ISSN 0326-3363

Letras

Nros. 52-53

Julio 2005 - Junio 2006

II

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA VII

Facultad de Filosofía y Letras

Acción Cultural Exterior

OVI-XOTE IV Centenario

Consejería Cultural Embajada de España

Actas de las VIII Jornadas Internacionales de

Letras

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

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca
40110000016450

52 - 53

JULIO 2005 - JUNIO 2006

ÍNDICE

Palabras preliminares 7

1. Conferencias e intervenciones plenarias

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, Tras la Edad Media: la retórica del *Quijote* 9
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, De Montalvo a Montesinos, o el choque de dos mundos (*Sergas de Esplandián*, 98-99; *Quijote*, II, 22-23) 21
SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ, El *Quijote* y la justicia caballeresca: dilema o realidad 35
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Las galas editoriales de un nuevo libro de caballerías: *Don Quijote*, 1605 57
ALBERTO MONTANER FRUTOS, La historia del capitán cautivo y la tradición épica de frontera 73
JOSEPH THOMAS SNOW, Cervantes lector de *Celestina* 116

2. Ponencias

ELIZABETH A. AUGSPACH, La traición de Moriana: el espacio como eje determinante de moralidad en un romance medieval 131
MARÍA CRISTINA BALESTRINI, La hagiografía de clerecía como discurso de la verdad: una revisión del problema 138
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, Una etapa de la vida de don Quijote (II, 20-29) La construcción del personaje y la tradición del viaje como vía sapiencial ... 146
ALEJANDRO CASAIS, El discurso profético ficcional de *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) a partir de la cuestión 171 (IIa IIae) de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino 156
JORGE NORBERTO FERRO, Nájera y lo caballeresco en Ayala: alcances, límites, intencionalidad 172
LEONARDO FUNES, Ruptura e integración en la escritura didáctico-narrativa de don Juan Manuel 180
ERICA NOEMÍ JANIN, La construcción de la autobiografía ejemplar en el *Libro enfenido* de don Juan Manuel 189
GLADYS LIZABE, Construcción historiográfica de Zaida en la *Crónica General* 200
MÓNICA NASIF, El concepto de maravilla en *La leyenda del Caballero del Cisne* de *La gran conquista de Ultramar* 212
MARÍA REYES NIETO PÉREZ, La fugada fuga del Beato Aemiliano: originalidad y actualidad en la hagiografía berceana del Santo de la Cogolla 219
DAVID PAOLINI, ¿Una *Comedia de Calisto y Melibea* de 1497? 227

SANTIAGO AGUSTÍN PÉREZ, La tradición discursiva del *exemplum*: el capítulo 70 de *El Victorial* 236
ALICIA A. RAMADORI, Modos de representación de los animales en el *Poema de Fernán González* 242
REGULA ROHLAND DE LANGBEHN, Sentido y forma de las llamadas *Novelletes sentimentals* y su relación con la novela sentimental castellana del siglo XV 253
MARCELO ROSENDE, Profecía, figura, consumación y Providencia en el *Libro de las Tres Razones* de Don Juan Manuel 266
PABLO ENRIQUE SARACINO, Acerca del episodio de la efigie del conde Fernán González 277
MAXIMILIANO A. SOLER BISTUÉ, En torno al *Poema de Mio Cid*. Poeticidad de la historia. Historicidad del poema 285
AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, Una nueva fuente de *Amadís de Gaula*: *Parzival* de Wolfram von Eschenbach 293
LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI, La emboscada de Roncesvalles 308
CARINA ZUBILLAGA, La inmensidad de los mundos ficcionales en la compilación de un códice medieval: Ms. Escurialense h-I-13 316

1. CONFERENCIAS E INTERVENCIONES PLENARIAS

TRAS LA EDAD MEDIA: LA RETÓRICA DEL QUIJOTE

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO
Instituto de la Lengua Española (CSIC)
Madrid

RESUMEN

Desde la Antigüedad Clásica y a través de la Edad Media, la Retórica, una de las tres disciplinas del "Trivium", se consideró siempre imprescindible para la formación del hombre culto, siendo así una de las instituciones medievales que llegan vivas al Renacimiento. En el siglo de Cervantes se alimentó de una serie de manuales universitarios que comienzan con el compendio de Antonio de Nebrija. Cabría pensar, en consecuencia, que la formulación del *Quijote* sea deudora de las recetas que suministra la Retórica, lo que no parece cierto, ya que sus fórmulas son generales y sirven tanto para el latín de donde salieron como para el español o cualquier otra lengua: no se dan en el *Quijote* porque Cervantes las aprendiera en las retóricas, sino que aparecen en las retóricas porque se dan en el *Quijote* y en otras muchas realizaciones del discurso. Sin embargo, la maestría e intensidad que cabe advertir en el empleo de determinados recursos (muy especialmente el de la ironía) pueden ser la clave que explique la densidad semántica del texto y dé razón de por qué constituye una obra clásica.

Palabras clave: *Quijote* - retórica - manual - ironía - Nebrija

ABSTRACT

After the Middle Ages: rhetoric in the *Quijote*

Since Classic Antiquity and throughout the Middle Ages, Rhetoric had been considered as one of the three disciplines of the "Trivium", necessary for the education of the cultivated man, thus remaining one of the medieval institutions to last until the Renaissance. In Cervantes century it profited from a series of university manuals that began with Antonio de Nebrija's collection. It could be thought, in consequence, that the formulation in the *Quijote* was influenced by the rules provided by Rhetoric, which does not seem true, since its *formulae* are general and apply to Latin, where they came from, as well as to Spanish or any other language: they do not appear in the *Quijote* because Cervantes learnt them in the rhetoric manuals, on the contrary, they appear in the rhetoric manuals because they appear in the *Quijote* and in many other manifestations of discourse. However, the geniality and the intensity to be found in the use of certain devices (specially the one of irony) might be the key to explain the semantic density of the book and account for the fact that it constitutes a classic.

Key words: *Quijote* - rethoric - manual - irony - Nebrija

En este congreso de medievalistas que se celebra en el año del IV Centenario de la publicación de la primera parte del "Quijote", me ha parecido oportuno abordar una cuestión que atraviesa toda la Edad Media sin solución de continuidad hasta la época de Cervantes: la Retórica. En efecto, desde la obra de Marcianus Capella, *De nuptiis philologiae et Mercurii* [1], que estableció en torno al año 420 el currículum básico de la formación mediante el estudio de las *artes liberales*, el *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) llega a nuestro Renacimiento como base indispensable de la formación lingüística de la persona culta [2]. Durante el arco de la vida de Cervantes, catedráticos españoles de todas las universidades publicaron más de medio centenar de manuales de Retórica, la disciplina que enseñaba a construir un discurso eficaz, tanto de los géneros literarios sobre los que versa la Poética como sobre todos los géneros de cuya corrección se ocupa la Gramática. La Retórica fue, pues, un saber imprescindible y, aunque Cervantes no fue universitario, es sin duda lo que estudiaría con López de Hoyos y, sobre todo, lo que recibió por ósmosis, como todos sus contemporáneos. Desde 1515 en que se publica el *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* de Elio Antonio de Nebrija, que he editado recientemente [3], hasta 1604, fecha de la *Elocuencia española en arte*, primera retórica romance, de Bartolomé Jiménez Patón, cuya bibliografía ha sido atendida, también muy recientemente, por Abraham Madroñal [4], se constituye un corpus, unitario en lo fundamental, escrito en latín sin apenas más excepción notable que la de Miguel de Salinas [5]. Como he contado en otras partes, Antonio de Nebrija es el autor del primer manual español de Retórica del siglo XVI, aunque lo fuera por la pura casualidad de los azares académicos del último tramo de su vida, según he recordado ya en otras ocasiones [6] y vuelvo a recordar ahora.

En 1513 Nebrija era titular de Retórica en Salamanca tras haber perdido su cátedra de Gramática como sanción por sus reiteradas inasistencias a clases, pero muere el maestro Tizón, catedrático de Prima de Gramática y Nebrija vuelve a opositar a su antigua cátedra, que ahora podía recuperar. Tiene dos contrincantes: Herrera el Viejo y García del Castillo. Éste último, que era un recién gradua-

[1] Marcianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurio*. Texte établi et traduit par Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

[2] Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1955.

[3] M. A. Garrido Gallardo: Elio Antonio de Nebrija, Artis rhetorica compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano/ Selección compendiada del arte de la Retórica según Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, en *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*, M. A. Garrido Gallardo ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Fundación Hernando de Larramendi, 2004 (en cederrón). Colección "Polígrafos españoles", 3.

[4] Abraham Madroñal, "Obras *perdidas* de Jiménez Patón y otros autores en la Biblioteca del Primer Director de la Real Academia Española (Retórica, Dialéctica y Gramática en el Siglo de Oro)", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIII/CCLXXXVIII, julio-diciembre de 2003 [2005].

