causal evidente. Corolario final de estas etapas, es el deslinde del cristianismo de todos los otros macrorrelatos de la Modernidad, al considerarlo un *omnirelato*, pues en él convergen de manera consumada todas las matrices narrativas hasta agotar la finalidad del discurso como tal.

Indudablemente, al llegar a este momento en la lectura del trabajo, se hace evidente que su autor busca superar la pragmática discursiva para diluirla en su propia teleología cultural. El *Quijote* y el *Martín Fierro* se ajustarán a este abordaje.

Entre el fracaso de don Quijote por la elección de un proyecto utópico y la frustración de Fierro por su incapacidad para ser un hacedor de proyecto (*voluntad* y *noluntad* respectivamente, según González) reside la inversión del modelo heroico, así la catabasis de la Cueva de Montesinos o el regreso del desierto, únicamente, los arrojan al reposo o a la inanidad de sus vidas. El mundo triunfa sobre el pretendiente heroico, quien se deja modificar pasivamente y solo en esa pasividad encuentra su enseñanza, hecha relato, de altruismo para el caballero, de adecuación para el gaucho.

Es en este antiheroísmo donde reside la ejemplaridad de ambos, por identificación o por contraste, según el metarrelato cultural que configure su horizonte de expectativas como texto (así lo corrobora González) de Maeztu a Unamuno, de Lugones a Borges. En suma, son héroes de la voz, no del brazo. Es el antiheroísmo de la epopeya, es el posible heroísmo transfigurado de la novela moderna.

Llegados a este punto, el crítico demuestra cómo toda su impotencia fáctica para transformar y mejorar el mundo muta en creación de la palabra: a don Quijote, poeta y lector, lo impulsa la oratoria y su virtualidad de proyección cosmológica, a Fierro, cantor, lo define el lamento y su capacidad de consolación. En ambos casos las citas textuales seleccionadas ratifican y jerarquizan las conclusiones elaboradas.

En suma, según el perspicaz analista, don Quijote y Martín Fierro como entes discursivos han provocado, al unísono, la muerte del heroísmo hacedor de acciones eficaces y transformadoras del mundo y su transfiguración en un heroísmo novelesco, paradigmático hacedor de nuevos discursos, que incardinan a estos hacedores de palabras en la meditación acerca de la condición humana o en la sublimación de las identidades nacionales.

Es elogiable, paralelamente, la capacidad de diálogo y consideración manifestada en la elaboración de este texto crítico hacia otras voces de filólogos, críticos, historiados-

res y filósofos, ubicadas en la centralidad del texto o en sus notas, y que permiten al lector ejercitar la verdadera polifonía del conocimiento.

Hemos intentado desbrozar solo algunos puntos salientes del contenido de este trabajo que en su riqueza discursiva permite muchas otras lecturas, y también la aparición de algunas controversias enriquecedoras (el alcance del sentido utópico en el proyecto cervantino, o el carácter axiomático de algunas conclusiones transversales). Pero esas tareas las dejamos para sus numerosos y deseantes lectores.

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

Universidad Católica Argentina

Centro de Estudios de Literatura Comparada

“María Teresa Maiorana”

Robert le Clerc de Arras, Adam de la Halle, *Los Versos de la Muerte*, traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2016 (Disbabelia: Colección de traducciones ignotas, 20), 224 pp.

Hace más de una década, José Saramago sentenciaba que, sin la presencia de los traductores, los escritores estarían condenados a vivir encerrados en su propia lengua, reflexión que remató con una de sus frases más célebres: “Los escritores hacen las literaturas nacionales y los traductores hacen la literatura universal”.

Bajo el sugerente rótulo de “Colección de traducciones ignotas”, la serie Disbabelia (Universidad de Valladolid) presenta un nuevo título cuya temática, tan cara a la literatura medieval, trasciende sin embargo todas las épocas, culturas y representaciones artísticas. *Les Vers de la Mort*, compuestos por Robert le Clerc de Arras y por Adam de la Halle en el tercer cuarto del siglo XIII, constituyen dos valiosos testimonios textuales que guardan relación con el género de los *Congés* (destinado a celebrar la despedida del poeta a sus amigos, ante la cercanía de la muerte), en conjunto con *Les Vers de la Mort* de Hélinand de Froidmont, escritos a finales del siglo XII, hasta ahora el único que contaba con una traducción a nuestra lengua. El género, inaugurado en 1202 por Jean Bodel y replicado en 1272 por Baude Fastoul (quienes toman la estrofa creada por Froidmont), tenía como tópico sobresaliente el *contemptus mundi* o menosprecio del mundo. En contraposición, le Clerc y Adam insertan notas de sátira local, en donde las críticas alcanzan sobre todo al estamento burgués, representado por ciudadanos, comerciantes, usureros y abogados de la ciudad de Arras. Dicha característica resultará distintiva y constituirá una de las contribuciones más destacadas en la con-

solidación de este tipo discursivo, que denota una transición en la evolución poética en lengua *d'oil* durante el siglo XIII: el paso de una poesía cantada a otra no cantada, al estructurar un nuevo registro poético, configurado como un *dit* (poético) frente al melódico cortés del *chant* (lírico).

Antonia Martínez Pérez —catedrática de Filología Románica en la Universidad de Murcia y colaboradora en esta colección vallisoletana con otro volumen dedicado a *Les Congés d'Arras* (*Los Adioses de Arras*)— nos brinda la primera traducción al castellano de estos textos tan representativos de la poesía francesa medieval. Las trescientas doce estrofas de Robert le Clerc contrastan con las únicas tres conservadas de Adam de la Halle. Sin embargo, tanto unas como otras vienen a ampliar y consolidar el género, a la vez que testimonian la importancia de ambos poetas, injustamente relegados en los manuales de la literatura francesa, o —tal el caso de le Clerc— minimizados en su originalidad y repercusión socioliteraria.

Un estudio preliminar introduce la problemática y la justificación para traducir las obras que aquí se presentan. En primer lugar, contextualiza brevemente ambas representaciones textuales, presenta sus influencias literarias y el marco histórico-social en que se desarrollan (pp. 19-21) y a continuación organiza el análisis en tres apartados principales: I) “Corpus textual de *Les Vers de la Mort*: contribución a la constitución de un género” (pp. 21-33); II) “Contenido y estructura literaria de *Les Vers de la Mort* de Robert le Clerc” (pp. 33-50) y III) “*Les Vers de la Mort* de Adam de la Halle” (pp. 50-54). En dichas secciones se lleva adelante una apología muy convincente de ambos autores y se analizan sus obras desde diversas perspectivas, señalando cierta asimetría entre su valor literario y la desatención por parte de la crítica, que ha preferido leerlos como producto de la imitación de modelos precedentes antes que advertir las rupturas estéticas y los rasgos innovadores que introducen en el género. Por ejemplo, en sus casi 4000 versos, Robert le Clerc ofrece inestimable información sobre la vida intelectual y social de la ciudad de Arras en el siglo XIII, y muestra la rivalidad entre la *vile* y la *cit  *. Algo similar ocurre con la breve composición de Adam de la Halle, en la que sus 36 versos reafirman los rasgos tipológicos más importantes del género, a la vez que combinan la incitación a un cambio espiritual ante la muerte con un léxico doméstico que alude a los oficios y actividades cotidianas. Asimismo, se trazan relaciones semánticas y poéticas entre ambos textos y se los contraponen con los de otros autores (como Hélinand de Froidmont) a través de la metodología comparatista, sealando desvíos y congruencias. Los *topoi* habituales (*hora mortis*, *memento mori*, *contemptus mundi*, *Dies Irae*, el debate entre el cuerpo y el alma), la Muerte parlante, la ciudad de Arras personificada en la avaricia y la usura, la crítica a diversos estamentos, el llamado a la octava Cruzada y, obviamente, la voz del propio autor (quien arrepentido de sus peca-

dos pide clemencia y un plazo para finalizar su empresa literaria ante su pronto final), son los temas que se van engarzando en este “sermón lírico”, entrelazados con digresiones narrativas o *exempla* que buscan transmitir el mismo mensaje didáctico.