[5] Miguel de Salinas, *Rhetorica de la lengua castellana*, Edición, introducción y notas de Encarnación Sánchez García, Nápoles, L'Orientale editrice, 1999.

[6] "Nebrija y los estudios humanísticos (el significado de su retórica)", *Torre de los Lujanes*, 55, febrero de 2005, págs. 57-67.

do, obtiene el puesto por mayoría de votos. Es demasiado para el maestro. La *Relectio nona de accentu latino aut latinitate donato, quam habuit Salmanticae III idus iunias anno M.D.XIII.* fue el último acto académico de Nebrija en su universidad. Y se marcha.

Va a Sevilla para regentar la cátedra de S. Miguel donde es recibido con grandes elogios de sus paisanos, pero el clima académico de la ciudad hispalense no le debió satisfacer y acude enseguida al cardenal Cisneros, quien, a pesar de que había tenido que prescindir del intransigente Nebrija en la empresa de la Biblia Políglota Complutense, lo recibió con todos los honores según cuenta Pero Balbás: "El maestro Nebrija vino a Alcalá a la fama el año 1514 y se presentó al Cardenal, mi señor, diziendo que le venía a servir. El Cardenal, mi señor, holgó mucho de su venida, y se lo agradeció, siendo yo Retor, mandó que lo tratase muy bien, y le asentase de Cátedra sesenta mil maravedís y cien fanegas de pan, y que leyese lo que él quisiese, y si no quisiese leer, que no leyese; y que esto no lo mandaba dar porque trabajase, sino por pagarle lo que le debía España"[7].

Sin embargo, según podemos deducir del testimonio del propio Nebrija en el Prólogo de la Retórica, Cisneros, que es un enorme hombre de gobierno, a la vez que se precave de posible nuevos conflictos, como los de Salamanca, con las instrucciones que le da al Rector y que Nebrija desconoce, se propone sacar fruto de su talento y le da razones para seguir trabajando, exhortándole a que redacte el manual de Retórica para la nueva cátedra, "Ad quod faciendum tu me, Pater, optime identidem hortatus es, illa opinor ratione ductus ut in hoc pulcherrimo totius orbis Hispani ne dicam terrarum gimnasio eloquentiam cum sapientia iungens, hanc quoque partem inhonoratam non relinqueres" [llevado, según creo, por el deseo de evitar, al unir elocuencia y sabiduría, que se diga que en la Universidad más preclara de España, dejas a aquélla deshonrada (...)]. "Introductorium, inquis, quale illud fuit, quod in latinas litteras edidisti, magnaque cum tua atque nationis nostrae gloria per omnes nominis latini gentes circunfertur" [Una introducción, dices, como aquélla que editaste sobre letras latinas [las *Introductiones latinae*] y circula entre todas las gentes de nombre latino para gran prestigio tuyo y de toda nuestra nación].

Pero el maestro está escaldado y aduce las razones por las que se inclinará por confeccionar una antología [*Compendiosa coaptatio*] en vez de una obra original. Además de las proclamas de modestia (no se puede añadir nada tras las cumbres de Cicerón y Quintiliano y no quiere alimentar falsas expectativas), lo hace "quare ne mihi in hoc opere tale aliquid accidat, quale in illis introductionibus, fuerunt enim qui dicerent me nihil bene dixisse nisi in iis quae ab aliis accepi, in ceteris vero aberrasse (...) ne quis possit me calumniari, quod vetera atque aliena pro novis meisque vendo" [para que en esta obra no me pase lo mismo que en aquellas Introducciones (pues hubo quien dijo que yo no había acertado sino en aquello que había tomado de otros, pero que en lo demás estaba equivocado...), también para que nadie pueda calumniarme de que vendo cosas viejas y ajenas por nuevas y mías".

[7] *Apud* Félix García Olmedo, *Nebrija (1441-1522)*, Madrid, Editora Nacional, 1942, págs. 53-54.

En fin, dice, "neque unum quidem verbum apponam, nisi fortasse ad connectenda inter se artis praecepta" [no propondré ni una sola palabra salida de mi ingenio, a no ser quizás para conectar entre sí los preceptos del arte].

Si hemos de creer a Nebrija, estamos verdaderamente ante una simple antología: *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* según reza el título. Podemos pensar, sin embargo, que esto no es más que un expediente del viejo y experimentado universitario para evitar las inevitables celotipias. También puede ser que él lo viera así, aunque no sea exacta su apreciación. Incluso podemos nosotros verlo así según la importancia que atribuyamos a la acción de Nebrija sobre los textos que le sirven de fuente.

En todo caso, es cierto que su composición supone un cerrado modelo latino y si contrastamos con este modelo las diferentes retóricas que van apareciendo a lo largo del XVI, podemos encontrar luces claras sobre la significación y aprovechamiento del fenómeno. Sobre todo, si para el itinerario analítico, no dejamos de tener en cuenta la enorme influencia que ejerció la retórica bizantina de Jorge de Trebisonda, que viene del siglo anterior, pero que se difunde mucho en todo el XVI. De hecho, el primer manual de Retórica que se imprime en este siglo –antes incluso del compendio de Nebrija– es una reedición de esta obra a cargo de Fernando Alonso de Herrera: *Opus absolutissimum rhetoricorum Georgii Trapezuntii cum additionibus herrariensis*. (Compluti, 1511).

Sobre el paradigma de Nebrija se pueden dibujar en efecto las cuestiones de un importante debate cultural siguiendo las variantes o variantes de variantes surgidas principalmente por la influencia de Erasmo y de la retórica bizantina. Los "focos" de Alcalá y de Valencia, por ejemplo, sobre los que versaron, respectivamente, las tesis doctorales de mis colegas de equipo, Luis Alburquerque [8] y Ángel Luis Luján [9], ofrecen, al respecto, una adecuada ilustración.

Está, en primer lugar, la cuestión del ciceronianismo. Para todos, Cicerón resultaba una cima indiscutible. Pero Erasmo había suscitado una reflexión de sentido común: ¿ser como Cicerón consistirá en repetir mecánicamente lo que él hace o reproducir con nuevos procedimientos discursos de su misma brillantez y eficacia? Y ligadas con éstas, otras dos cuestiones: ¿el objetivo de la retórica es persuadir o crear discursos persuasivos? Si lo primero, tendremos que aceptar que solo la eficacia tiene valor, aunque la elaboración sea endeble; si lo segundo, el valor residirá en el discurso, aunque no logre su objetivo en efecto. Se trata de una reflexión que viene del mismo Aristóteles. Humanistas como Juan Luis Vives o Arias Montano tuvieron mucho que decir al respecto.

También del mismo Aristóteles viene lo de la imitación. En el sentido de la *Poética,* "imitación" ("de los seres humanos en acción") es equivalente a "creación"; en el sentido retórico, significa más bien encontrar el método que permita reproducir un tipo de discurso que se ha mostrado eficaz, algo que propende a la preceptiva.

[8] Luis Alburquerque, *El Arte de hablar en público. Seis retóricas famosas del siglo XVI*, Madrid, Visor, 1995.

[9] Ángel Luis Luján, *Retóricas españolas del siglo XVI: el foco de Valencia*, Madrid, CSIC, 1999.

Con el debate sobre el respeto a Cicerón se mezcla la aceptación o no de la vía bizantina de la Retórica que nos trae las influencias de Pierre de la Ramée (Petrus Ramus), su discípulo Omer Talón (Audomarus Taleus) y su inspirador Rolef Huysmann (Rodolfo Agrícola). Y el hermogenismo.

La influencia de Hermógenes suscita menos aprensiones. La matización a la clasificación de los estilos ciceronianos o la división del exordio en cuatro partes, que está recogida ya en el *De ratione dicendi* de Alfonso García Matamoros son opciones asimilables por la doctrina general. Baste con señalar que el manual arquetípico de la ortodoxia retórica tradicional, que es el de Cipriano Suárez, invoca a Hermógenes sin ambages. La presencia repetida de los ejercicios previos (*progymnasmata*) de Aftonio, que aparecen en la obra de Llull y en la edición del Brocense, son rasgos sin duda hermogenistas. Pero el hermogenismo no puede suponer falta de respeto a Cicerón, siendo así que sus teorías se dedican incluso a explicar e imitar los textos ciceronianos.

El problema estribó en el *ramismo*. Ramos había cometido la temeridad de apartarse de Aristóteles, lo que suponía un principio de sospecha y su obra llega a ser estigmatizada de tal forma que no podemos saber si fue pasado a cuchillo en la noche de *S. Bartolomé* (24 de agosto de 1572) a causa de su obra o su obra se tenía necesariamente por mala, ya que su autor fue uno de los que perecieron en la *S. Bartolomé*. De todos modos, la cuestión que suscita es del máximo interés tanto teórico como práctico: ¿Debería seguir estando la Retórica compuesta de sus cinco partes de *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio, Memoria* y *Actio* o el rigor metodológico exigía dividirla en dos materias independientes? En el segundo caso, la Dialéctica comprendería las dos primeras y la Retórica las otras dos, siendo la Memoria auxiliar tanto de una como de otra [10].

(Entre paréntesis, debo decir que soy de los que creen que el empeño ramista por separar Dialéctica [Inventio y Dispositio] y Retórica [Elocutio] resultó funesto. No parece discutible que el cultivo de la *elocutio* como entidad separada de la argumentación retórica abrió el camino para su conversión en un simple listado de *figuras* y, al cabo, para su virtual desaparición. La metáfora no es un simple adorno superpuesto a un presunto lenguaje neutro, sino que expresa un sentimiento del mundo, una relectura de la realidad, que es argumentativa en el sentido más profundo. Concebir una elocutio, como cosa propia de la *literatura* y una literatura sin vínculos con la realidad propiciaron la desaparición de la retórica a partir de la época romántica. Claro que no poco habrá contribuido también la concepción toscamente mecánica de la imitación que acabamos de invocar. Lo he dicho en otras ocasiones: por muchas razones, no se puede distinguir con rigor entre retórica literaria y retórica a secas).

Pero separadas o por junto, lo que nos interesa ahora es averiguar qué influencia pudo tener sobre *El Quijote* la retórica que manejaba su autor, la que estaba en el ambiente. Ni faltan intentos de explicar esta y otras obras de la Edad

[10] Cfr. Walter J. Ong, "Ramus: method and the decay of dialogue from the art of discourse to the art of reason", Cambridge (Mass.)/London, Harvard Univ. Press, 1983.

de Oro por la influencia de la Preceptiva, ni deja de acudirse al *Quijote* y a otras obras de Cervantes para ejemplificar usos especialmente elaborados del lenguaje, con la convicción de que la obra clásica por excelencia tendrá que ser un vivero muy especial de estos hallazgos felices. Antonio Roldán publicó en 1974 un libro, titulado *Don Quijote: del triunfalismo a la Dialéctica* [11], donde muestra que el modelo dialéctico latino, conservado por estas Retóricas del Renacimiento, es el modelo de determinados pasajes la obra. Mucho antes, en 1842, D. Luis de Igartuburu había publicado el *Diccionario de Tropos y Figuras de Retórica con ejemplos de Cervantes* [12].

Antonio Roldán muestra, por ejemplo, hasta qué punto la disputa entre el canónigo y Don Quijote en torno al motivo central de la obra, los Libros de Caballería, se ajusta a ese modelo. Veamos solo la intervención del canónigo:

Exordium: se trata de una forma del denominado por la Retórica impetuoso o *ex abrupto*, aunque contiene una atenuación, verdadera *remotio criminis,* que consiste en cambiar la culpabilidad del acusado a la causa de la acusación, los libros de caballería:

> *- ¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le haya vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas de este jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la mentira de la verdad?* (I, XLIX, 503) [13].

Argumentatio: En primer lugar echa mano del tópico de la *repugnancia* dialéctica, servido en la fórmula de la interrogación retórica:

> *¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagostantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamiento, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballería contienen?* (*Ibid.*).

Luego, viene la acusación desde la *perspectiva intrínseca*: los libros de caballería vulneran la diferencia entre Historia y Creación que había propuesto Aristóteles y que El Pinciano había recogido hacía poco en su *Philosophia Antigua Poética* (1596):

> *por ser falsos y embusteros y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien da ocasión que*

[11] Murcia, Universidad. "Discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1974-1975".
[12] Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain.
[13] Citamos por la edición del IV Centenario patrocinada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2005.

el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen (I, XLIX, 504).

La *expolitio* o *commoratio*, reelaboración de la proposición inicial, mediante paráfrasis, cierra esta parte de la argumentación:

Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos, como se echa bien de ver por lo que con vuestra merced han hecho, pues le han traído a términos que sea forzoso encerrarle en una jaula y traerle sobre un carro de bueyes, como quien trae y lleva a algún león o algún tigre de lugar en lugar, para ganar con él dejando que le vean (Ibid.).

Peroratio: la hace el canónigo, tras haber enumerado las principales historias "verdaderas" que Don Quijote podría leer sin daño, afirmando la primacía del *docere* en la lectura cuyas consecuencias explicita, incluso mediante la elegante figura de la *corrección*:

Ésta sí será lectura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen.(Ibid.).

Hasta aquí el impecable recorrido de Roldán [14] por una *oratio* arquetípica en todas las retóricas de época. Hay, sin embargo, una importante objeción que hacer: el itinerario del discurrir humano es tal como lo describe la dialéctica y se confirma aquí, pero supone una falsilla sobre la que se presenta lo real y lo ficticio, lo importante y lo trivial lo literario y lo no literario. Por ser *exordium*, *narratio* (*argumentatio*) y *peroratio* el modelo básico de todo discurso están gobernando las controversias en el Quijote y no por estar en el Quijote se adaptan a las controversias que cada uno sostenemos día a día. Podemos ponderar la elegancia, imaginación u oportunidad del ejemplo, pero no es más que un caso de un diseño universal y obligatorio. Podemos estar persuadidos de que si las retóricas del tiempo de Cervantes no hubieran existido, el canónigo hubiera actuado igual respecto de la dialéctica.

¿Pero qué decir de la *elocutio*, la disciplina, que sería, según Petrus Ramus y seguidores, la Retórica *stricto sensu*? Tomando, por ejemplo, la cuestión básica de este apartado, los tropos, y siguiéndola en el manual más difundido del siglo XVI, cuyas reediciones de prolongaron hasta el XVIII, el titulado *Arte Rhetorica Libri III* del que es autor el jesuita Cipriano Suárez [15], nos encontramos lo siguiente:

Tropo es la traslación eficaz de una palabra o una expresión desde la propia significación a otra ("tropus est verbi vel sermonis a propia significatione in aliam cum virtute mutatio").

[14] *Op. Cit.* Págs. 26-37.

[15] Cipriano Suárez, *De arte rhetorica libri tres/Los tres libros del arte retórica*. Estudio, edición, traducción y notas de F. Romo Feito, en *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín*, M. A. Garrido Gallardo ed., *op. cit.*

No todos los tratadistas coinciden totalmente en el número de parcelas en que se debe dividir el fenómeno de los tropos. Según Suárez, los tropos son once, siete que afectan a palabras aisladas (metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya, catacresis y metalepsis) y cuatro que se producen en la oración: alegoría, perífrasis, hipérbaton e hipérbole. Son, en efecto, los diez tropos enumerados en la *Rhetorica ad Herennium* [16] más uno (metalepsis) de los que añade Quintiliano [17], quien enumera también el epíteto (incluido por Suárez en la antonomasia) y la ironía (definida por Suárez como forma de alegoría) hasta elevar a trece el número computado. La *Rhetorica en lengua castellana* de Miguel de Salinas ya había propuesto el número de las siete primeras señaladas por Suárez, añadiendo dos más como subdivisiones: epíteto (también como una forma de antonomasia) y perífrasis (epíteto formado por varias palabras). De todas maneras, el objeto tratado es idéntico y las variaciones responden a la mayor o menor amplitud del contenido que se atribuye a cada término. Ha sido, pues, suficiente la más difundida obra de Suárez como fuente de las definiciones que hemos ofrecido en otro trabajo aplicadas a ejemplos tomados de las obras cervantinas [18]. Están presentes todas, incluso las que hoy no aceptaríamos como tropos, a saber, la onomatopeya y el hipérbaton. He aquí la enumeración: *Metáfora, Sinécdoque, Metonimia, Antonomasia, Epíteto, Onomatopeya, Catacresis, Metalepsis, Alegoría, Perífrasis, Hipérbaton* o *transposición, Hipérbole, Ironía.*

Hay que recordar, como actualmente es bien sabido, que los tropos no son un adorno superpuesto a un hipotético discurso "normal", según la presentación que se hacía en el Renacimiento, sino mecanismos del cambio semántico cuya posibilidad está inscrita en la entraña misma del funcionamiento lingüístico en todo tiempo y lugar. Los tropos nacen en el uso ordinario del lenguaje y numerosísimas expresiones habituales han sido originariamente tropos, que han llegado a convertirse en *lexicalizados*, o sea, a formar parte del acervo común: es una de las acepciones del término *catacresis*.

Cabe pensar, pues, que los artistas de la palabra, que sacan a la luz posibilidades inéditas del código lingüístico, estén con más frecuencia en el origen de los tropos. Por eso, es costumbre ejemplificar con citas de autores clásicos cada una de sus modalidades. Las retóricas antiguas aducían textos de Virgilio, Horacio o Cicerón, entre otros, y es natural que, en español, Cervantes ocupe un lugar muy destacado al respecto.

No cabe duda, desde luego, de que la obra de Cervantes tiene una especial importancia como contribución a la creación de determinados tropos. Ángel Rosenblat observa además, con acierto, la revitalización metafórica que se da en El Quijote de expresiones que ya en su época estaban lexicalizadas [19]:

[16] [Cicerón], *Rhetorica ad Herennium*. Edición de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

[17] M. F. *Quintiliano, Institutionis oratoriae libri XII/ Sobre la Formación del Orador. Doce libros.* Traducción y comentariuos de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997-2001, 5 vols.