A continuación, se editan los textos traducidos al castellano. Al respecto, Antonia Martínez Pérez explicita claramente cuáles han sido los criterios seguidos en su tarea traductora. Menciona como texto fuente las ediciones de A. Brasseur y R. Berger (2009) para Robert le Clerc (de la cual sigue en algún punto el glosario y los comentarios filológicos), y la de P. Yves-Badel (1995) para Adam de la Halle. Señala que ha mantenido la distribución estrófica, modificando la puntuación en ciertos casos; y que ha privilegiado la fidelidad al texto por sobre la rima, lo cual es admisible y habitual para este tipo de traducciones. Pese a ello, ha elegido distribuir la prosa en versos como un modo de respetar la disposición original del texto, a la vez que, en la medida de sus posibilidades, intenta mantener en el mismo lugar del verso las palabras más representativas para subrayar así el carácter literario de la lengua. Del mismo modo, trata de conservar ciertos rasgos formales ligados a la métrica y al ritmo para no abdicar totalmente de la musicalidad propia de los poemas franceses.

Al respecto, el filólogo Joaquín Rubio Tovar, en su hondo estudio *Literatura, historia y traducción* (Madrid, Ediciones de La Discreta, 2013), señala cuán significativos resultan los criterios editoriales a la hora de presentar una traducción. En tal sentido, las notas a pie de página son, en estos *Versos de la Muerte*, reveladoras y de gran utilidad para el lector. Dichas anotaciones aportan referencias históricas, religiosas, culturales o literarias, aclaran el léxico y aluden a problemas surgidos durante el proceso traductor. Las más interesantes se ocupan de exponer las distintas interpretaciones en la traducción de los versos y el sentido de términos en francés antiguo difíciles de traducir al castellano o confusos en su significado.

Un buen ejemplo del trabajo de anotación es el que se presenta en la página 87 (nota 132 al verso 594 “De castillos hagamos pues nuestra jaula”): “«*Mue*» significa tanto la «muda» del pelaje de los animales como la «jaula» donde son colocados. Puede remitir, pues, por una parte, a un lugar secreto, prisión o jaula —como en Hélinand, «*Mort, qui m’as mis muer en mue*» («Muerte, reclústeme a mudar en jaula» [I, 1, Ibáñez, *op.cit.*])—, apto para una transformación espiritual; por la otra, la misma fonética de «*castiaus*» puede indicar los castigos que inducen a esta transformación (*vid. n. v.* 630).

Por último, es justo brindar una muestra de la labor traductora transcribiendo una de las estrofas más representativas de Robert le Clerc, la XII: “¡Muerte, no esperes a que se te invite! / ¡Ve allí donde nadie te teme, / a Arras, la buena ciudad! / A Dios temen hasta que se ocupan de su negocio; / todos de ti se burlan y ríen / nadie muestra piedad: / han optado por la caridad propia de hacer el mal, / al colocar el alma en tan mala

Reseñas bibliográficas

situación / para nutrir su carroña, / sabiendo realmente / que de los viejos pecados mal redimidos / viene una nueva mala tentación” (p. 68).

El volumen se completa con una rigurosa y actualizada bibliografía y con un deleitoso prólogo a cargo de Fernando Carmona Fernández.

Sí, como tantas veces se ha afirmado, las obras literarias adquieren nueva vida en cada una de sus traducciones, es de esperar que esta versión de *Les Vers de la Mort* realizada por Antonia Martínez Pérez se convierta en un estímulo para redescubrir un texto de una vigencia extraordinaria, pese a los siglos transcurridos.

MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY

IIBICRIT (SECRIT) – CONICET

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Normas de publicación

1. La revista *Letras* fue fundada en 1981 por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Publica con periodicidad semestral, trabajos de investigación pertenecientes a las áreas de filología, lingüística, teoría y crítica literarias u otras disciplinas relacionadas con el análisis del discurso, con especial énfasis en las literaturas hispánicas. Esto no impide que recoja, si las circunstancias lo ameritan, colaboraciones sobre otras literaturas. Por su carácter científico, está dirigida a miembros de la vida académica en sus distintos aspectos: investigación, docencia y formación. Cuenta con un *Consejo Editorial* compuesto por reconocidos especialistas del ámbito internacional, el cual constituye un órgano de carácter consultivo. Participa en la sugerencia de ejes temáticos para las convocatorias y de pares evaluadores sobre las diversas temáticas. Colabora con la primera lectura de todos los artículos recibidos y, asimismo, asesora a la Dirección en caso de que se presenten situaciones conflictivas que así lo requieran. Además, se cuenta con un *Consejo de Redacción* integrado por profesores con la más alta categoría docente al frente de cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, relacionadas con la temática de la revista. Su función consiste en colaborar con la lectura que se realiza de todos los trabajos recibidos, previa a su envío a los pares evaluadores, y velar por la corrección estilística (ver respecto a ambos *Consejos*, los apartados B.1. y B.2 del Reglamento de revisión por pares).
2. **Política editorial.** Los trabajos son encomendados por la Dirección de la revista o presentados espontáneamente. Todo artículo debe ser inédito y no estar postulado para publicación, simultáneamente, en otras revistas u órganos editoriales. Todo original es remitido para su evaluación a pares académicos (dos por trabajo) bajo la modalidad doble ciego (*peer review double blind*), y los dictámenes permanecen en el anonimato (ver el Anexo: Reglamento de la revisión por pares). Eventualmente, la revista destina determinados números a la publicación de trabajos leídos en encuentros científicos organizados por el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, que son seleccionados por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Asimismo, ocurre que en algunas oportunidades, un número monográfico está destinado a publicar trabajos sobre algún tema específico acerca del cual se ha instrumentado una política de investigaciones en el Departamento de Letras de la UCA. En esos casos, la proporción de autores de la universidad podría llegar

a incrementarse levemente, aunque se procura siempre que no superen a los externos. Estos trabajos producidos por profesores de la Facultad, en el marco de la investigación de esas temáticas, también son enviados a pares evaluadores externos. Se subraya, en conclusión, que todo artículo publicado en *Letras* ha sido sometido a un proceso de riguroso arbitraje. La revista cuenta con dos secciones fijas: artículos y reseñas.

3. El **idioma oficial** de la revista es el castellano. Excepcionalmente, se aceptan trabajos en otra lengua, previa consulta a los Consejos. Los originales deben ir encabezados por el título del trabajo, seguido de nombre(s) y apellido(s) de autor(es), institución o centro de trabajo sin utilizar siglas y una dirección de correo electrónico. Deben incluir, además, el título en inglés, un resumen en la lengua del artículo (entre 100 y 200 palabras) y un *abstract* en inglés de igual extensión, con las correspondientes palabras clave y *keywords* (entre 4 y 6). En un folio aparte se debe adjuntar la dirección, el teléfono, fax y correo electrónico (institucional y particular) del autor.
4. El texto, en soporte informático, debe ser enviado en **formato** Word. Todas las colaboraciones deben estar presentadas en tamaño de hoja A4, con el tipo de letra Times New Roman, a 12 puntos para el cuerpo del trabajo, a doble espacio, con márgenes de 2,5 cm (izquierda) y 2 cm (derecha). La extensión máxima de los originales no podrá ser superior a las 25 páginas.
5. Las **citas textuales** en el cuerpo del artículo son enmarcadas por comillas (“ ”). Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas, debe situarse en un párrafo distinto y con doble sangría por la izquierda.
Las supresiones dentro de las citas se indican con el signo [...].
6. Las **notas críticas** aparecen a pie de página, con tamaño de letra Times New Roman a 10 puntos, y se reservan para las explicaciones o aclaraciones complementarias.
Los números en superíndice que hacen referencia a una nota a pie de página se escriben después de los signos de puntuación.
7. Las **referencias bibliográficas integradas** aparecen entre paréntesis en el cuerpo del artículo (no a pie de página) y siguen el sistema (Autor, año, página), o bien (Autor, Título abreviado, página); por ejemplo: (Genette, 1989: 127) y (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. Todas las referencias bibliográficas abreviadas que aparecen en el texto se repiten de modo completo al final en **un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**. Deben estar ordenadas alfabéticamente y ajustarse a las normas de los siguientes ejemplos:

Normas de publicación

Para libros y capítulos de libros, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Para artículos de revista, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

9. Los autores son los responsables del contenido de sus artículos y estos no reflejan necesariamente una opinión editorial de la revista.

Anexo.

Reglamento de revisión por pares

Objetivos y naturaleza de la evaluación por especialistas

- A.1. El objetivo principal del especialista evaluador es determinar si una obra es de interés significativo dentro del campo de la investigación científica. También deberá expedirse sobre el desarrollo consecuente de ideas y sobre la formación de conclusiones ajustadas a la investigación desarrollada.
- A.2. El especialista podrá sugerir diversas mejoras a un artículo o que se realicen investigaciones adicionales para completar puntos poco claros o inconclusos, etc. Asimismo, podrá sugerir la no publicación de la obra.
- A.3. La opinión del especialista evaluador deberá brindar una fundamentación suficiente para que la Dirección pueda resolver cómo proceder con el material recibido.
- A.4. En todos los casos, la decisión final e inapelable sobre la publicación de cualquier material en la revista recaerá sobre el Director.

B. Procedimiento

- B.1. Todos los contenidos recibidos son leídos por la Dirección, la Secretaría, miembros del Consejo Editorial, del Consejo Asesor, o cualquier combinación de ellos, a criterio del Director. Para optimizar el tiempo, tanto para los autores como para quienes actúen como especialistas evaluadores, puede resolverse un rechazo en esta primera instancia, por razones científicas o formales.
- B.2. El motivo de tal rechazo inicial quedará a criterio de la Dirección y, al menos, de dos miembros del Consejo Asesor, o de un miembro del Consejo Asesor y del Secretario de Redacción. Se podrá recurrir al asesoramiento del Consejo Editorial y/o de especialistas del área en cuestión. En caso de duda, la decisión final siempre será del Director.
- B.3. Luego de su aceptación, el material será sometido a un sistema de doble arbitraje ciego. Esto significa que el autor no sabe quién o quiénes van a revisar su trabajo y que los especialistas evaluadores tampoco conocen el nombre del autor.
- B.4. La revisión por pares es ejercida por investigadores nacionales o internacionales ampliamente reconocidos como especialistas destacados en el tema y la problemática abordada por el trabajo sometido a consideración.
- B.5. La revisión por pares es individual, aunque el trabajo sea sometido a más de un especialista.
- B.6. Para ser publicados, los contenidos científicos deberán ajustarse a los siguientes criterios básicos y los especialistas deberán velar por su estricto cumplimiento:
 - Deberán presentar argumentos sólidos para sustentar sus conclusiones.
 - Deberán ser originales.
 - Deberán ser de suma importancia para los investigadores del área específica.
- B.7. Los especialistas evaluadores se comprometen a mantener el material recibido en estricta confidencialidad y a no distribuirlo de forma alguna ni compartirlo con terceros.
- B.8. Si el especialista evaluador se excusara y devolviera el trabajo sometido a su revisión, contará con diez días hábiles para hacerlo, a partir de la recepción del material.
- B.9. Salvo que la Dirección no lo considerara justificable, los comentarios de los especialistas serán enviados a los autores para que estos evalúen introducir cambios, realizar una «prueba de galeras», etc. Pero los comentarios serán previamente evaluados por la Dirección que podrá modificarlos por no compartir el tono empleado u otros motivos.