[18] M. A. Garrido Gallardo, "Los tropos en la obra de Cervantes", en *Palabras, norma, discurso. (En memoria de Fernando Lázaro Carreter)*, Salamanca, Universidad, en prensa.

[19] Ángel Rosenblat, *La Lengua del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1971. Tomamos el texto de las págs. 84-88.

Don Quijote envía a Sancho a buscar la casa, alcázar o palacio de Dulcinea. El narrador comenta (II, 10): *las locuras de Don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aún pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores.* (La expresión usual *llegar a término y raya* es revitalizada con el añadido hiperbólico de *y aún pasaron dos tiros de ballesta*).

1. Don Quijote reprocha a Sancho lo que acababa de decir al ama y a su sobrina (II, 2): *–Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas.* (*yo no me quedé en mis casas* restaura el sentido metafórico original de *sacar de las casillas*).

2. Don Lorenzo, hijo del Caballero del Verde Gabán resume su juicio sobre Don Quijote: *–No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo... Sacar del borrador* es poner en limpio lo escrito. El uso figurado de la expresión es frecuente en Cervantes: En *El Quijote* (II, 5):"si éste a quien la fortuna sacó del borrador de su bajeza... a la alteza de su prosperidad fuere bien criado, liberal y cortés con todos,... ten por cierto, Teresa, que no habrá quien se acuerde de lo que fue". En *La ilustre fregona*: "para reformar la color del rostro... y para trastejarse y sacarse del borrador de pícaro y ponerse en limpio de caballero". Al añadir a la imposibilidad de que los médicos saquen a Don Quijote del *borrador de su locura*, la mención de los escribanos, se hace patente la metáfora escritural originaria.

3. El lacayo Tosilos invita a Don Quijote y Sancho (II, 66): *–Si vuesa merced quiere un traguito, aunque caliente, puro, aquí llevo una calabaza llena de lo caro, con no sé cuántas rajitas de queso de Tronchón, que servirán de llamativo y despertador de la sed, si acaso está durmiendo.* (La expresión figurada *despertar la sed* se ve reavivada por el inesperado *si acaso está durmiendo*).

4. Sancho se entusiasma con la idea, que le expone el derrotado Don Quijote de dedicarse a la vida pastoril: *–Pardiez que me ha cuadrado, y aún esquinado, tal género de vida.* Como *cuadrarle* algo a uno es agradarle o convenirle, *esquinar* repristina el valor originario de *cuadrar* en relación con *cuadro* o *cuadra* y sus cuatro esquinas. Recuerda Rosenblat que Rodríguez Marín señala este juego ya en Juan de la Cueva y que Cervantes lo adoptó también en el pasaje del *Quijote* en el que el cura acepta el plan de vida pastoril (II, 73): "buscaremos por ahí pastoras mañeruelas, que, si no nos cuadraren, nos esquinen". Y, además, en la *Comedia de la entretenida,* en el *Rufián dichoso*, en el *Rufián viudo* y en *Pedro de Urdemalas*. (No deberemos olvidar, con todo, el carácter irónico, próximo al chiste, que abriga esta expresión como recurso repetido por nuestro autor).

Todo esto es así, pero es preciso señalar algo cualitativamente superior: el carácter metafórico (alegórico) que indudablemente encierra la transformación quijotesca de la realidad. Desde luego, la crítica literaria se ha basado una y otra vez en ella para sus diferentes interpretaciones. Américo Castro en *Hacia Cervantes* ve ya una confirmación de la suya en la transformación del castillo en venta, combinada con la alusión del portal de Belén (I,2): *mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores..., vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los por-*

tales, sino a los alcázares de su redención le encaminaban. No obstante, no deja de poder parecer excesivo encontrar aquí el paso de una espiritualidad religiosa (la estrella que guió a los Reyes Magos) a una espiritualidad secularizada (el alcázar o castillo para su redención) y concluir que todo el *Quijote* se aparezca como "una forma secularizada de espiritualidad religiosa"[20].

De todos modos, hay que prestar atención sin duda a la metáfora (a la alegoría), pero, sobre todo, debemos atender especialmente la ironía. Si algún otro tropo destaca por su relevancia y constancia en la obra de Cervantes es precisamente éste.

En *La Galatea*, ésta desdeña al enamorado Elicio, tomando irónicamente por literal el requerimiento alegórico de aquél al afirmar que "siempre mi alma te acompaña": *Hasta ahora, respondió Galatea, tengo por ver la primera alma, y así no tengo culpa si no he remediado ninguna*.

En el *Quijote*, el narrador describe irónicamente a Maritornes así: *Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera*. (I, 16).

En los "Privilegios y Ordenanzas que Apolo envía a los poetas españoles": *que todo buen poeta pueda disponer de mí y de lo que hay en el cielo a su beneplácito conviene a saber: que los rayos de mi cabellera los pueda trasladar y aplicar a los cabellos de su dama, y hacer dos soles sus ojos, que conmigo serán tres, y así andará el mundo más alumbrado; y de las estrellas, signos y planetas puede servirse de modo que, cuando menos lo piense, la tenga hecha una esfera celeste". (Viaje al Parnaso, 8).*

Son buenos ejemplos. Pero la ironía en el Quijote es mucho más, es tal vez la clave fundamental de su género y significación.

Ciriaco Morón, en su excelente y reciente libro *Para entender El Quijote* [21], examina el omnipresente papel de la ironía en cinco apartados:1) juicio frente a ingenio, 2) verdad frente a mentira, 3) realidad de discurso y discurso de realidad, 4) la conciencia de la escritura, 5) la creación de la obra de arte (p.248). Es una buena clasificación, pero yo quisiera ir más allá.

Ciertamente, la lucidez, que es suprema muestra de inteligencia, va del brazo de la ironía y en *El Quijote* aparece continuamente tanto en los enfoques provenientes del autor como en los diálogos de los personajes entre sí, pero ocurre, sobre todo, que la mirada irónica que ilumina al protagonista (al actante principal en cada caso, que, en la segunda parte, no es siempre D. Quijote) es el principio constructivo sobre el que se funda el relato.

Cuando, tras los preliminares, ya en el capítulo IV encuentra a Juan Haldudo azotando a su criado, el joven Andrés, tal mirada irónica que enfoca al hidalgo pone de relieve que cada afirmación que hace es, en la realidad, lo contrario. D. Quijote ordena que el labrador se vaya con el chico y le pague cuanto le debe:

[20] Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
[21] Madrid, Rialp, 2005.

–¿Irme yo con él?, dijo el muchacho–. Mas ¡mal año! No, señor, ni por pienso, porque en viéndose solo me desuelle como a un san Bartolomé.
–No hará tal, replicó don Quijote: basta que yo se lo mande para que me tenga respeto y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recibido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga. (I,IV, 51).

Y ya sabemos cómo termina la historia.

En el archifamoso episodio de los molinos de viento, el perjudicado no es otro, sino él mismo, pero el mecanismo de actuación es el mismo, descubierto por la misma mirada irónica:

–¿Qué gigantes?, dijo Sancho Panza.
–Aquellos que allí ves, respondió su amo, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
–Mire vuestra merced, respondió Sancho, que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
–Bien parece, respondió don Quijote, que no estás cursado en esto de las aventuras...

Y también sabemos lo que pasó a don Quijote.

El repaso que periódicamente se hace de una obra clásica, por ejemplo, con motivo de un centenario, como ahora, debería tener como finalidad mantener en estado de vigilia lo que se considera un monumento del patrimonio que, con el paso del tiempo, se deteriora en sus potencialidades por el inevitable cambio lingüístico, tanto en su sentido idiomático estricto, de la lengua natural, como en su sentido semiótico, de "lenguaje" cultural. Como es bien sabido, la "apertura" de toda obra literaria permite también ser reinventada en las sucesivas lecturas, de modo que lo que recibimos puede no ser la lectura propuesta por el primero que escribió la obra, sino la realizada por alguien que tuvo singular fortuna en su interpretación, pero también que no tuvo tanta. Así son las cosas: por eso, entre la operaciones que se emprenden para mantener el saludable estado de vigilia una obra clásica, es inexcusable la que restaura los límites de interpretación permitidos por la misma, eliminando sucesivas capaz de barniz que han podido llegar hasta a desfigurar el proyecto cuya entidad había dado lugar a esa permanencia que desafía el paso del tiempo.

Pues bien, me parece a mí que la consideración de la ironía como motor de esta novela pone de relieve dos verdades humanas elementales y fundamentales, que hacen de su historia un lugar de referencia permanente, un clásico: en lo personal, revela que la mayoría de los problemas que tenemos los humanos son creados por nosotros mismos cuando nos empeñamos en dejarnos llevar por el *ingenio* a osta de no seguir vinculados sobriamente a la realidad. En lo social, la falta de vinculación a la realidad, el *ingenio* sin talento conduce al desastre [22].

[22] La antropología de la época enseñaba que "el entendimiento tiene dos funciones: la inventiva, que es el ingenio, y la facultad de selección y disposición, que es el juicio. La locura de don Quijote consiste en que se le queda suelto el ingenio –la capacidad de imaginar e ilusionarse– porque pierde el juicio, o sea, la capacidad de distinguir entre ilusión y realidad. Los libros de caballería son hijos de esa fantasía sin juicio, como el ingenio de don Quijote". C. Morón Arroyo, *op. cit.* , pág.34.

En el capítulo XXXI de la misma primera parte vuelve a encontrarse Don Quijote con el joven Andrés, quien termina por decirle:

> *–Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vean que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia, que no será tanta, que no sea mayor que la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced...*

Volvamos a la pregunta ¿Fabricó Cervantes el Quijote gracias a los recursos figurativos de la retórica latina que le transmitió la Edad Media?

No parece tampoco que Cervantes empleara los tropos (que valen tanto para el latín como para el español) porque aprendió su existencia en las retóricas de su tiempo, pero observar el empleo insuperable que hace del tropo *ironía* nos permite descubrir la sencilla densidad que, aun latiendo ya debajo de mucho barniz crítico, da cuenta tal vez de lo esencial.

DE MONTALVO A MONTESINOS, O EL CHOQUE DE DOS MUNDOS (*SERGAS DE ESPLANDIÁN*, 98-99; *QUIJOTE*, II, 22-23)

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

Ciertas importantes correspondencias formales entre el interludio de los capítulos 98 y 99 de las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo y la aventura de la Cueva de Montesinos en la segunda parte del *Quijote* han sido convenientemente apuntadas por la crítica con vistas a la postulación de una relación hipertextual entre ambos episodios. Nos proponemos nosotros, sin desconocer dichas similitudes formales, avanzar en otras de índole funcional, apuntando al sentido análogo que las formas de ambos episodios entendidos como microtextos adquieren en el seno de sus macrotextos, en cuanto pautan de similar manera la evolución de los respectivos héroes y postulan ideas equivalentes acerca de las relaciones entre lo real-histórico y lo ficcional-literario, configurándose al cabo como los lugares simbólicos de un *choque de dos mundos*.

Palabras clave: *Quijote* - *Sergas de Esplandián* - cueva - historia - ficción

ABSTRACT

From Montalvo to Montesinos or the Confrontation of Two Worlds (*Sergas de Esplandián*, 98-99; *Quijote*, II, 22,23)

Between the interlude of chapters 98 and 99 of Garci Rodríguez de Montalvo's *Sergas de Esplandián* and the adventures of the cave of Montesinos in the second part of the *Quixote* there have been found certain important formal correspondences, already pointed out by the critics in order to show a hipertextual relation between both episodes. Without ignoring those similarities, we intend here to highlight other resemblances of a functional order, trying to focus on the analogous sense that both episodes considered as microtexts acquire in relation to their macrotext. We believe that they both structure the evolution of their heroes in similar way, and that they affirm equivalent ideas regarding the relation between the real-historical and the fictional-literary, finally configuring a symbol of the *contrast between two worlds*.

Key words: *Quijote* - *Sergas de Esplandián* - cave - history - fiction

Garci Rodríguez de Montalvo redacta a fines del siglo XV *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandián* como coronación de su refundición del *Amadís de*

Gaula en cuatro libros; al promediar su labor en este libro quinto (caps. 98-99), el autor interrumpe súbitamente la relación de la historia para pasar a ocupar él mismo la escena como nuevo personaje, en una recategorización de su papel de narrador. Refiere que estando en su cámara, vencido por el sueño, se descubre de pronto en una alta peña en el medio del mar embravecido, castigado por los vientos y las olas. Siente allí la tentación del suicidio, pero ve entonces aproximarse una barca con una doncella, quien lo hace subir y lo conduce a una espléndida nao donde una dueña le reprocha duramente por haberse atrevido a enmendar y corregir la historia de Esplandián, labor para la cual no tiene capacidad ni dotes; el escritor reconoce su falta, y la dueña, que se da a conocer como Urganda la Desconocida –la gran maga auxiliadora de Amadís y Esplandián–, termina prohibiéndole seguir adelante en la composición de su obra hasta nuevo aviso. Despierta así Montalvo de su sueño y visión, y nuevamente se halla en su cámara de trabajo (98, 525-532)[1]. En el siguiente capítulo Montalvo se encuentra cazando en Castillejo; topa con una lechuza que considera buena presa, y la hace perseguir por su halcón. Ambas aves caen en un pozo, él se acerca y cae también; en el pozo lo acosan "culebras y otras cosas ponçoñosas" (534), y sobre uno de los costados ve abrirse de pronto una boca de tanta oscuridad "que con mucha causa se pudiera juzgar por una de las infernales" (535). De esta boca sale entonces una gran serpiente que lanza llamas de fuego por sus fauces, narices, ojos y orejas, alumbrando con ellas aquella oscuridad; Montalvo enfrenta al monstruo con el poder de la oración y encomendándose a Dios. El arma espiritual da resultado, porque la serpiente se desvanece y en su sitio aparece la misma dueña de la nao, Urganda, que tranquiliza al caballero y lo invita a proseguir junto a ella el camino de la cueva, iluminándose ahora con las antorchas de dos enanos acompañantes de la maga. La marcha desemboca en un centro luminoso, que Montalvo reconoce enseguida como la Ínsula Firme, sede del poder de Amadís y de la noble caballería que en torno a él se concentra. Llegados al alcázar de la cumbre, Montalvo y Urganda penetran en una de las construcciones mágicas de la isla, la Cámara Defendida, que, edificada por el sabio mago Apolidón, constituía en el *Amadís de Gaula* una prueba de bondad de armas para los caballeros y de hermosura para las damas (R. de Montalvo, *Amadís*, III, "Comiença", 661-663; II, xliv, 672-673; IV, cxxv, 1625-1627). Al arribar ahora a este maravilloso espacio de su historia, Montalvo ve, en dos sillas muy ricas, inmóviles y con coronas reales, a Amadís y Oriana, (539), y "en dos sillas imperiales, más altas que las primeras", a Esplandián y Leonorina (*ibid.*). Pasan después Urganda y Montalvo a otra cámara contigua, donde se encuentran, en sillas reales, otras cuatro parejas igualmente inmóviles: Galaor y Briolanja, Florestán y Sardamira, Agrajes y Olinda, Grasandor y Mabilia, todos personajes relevantes del *Amadís-Sergas*. Somete luego Urganda a Montalvo a un interrogatorio, con vistas a ese conocimiento iniciático

[1] Citamos por la reciente edición de las *Sergas* de Carlos Sainz de la Maza; puede con todo utilizarse todavía, pese a su siglo y medio de vida, la de Pascual de Gayangos; contrariamente, la más moderna e inédita edición de Nazak, presentada como tesis doctoral en 1976, es harto deficiente.

que resulta medular en la experiencia simbólica de la cueva en los relatos caballerescos (Cacho Blecua, "La cueva", 88-127; González, "Pertinencia formal y funcional", en prensa). Primeramente quiere saber la maga cuál de todas las damas entronizadas le parece a Montalvo la más hermosa; esperaríase aquí oírle responder "Leonorina" o bien "Oriana", esposas de los superiores caballeros Esplandián y Amadís, pero insólitamente el escritor se decide por Briolanja. De similar modo, ante la segunda pregunta acerca del caballero más valiente, se decide por un personaje menor, Florestán, hermano de Amadís, si bien se apresura a excluir explícitamente a Esplandián de toda comparación, ya que "ninguno dellos, ni todos juntos, no podrían ser sus iguales" (543). La tercera y última pregunta de Urganda apunta ahora a comprometer a Montalvo con la historia y la política reales de su tiempo: "E pues que assí has respondido a mis preguntas ruégote mucho que me digas si, allá en esse mundo donde bives, si viste en algún tiempo tales reyes y reinas como estas" (544). La respuesta del caballero, a la sazón regidor de la villa de Medina del Campo, no podía ser más política: "[...] de aquello que con gran certidumbre puedo fazer muy verdadera relación, por mí vos será manifiesto sin que un punto de la verdad fallezca; y esto es de los grandes y muy famosos fechos del rey y reina, mis señores, que en esta sazón casi todas las Españas, y otros reinos fuera dellas, mandan y señorean" (544-545). Montalvo se refiere, claro, a los Reyes Católicos, y Urganda, tras ratificar el encendido panegírico de los soberanos, enfatiza aún más el elogio al espíritu cruzado de los reyes cuando explica que tiene allí encantados a todos esos grandes caballeros en espera del momento en que el rey Arturo, a la sazón encantado por Morgana, vuelva a reinar, para que aquéllos y éste, juntamente, "con gran fuerça de armas ganen aquel gran imperio de Costantinopla, y todo lo otro que por su causa está señoreado y por fuerça tomado de los turcos infieles enemigos de la sancta fe cathólica" (547). La sección final de la aventura consiste en la formal revocatoria, por parte de la maga, de la anterior prohibición que había impuesto a Montalvo de continuar con la escritura de la historia; ahora no sólo le permite, sino le ordena seguir adelante con ella, y para asegurarse la más estricta fidelidad a los hechos ofrece al caballero escritor el libro que el maestro Helisabad, uno de los personajes de la historia y testigo de ella, escribió sobre Esplandián. Dado que este libro está en lengua griega, una sobrina de Urganda, Julianda, lee y traduce en alta voz para Montalvo su contenido, que éste memoriza, tras lo cual la misma Julianda lo acompaña en el camino de regreso hasta el pozo donde se inició la catábasis; allí Montalvo cae en un profundo sueño, y al despertar se encuentra nuevamente sobre su caballo, de caza (547-550)[2].