Normas de publicación

- B.10 El especialista evaluador podrá incluir en su informe comentarios confidenciales que solo podrá leer el Director, pero es recomendable que los puntos principales sean puestos a disposición de los autores.
- B.11. La decisión final sobre las conclusiones de los especialistas evaluadores quedará siempre en manos del Director, entendiéndose que tales conclusiones no son vinculantes para la Dirección.
- B.12. Una vez recibida la devolución de los especialistas evaluadores, la Dirección podrá optar entre:
- Aceptar el artículo sin las modificaciones sugeridas.
 - Invitar a los autores a revisar su obra, con especial enfoque en cuestiones específicas indicadas por los especialistas.
 - Rechazar el artículo explicitando las razones al autor. El rechazo de un artículo no implica que no pueda aceptarse en el futuro, si se realizan los cambios que pudieran corresponder, o si se ajustara a los criterios de una convocatoria diferente.
- B.13. En caso de conflicto entre opiniones de especialistas sobre un artículo determinado, la Dirección podrá optar entre someter el artículo a un arbitraje adicional o aceptarlo según la decisión que se tome luego de analizar las distintas opiniones de los evaluadores.
- B.14. En ningún caso, los especialistas recibirán compensación económica alguna por su trabajo.

Editorial Guidelines

1. *Letras* was founded in 1981 by the Letters Department, Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. The journal publishes two issues per year and includes articles within the fields of philology, linguistics, literary theory and criticism or other disciplines related to discourse analysis, with special emphasis on Hispanic literatures. However it may include, under given circumstances, collaborations about other literatures. Owing to its scientific status, it is addressed to members in all areas of academic life: research, teaching and education. It has an *Editorial Board* formed by international specialists of known prestige in their respective areas. The members of the Editorial Board may advise on suggested themes and external assessors. They collaborate in the first reading of all submitted articles and advise the Director when there is a conflictive situation. The Journal also has an *Advisory Board* of professors occupying the highest positions in the Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. Its members collaborate in the reading of all submitted articles before they are sent to the assessors and, finally, in the proofreading process and the style corrections (see additional information on both Boards in points B.1. and B.2. of the APPENDIX. PEER-REVIEW GUIDELINES).
2. **Editorial Policy.** The articles are commended by the Director or spontaneously presented to the journal. All articles must be original and cannot be simultaneously evaluated by another journal. *Letras* uses double-blind peer review and evaluations remain anonymous (See the Appendix: Peer Review Guidelines). The journal eventually publishes special issues that include a selection of papers presented at a scientific conference organized by the Department of Letters and reviewed by a committee of experts designated *ad hoc*. Moreover, special issues may be devoted to a specific topic that has been prioritized by the University research policies. In such cases, the rate of external authors may diminish. The papers presented by UCA professors are also peer-reviewed by external assessors. The high standard of the editorial process governing the selection of articles guarantees the quality of each issue. The journal includes two sections: *Articles* and *Reviews*.
3. The official language of the journal is Spanish. Articles in another language may be accepted exceptionally, after consulting the Boards. Originals should be headed by the article's title, followed by the author's name(s), institution(s) and e-mail address. Additionally, they should include an abstract in the article's language and in English (between 100 and 200 words), with the corresponding *keywords* (between 4 and 6). The author's address, phone and fax number (institutional and personal) should be sent in an attached envelop.