[2] Se han ocupado de diversos aspectos relacionados, directa o indirectamente, con el interludio de Montalvo en la peña y en la cueva, entre otros, Acebrón ("Del artificio narrativo", 7-30), Amezcua ("La oposición de Montalvo", 320-337), Gili y Gaya ("*Las Sergas de Esplandián* como crítica a la caballería bretona", 103-111), González-Roberts ("Montalvo's recantation, revisited", 203-210), Mérida Jiménez ("Las historias fingidas", 180-216), Place ("¿Montalvo autor o refundidor del *Amadís* IV y V?", II, pp. 77-80; "Montalvo's outrageous recantation", 192-198; "Montalvo y el *Amadís*", IV, pp. 1343-1346), Sainz de la Maza ("Introducción", 19-22; 32; 78-86), Sales Dasí ("Estructura y técnicas narrativas", 57-73; "Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones", 131-156;

En un trabajo ya clásico –como todos los suyos–, María Rosa Lida postuló este pasaje de las *Sergas* como hipotexto directo de la aventura de la Cueva de Montesinos del *Quijote* [3], y señaló en concreto una serie de analogías entre ambos para fundar su tesis:

> 1) En la aventura del *Quijote* la localización exacta de la cueva de Montesinos es esencial para el relato: llama la atención que Montalvo ofrezca por única vez localización exacta y detalles topográficos precisamente al comenzar esta aventura [...]. 2) Ambos protagonistas descienden por un pozo; 3) Don Quijote, al principio de la aventura, cae en profundo sueño y despierta en la morada mágica; Montalvo, al final de su capítulo, fue "preso de un muy pesado sueño" y despierta donde se hallaba al comienzo [...]. 4) Don Quijote se halla en un ameno prado, a la vista de "un real y suntuoso palacio o alcázar", como aquel "grande alcázar" de la Ínsula Firme que Montalvo ve asentado en un llano. 5) Guía de don Quijote es el "venerable anciano" Montesinos; guía de Montalvo, "una dueña de mucha edad", Urganda la Desconocida. 6) Don Quijote ve allí a personajes de los romances caballerescos, carolingios y artúricos, y los epónimos de la tradición local más Dulcinea, todos encantados por Merlín; Montalvo ve a los reyes y reinas del *Amadís* y el *Esplandián*, encantados por la misma Urganda. 7) Cervantes debate en varios capítulos [...] el grado de verosimilitud de la aventura, y cierra el cap. 42 con una respuesta epigramática de don Quijote a Sancho que, por su exigencia de reciprocidad, recuerda la de Montalvo a su cazador (Lida de Malkiel, "Dos huellas", 158-159; la numeración es nuestra).

Podrían inclusive, a estas coincidencias de construcción o *de forma*, sumarse otras de detalle: 8) a la entrada de ambas cuevas los protagonistas de la aventura deben enfrentarse con alimañas diversas, ya sean las culebras, las inespecíficas bestias ponzoñosas y la gran serpiente ignífera de Montalvo, ya sean los cuervos, grajos y murciélagos de don Quijote; 9) ambos héroes elevan plegarias a Dios, ya para conjurar el peligro de la serpiente –Montalvo–, ya para iniciar con pie derecho el descenso –don Quijote–; 10) en los dos pozos, de suyo verticalmente descendentes, se abren bocas o concavidades que, a cierta altura del descenso, permiten a los héroes iniciar una marcha horizontal. Pero más allá de estos detalles de construcción, que indicarían la condición de hipotexto del episodio de las *Sergas* respecto del del *Quijote*, éste debe inscribirse en la más amplia tradición genérica de las cuevas iniciáticas que tanto abundan en muchísimos libros de caballerías [4], considerarse como una reedición más de este venerable *topos* caba-

---

"Sobre la influencia de las *Caídas de Príncipes*", II, pp. 333-338; "Visión literaria y sueño nacional", IV, pp. 271-288), Suárez Pallasá ("Garci Rodríguez de Montalvo, lector de la *Navigatio Sancti Brendani*", 9-66; "Sobre el intermedio de los capítulos 98 y 99 de las *Sergas de Esplandián*", inédito), y nosotros mismos ("Pertinencia formal y funcional", en prensa).

[3] No son pocos los estudios particulares dedicados a la aventura quijotesca de la cueva de Montesinos; señalamos entre los más representativos los de Dunn ("La cueva de Montesinos", 190-202), Egido ("Cervantes y las puertas del sueño", III, pp. 305-341), Hughes ("The cave of Montesinos", 107-113), Percas de Ponseti (*Cervantes y su concepto del arte*, II, cap. viii, pp. 448-583; "La cueva de Montesinos", 376-399; "Unas palabras más sobre Belerma", 180-184; "¿Quién era Belerma?", 375-392), Redondo ("El proceso iniciático", 47-61), Sieber ("Literary Time", 268-273).

[4] Sin que esto implique desconocer otros modelos genéricos que incluyen la caverna platónica, los descensos infernales grecolatinos y medievales, la cueva de Merlín del *Orlando Furioso*, los sue-

lleresco [5], y estudiarse en consecuencia más como un caso de *architextualidad*, esto es de influencia o condicionamiento ejercidos por las pautas formales de un género sobre un texto concreto, que de específica *hipertextualidad*, influencia o presencia de un texto concreto en otro [6]. Con todo, resulta aún conveniente ahondar en el así circunscripto pero no negado vínculo hipertextual que se establece entre las *Sergas* y el *Quijote*, mas no ya, a la manera de Lida, atendiendo a la construcción formal de ambos episodios –construcción que, como queda dicho, debe quizá más al architexto que al hipotexto en particular–, sino a su *funcionalidad*, al sentido análogo que las formas de ambos episodios entendidos como microtextos adquieren en el seno de sus macrotextos, en cuanto pautan de similar manera la evolución de los respectivos héroes y postulan ideas equivalentes acerca de las relaciones entre lo real-histórico y lo ficcional-literario, configurándose al cabo como los lugares simbólicos de un *choque de dos mundos*. Intentaremos describir analíticamente este choque en sus diversos niveles de sentido.

1. En un plano estrictamente narratológico, queda claro que tanto el interludio de Montalvo en las *Sergas* cuanto la aventura de don Quijote en la cueva de Montesinos se erigen en narraciones de segundo grado que constituyen una clara ruptura en el orden habitual del relato: en el primer caso porque Montalvo, narrador omnisciente y en tercera persona del macrorrelato –las enteras *Sergas*–, pasa a desempeñarse como narrador testigo y en primera persona de un microrrelato que lo cuenta como personaje; en el segundo caso, porque don Quijote, personaje asumido a lo largo del macrorrelato por una voz narradora múltiple y compleja mas netamente distinta de la suya propia, pasa a desempeñarse también él como narrador testigo y en primera persona del microrrelato de la aventura en la cueva.

ños de Cicerón o Petrarca, las folklóricas cuevas de la superstición mágica y tantísimos romances, tal como puntualiza Percas de Ponseti ("La cueva de Montesinos", 396-399).

[5] Estudiado en especial por Cacho Blecua ("La cueva", 99-127). Es notable, por lo demás, hasta qué punto una de las más fecundas y pertinentes líneas críticas del cervantismo actual se orienta, precisamente, a reivindicar la pertenencia –todo lo *sui generis* que se quiera– del *Quijote* al género de los libros de caballerías, a los que no sólo parodia, sino en numerosísimas ocasiones imita, y cuyos parámetros genéricos respeta y continúa.

[6] Recurrimos para la definición de ambos conceptos a los canónicos trabajos de Gérard Genette: "J'y mets enfin [en la architextualidad] cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations [...] thématiques, modales, formelles [...]" ("Introduction à l'architexte", 157); "El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto [...], es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular" (*Palimpsestos*, 9). "Entiendo por [...] [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (*Palimpsestos*, 14); "Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta (diremos *imitación*)" (*Ibid.*, 17).