Normas de publicación

4. Submitted articles must be sent as a Word file in the following format: Paper size: A4; Font: Times New Roman 12 pt; Line spacing: 2; Left margin 2.5 cm, Right margin 2 cm. The length of the manuscript should not exceed 25 pages.
5. **Short quotations** (up to four lines) will be included in inverted commas (“...”) within the body of the text. Longer quotations should be written in a separate paragraph with indentation of 3 cm on the left. Suppressions inside quotations should be indicated by this sign: [...].
6. **Footnotes** must be located at the bottom of the page. The font should be Times New Roman 10 pt. The purpose of footnotes is to provide additional explanations or complimentary information. Superscript footnote reference numbers should be written after punctuation marks.
7. **Bibliographical references within the body of the text** should be included in parentheses (not in a footnote) and indicate the surname of the author, the publication year and the pages quoted (Author, Year: Page). They can also follow the system (Author, Abbreviated Title, Page). Examples: (Genette, 1989: 127) and (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. All bibliographical references should be included in a **Works Cited list** at the end of the article, in alphabetical order, as shown in the examples below:

Books and chapters from a book, following the system (Author, Year, Page):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Journals following the system (Author, Year, Page):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

9. The information and views set out in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the Editorial Board.

Appendix.

Peer-Review Guidelines

Aims and Status of Expert Assessment

- A.1. Expert assessors' main aim is to determine whether an article has significant value within the field of scientific research. They should evaluate the coherent development of ideas and their corresponding conclusions.
- A.2. Assessors may suggest some changes in order to improve an article as well as clarify certain obscure aspects, etc. They may also advise against the publication of an article.
- A.3. Assessors should support their opinions with enough arguments for the Director to decide how to proceed in regard to submissions.
- A.4. In all cases, the Director shall make the final decision regarding the publication of an article.

B. Procedure

- B.1. All submitted pieces are read by the Director, the Secretaries, the members of the Editorial and the Advisory Board, or any combination of them. In this first instance a contribution may be rejected due to scientific or formal reasons.
- B.2. Reasons for initial reject should be provided by the Director and at least two members of the Advisory Board, or a member of the Advisory Board and a Secretary. Some members of the Editorial Board or other specialists may assess on the matter. The Director shall always have the final decision.
- B.3. After being accepted, all articles should pass the double-blind peer review system. Therefore, the authors shall not know the identity of their evaluators and the evaluators shall not know the identity of the authors.
- B.4. Peer-review is carried out by national or international experts who specialize in the field of the submitted article.
- B.5. Peer-review is individually done, although the paper is presented to more than one assessor.
- B.6. In order to be published, scientific contents should respond to the following criteria and assessors should guarantee their fulfillment:
 - They should provide solid arguments to sustain their conclusions.
 - They should be original.
 - They should introduce significant contents in a specific area.
- B.7. Assessors should keep the submitted material in strict confidentiality and under no circumstances should they distribute it or share it with others.

Normas de publicación

- B.8. Assessors may ask to be excused within ten days from the submission of the material.
- B.9. Unless the Director decides otherwise, the assessors' comments should be sent to the authors. These should introduce the indicated changes. The Director may modify the assessments as to their tone or contents.
- B.10. Assessors may include confidential comments intended for the Director in their reports, but the main ones should be communicated to the authors.
- B.11. Final decisions regarding assessment shall lie in the Director's hands. They shall be nonbidding for the Direction.
- B.12. After receiving the assessors' evaluation, the Director may:
 - Accept the article without the suggested changes.
 - Ask the authors to revise their articles, pointing out the assessors' comments.
 - Reject the article and explain the reasons for this. The rejection of an article does not imply that it may not be accepted in the future, after revision or in a different call.
- B.13. In case of different expert opinions about an article, the Director may request an additional review or accept the article after analyzing the assessors' reports.
- B.14. Assessors shall not receive any financial retribution for their work.

Se terminó de imprimir el 18 de septiembre de 2018,
en los talleres de Editorial Selectus SRL,
Talcahuano 277, piso 2º A, Buenos Aires - Argentina
(54 11) 4382-4452
editorial.selectus@gmail.com