2. De resultas de lo anterior, es dable comprobar en ambos episodios una neta reorganización de los diferentes niveles de la diégesis. En el interludio montalviano destaca ante todo la violenta irrupción de la realidad extradiegética en la esfera de la ficción diegética, por cuanto Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo y hasta el momento omnisciente y prescindente narrador heterodiegético, asume repentinamente una nueva función de personaje y penetra en su propia ficción trayendo consigo no sólo su identidad personal real, sino también su contexto geográfico –Castillejo–, social cotidiano –la práctica de la caza como deporte de hidalgo– e histórico –las referencias a los Reyes Católicos–. Así, el narrador inicialmente heterodiegético se torna homodiegético [7], y al hacerlo trae y aporta a la diégesis maravillosa y sobrenatural de la Ínsula Firme y la maga Urganda su propia extradiégesis real y natural. Por su parte, en la aventura quijotesca se verifica, aun dentro del plano intradiegético, una sutil penetración de la realidad cotidiana y vulgar en el mundo ideal y maravilloso construido por don Quijote como narrador de sus propias vivencias dentro de la cueva. En efecto, los personajes legendarios que el hidalgo encuentra en ella, provenientes de la tradición carolingia plasmada en los romances –Montesinos, su primo Durandarte y la enamorada de éste, Belerma–, se degradan en el relato de don Quijote mediante la introducción de rasgos de un violento realismo que roza a menudo lo vulgar: el caballero Montesinos aparece como un anciano y lleva ropas universitarias, revela haberle extraído el corazón a Durandarte no con la noble daga sino con un pedestre puñal, y haberle por añadidura echado sal "porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma" a quien Durandarte había solicitado se enviara su corazón (II, xxiii, 754); Montesinos confía en que don Quijote lo desencantará conjuntamente con los demás personajes encantados en la cueva por obra de Merlín, pero Durandarte, más escéptico al respecto y mediante expresión desjerarquizante, observa coloquialmente: "Y cuando así no sea [...], ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar" (II, xxiii, 755); la aparición de Belerma representa enseguida un máximo nivel de irrupción de lo vulgar y degradante en el seno del mundo ideal y maravilloso de la leyenda caballeresca: "[...] era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras" (II, xxiii, 755), y no menos degradante resulta la justificación casi naturalista que da Montesinos de semejante fealdad, cuando alude a "las malas noches y peores días" que arrastraba la dama en aquel encantamiento, y refiere con descortés brutalidad las imposibles alternativas de su período femenino, ausente ya por completo en la vieja Belerma: "Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de

[7] Tomamos estas denominaciones, naturalmente, de Gérard Genette: "On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple: Homère dans l'*Iliade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*" ("Discours", 252).

estar con el mal mensil, ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses, y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas" (II, xxiii, 756); finalmente, la aparición de Dulcinea bajo ropajes de labradora, tal como la inventó Sancho en un célebre paso anterior, aporta un rotundo remate a esta retahíla de vulgaridades realistas, y más aún cuando una de las mujeres que la acompañan pide prestados en su nombre a don Quijote seis reales, tras lo cual, ante la pregunta del hidalgo de si los encantados padecen necesidades, y en ratificación doctrinaria del peso ineludible de lo real aun en el mundo de las maravillosas caballerías, Montesinos sentencia que "esta que llaman necesidad adondequiera se usa, y por todo se estiende, y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona" (II, xxiii, 760). Así, en ambas cuevas nos enfrentamos a lo que bien podríamos considerar una *inversión de la esencia de la aventura maravillosa*, la cual consiste, según definición de Glyn Sheridan Burgess, en el paso de lo natural a lo sobrenatural con irrupción de lo segundo en lo primero (Burgess, *Contribution*, 44-55), siendo que, por el contrario, encontramos en éstas una irrupción de lo real histórico o lo cotidiano vulgar en el seno de una ficción maravillosa –las *Sergas*– o bien de una construcción narrativa *a priori* idealizante –el relato de Don Quijote de su experiencia en la cueva–.

3. Estamos, pues, ante el *choque de dos mundos* que se enfrentan en la cueva, el ideal-maravilloso y el real-cotidiano, o dicho con otras palabras, el mundo de la ficción, la literatura y el arte, y el mundo de la historia y de la vida misma. Interesa ahora calibrar la repercusión psicológica y ontológica de este choque en la esfera personal de los protagonistas de cada aventura. En cuanto a Montalvo, es evidente que el choque de mundos significa para él un aprendizaje acerca de la base histórica y real que debe tener toda ficción novelesca; si en la inicial instancia de la peña Urganda le ordena cesar en su labor debido a su ignorancia de cómo ocurrieron en realidad las cosas, en la siguiente instancia de la cueva le ordena reiniciar la narración sobre la base de una mutua potenciación y jerarquizada integración de lo real histórico y lo ficcional. Las tres preguntas de Urganda apuntan, en efecto, a la asimilación de ambos elementos. Las dos primeras refieren personajes y hechos propios del mundo de la diégesis, de la ficción: Briolanja y Florestán en forma directa, pero indirecta y alusivamente también Oriana, Amadís, Esplandián, Leonorina; la tercera y más importante pregunta, por el contrario, refiere personas y hechos reales e históricos, provenientes de la extradiégesis a la cual el propio Montalvo pertenece –o quizá debería decirse *pertenecía*, dado que su *status* ontológico cambia con toda evidencia a partir de este episodio–: los Reyes Católicos y la "sancta guerra que contra los infieles començada tienen" (546). Al responder acertadamente a las tres preguntas, Montalvo demuestra: a) que conoce a la perfección los hechos y personajes de la ficción; b) que conoce asimismo a la perfección los hechos y personas notables de su realidad histórica extradiegética; c) que reconoce esta realidad histórica como superior a la ficcional, y en consecuencia a las personas y hechos de dicha realidad como modelos imitables en la configuración de

los personajes y los hechos del mundo ficcional; esta imitación no es propuesta en forma explícita sino implícita, pero queda muy claramente fundada poco después, cuando tras hablarse de la guerra santa de los Reyes Católicos contra el infiel Urganda proclama la necesidad irrenunciable de reconquistar Constantinopla a los turcos y destina para esta empresa, tan santa como la guerra de los Reyes Católicos, a los doce personajes que tiene encantados en la Ínsula Firme. Aquella irrupción violenta de la extradiégesis histórica en el mundo de la ficción maravillosa comienza pues a devenir integración más armónica, al sentarse este principio de imitación que convierte a lo primero en fundamento de lo segundo. Hasta aquí podría suponerse, empero, que la realidad histórica aparece privilegiada en esta integración, y que por lo tanto ésta no es tan equilibrada, sino inequitativa y claramente volcada hacia una preferencia y prelación de lo real histórico; veremos enseguida que no es así, de la mano esta vez de la profecía de Urganda acerca del porqué del encantamiento de los doce caballeros y damas en la Ínsula Firme y de su esperado regreso a la vida. El texto de esta profecía es particularmente rico, en primer término porque revela el origen mágico y la causa eficiente –Urganda misma– de toda la aventura y de toda esa espléndida aquitectura simbólica construida en torno de la Ínsula Firme, que la sabia profetisa puso "en el centro y abismo de lo fondo, por donde ando moviéndolo de unas partes a otras a mi voluntad" (547); pero además el vaticinio constituye uno de esos casos donde se trasciende el nivel del intratexto para alcanzar una triple referencia, siempre extratextual: a) *referencia extratextual postextual*: alude a los hechos que involucran a los personajes encantados de las *Sergas* en un futuro posterior a la finalización de la historia narrada en éstas, concretamente, su renacer y desencantamiento; b) *referencia extratextual atextual*: alude, en relación con el desencantamiento de los personajes de las *Sergas*, al mítico regreso del rey Arturo, que no aparece narrado en ningún texto identificado; c) *referencia extratextual histórica*: alude a la misión que aguarda a los doce desencantados de las *Sergas*, verdadera causa final de su actual encantamiento, en el contexto de la real e histórica situación de Constantinopla a fines del siglo XV: reconquistar la ciudad a los turcos y devolverla a la Cristiandad (*cfr.* González, "Profecías extratextuales", 121-141). Pero lo importante del vaticinio, y muy especialmente en lo que toca a esta tercera referencia extratextual histórica, es que Urganda, tras sancionar por medio de él cómo espera que Constantinopla sea reconquistada en la realidad extradiegética –siempre siguiendo el modelo cruzado de los Reyes Católicos–, instruye a Montalvo acerca de un final para las *Sergas* que, por medio de la ficción, prefigure y en cierto modo anticipe y determine aquella reconquista. Así, en el libro del maestro Helisabad que la maga hace leer a Montalvo, para que de él aprenda cómo prosigue la historia que ahora se le ordena continuar redactando, se incluye como final una gran guerra entre Constantinopla y los turcos que, tras arduas alternativas, se resuelve finalmente en favor de aquélla gracias a la salvífica y oportuna intervención de cristianos occidentales como Esplandián, Amadís y sus caballeros amigos. Esta solución, de la mano del Occidente cris-

tiano que auxilia al Oriente y evita así el triunfo de los infieles, funciona como un ejercicio de historia contrafáctica, como una representación de lo que debió haber sido y no fue en la realidad histórica de 1453, cuando Occidente abandonó a su suerte a Oriente y así facilitó el triunfo turco; supone, por lo tanto, una indirecta acusación a los príncipes occidentales que no se comprometieron en una guerra que era, en rigor, de cruzada; pero a la vez supone también la formulación de un proyecto perfectamente factible: si Occidente pecó en el pasado con su prescindencia e indolencia, puede en el futuro redimirse poniendo en obra lo que debió hacer y no hizo, y si no evitó la caída de la gran ciudad en manos turcas, bien puede intentar reconquistarla. En las *Sergas* se narra lo que debió haber sido y no fue: evitar la caída; esta solución ficcional y diegética, empero, se pretende modélica e inspiradora para una futura solución histórica y extradiegética: revertir la caída mediante una reconquista. Vemos pues que la integración de los planos de lo real histórico y lo ficcional maravilloso no es, como parecía, inarmónica e inclinada del lado de lo primero: si bien por una parte la realidad histórica de los Reyes Católicos se propone como modelo para los príncipes ficcionales de las *Sergas*, que deben de aquéllos aprender el verdadero espíritu de cruzada, por otra parte se propone un modelo ficcional –la guerra constantinopolitana en que Esplandián y los suyos vencerán– para enmendar y rectificar el grave error histórico de 1453. Constantinopla será así rescatada en la ficción, y este precedente ejemplar repercutirá proféticamente en la historia real, en un futuro todavía impreciso pero seguro que verá regresar la gran ciudad al seno del orbe cristiano (*cfr.* González, "Profecía mesiánica", 125-135). La integración de lo real histórico y lo ficcional maravilloso se opera así en una perfecta armonía y un estricto contrabalanceo merced al cual ambas esferas se sirven, enriquecen y potencian recíprocamente, y el gran aprendizaje de Montalvo consiste en esta mutua potenciación de lo histórico y lo ficcional; irónicamente, tal aprendizaje se logra en el narrador como contrapartida de su evidente pérdida de omnisciencia narrativa [8]. En lo que respecta a don Quijote, también él adquiere en la cueva un conocimiento revelador de las verdaderas relaciones entre lo real y lo ficcional, sólo que a costa no ya de perder una omnisciencia que nunca tuvo, sino de comenzar a perder su otrora inquebrantable fe en el mundo ideal caballeresco que su descarriada imaginativa había forjado. Mediante los apuntados elementos de crudo realismo que degradan, vulgarizan y en cierto modo rectifican la leyenda de Durandarte y Belerma –tal como se rectifica en el interludio montalviano la leyenda de Amadís, al quedar éste destronado de su condición de mejor caballero, y Oriana de su condición de más hermosa dama–, todo el mundo ideal de don Quijote comienza a resquebrajarse, su firme fe de antaño a flaquear, y se inicia el lento declive que conducirá directamente a la derrota en las playas de Barcelona y, finalmente, a su cordura, desengaño y muerte en la aldea. Las experiencias en

[8] Seguimos muy de cerca, en la precedente descripción del interludio montalviano, nuestro ya aludido trabajo en prensa "Pertinencia formal y funcional".

las cuevas son iniciáticas para los héroes (*cfr.* Redondo, "El proceso iniciático", (47-61), y ello supone para éstos la adquisición de un conocimiento superior, de una revelación que entraña su propia muerte y su propio renacer a una nueva vida: la muerte al engaño o al error, el renacer a la verdadera –bien que dolorosa– realidad; en el caso de don Quijote, como muy bien apunta Percas de Ponseti, el indicio más altamente simbólico de la muerte de su ideal y el comienzo de su desengaño se encuentra en Dulcinea encantada en la cueva, quien "le da la espalda y huye con indiferencia mientras advierte Montesinos que seguirla 'sería en balde' porque no la ha de encontrar. Desde este momento la melancolía del caballero crece junto con su apatía. En lugar de ir él en busca de las aventuras éstas 'menudean' sobre él" ("La cueva de Montesinos", 384)[9]. Si Montalvo aprendió el óptimo modo de integrar en la ficción novelesca arte y vida, tomando a ésta como modelo de aquél y a aquél como instrumento para un mayor y mejor desenvolvimiento de ésta, don Quijote comienza a aprender a su manera que ya no puede ni debe, como venía haciendo, tomar al arte como modelo y pauta de la vida, que ésta al cabo se impone y reclama por sus fueros, que inevitablemente las ventas, los molinos y las labradoras desplazan a los castillos, los gigantes y las princesas del escenario de la realidad. El hecho fundamental que vincula ambas experiencias iniciáticas es que este capital conocimiento acerca de los límites de la ficción ocurre dentro de la ficción misma: Montalvo debe despojarse de su onmisciencia y de su misma realidad histórica para, penetrando en su propia ficción, descubrir en ella y por ella las reglas que gobiernan su articulación con la realidad histórica; *simili modo*, don Quijote accede a este mismo conocimiento desde la ficción onírica y visionaria de su descenso a la cueva; los dos han *conocido en la ficción* una verdad que les ha de permitir *trascender la ficción* y *actuar rectamente en la vida real*.

4. Existen otros notorios paralelos de construcción y simbolización entre la experiencia montalviana y la aventura quijotesca en las respectivas cuevas a los que apenas podemos referirnos aquí; bástenos mencionar como ejemplo la sintaxis simbólica establecida entre las figuras de la montaña y la cueva. Según el simbolismo tradicional, la cueva se inscribe en la montaña a la manera de un triángulo menor invertido en el seno de un triángulo mayor, para significar la sucesión de dos momentos en la vía de la iniciación, uno ascendente hasta la cima de la montaña, y otro descendente a partir de ésta hasta la sima de la cueva (Guénon, *Símbolos fundamentales*, 181-189). Ahora bien, tanto las *Sergas* cuanto el *Quijote* parecen ignorar este dato tradicional, por cuanto sus

[9] Continúa la misma investigadora: "Don Quijote no puede abrir los ojos al salir de la cueva porque no quiere aceptar en pleno día lo que ha visto dentro de sí. De hecho no lo acepta: '¿Infierno lo llamáis?... Pues no lo merece' [...]. Una intuición terrible, revelada por dentro, no se acepta con facilidad ni despego. Don Quijote la irá aceptando por etapas durante el resto de su vida [...], porque la duda, y luego la pérdida de la fe y de la seguridad en su misión en la vida, se han apoderado completamente de su alma hasta hacerle confesar: 'hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos...' " ("La cueva de Montesinos", 385).

cuevas no se inscriben en montañas; con todo, las dos se relacionan, directa o indirectamente, con montañas o figuras homologables a éstas. En las *Sergas* el descenso de Montalvo por la cueva aparece antecedido en lo inmediato –el capítulo precedente– por su aventura en la peña del mar, en cuyo transcurso Urganda le prohibe continuar escribiendo; en el *Quijote* no hay ninguna montaña inmediatamente anterior a la cueva de Montesinos, pero narrativamente opera como tal, a la distancia, la Sierra Morena de la penitencia del hidalgo en la primera parte. Adviértase, en efecto, la similar funcionalidad que juegan la peña de Montalvo y la Sierra Morena del *Quijote* en relación con las cuevas respectivas, si convenimos en considerar la imagen de la montaña como indicativa de la *disociación de realidad y ficción*, y a la cueva como el lugar donde esta disociación se resuelve en integración o subordinación. Así como en la peña del mar Urganda prohibe a Montalvo seguir escribiendo porque en su labor de escritura de los hechos de Esplandián ha demostrado ignorar cómo sucedieron éstos en realidad, en Sierra Morena don Quijote lleva a un máximo grado de tensión su desconocimiento de la realidad y su sustitución imaginativa por un modelo literario; en ambos casos, la montaña es el lugar donde la ficción desconoce y ahoga a la realidad, y donde el sujeto realiza actos penitenciales, casi sacrificiales, a causa de ese desconocimiento –prohibición de escribir en Montalvo, penitencia de amor a la manera de Amadís en don Quijote–. En contraste con esta primera etapa de la montaña sacrificial y –diríamos– *panficcional*, la cueva representa la revelación de la verdad que impone sus límites a la ficción y reinserta la realidad histórica en el complejo vital y narrativo, según se ha visto [10].

5. Existe, con todo, una diferencia capital en lo que respecta al modo de repercutir el mismo y único conocimiento iniciático y revelatorio en el espíritu de cada personaje: si la adquisición de la verdad *colma* a Montalvo y lo fortalece, al modo de los héroes épicos, para la acción futura que debe emprender –la recta redacción de la historia de Esplandián según dicta la verídica fuente del Maestro Helisabad–, esa misma verdad *vacía* y debilita a don Quijote hasta generar su propia destrucción, al modo de los héroes trágicos. Esta diferencia responde, por cierto, al diverso grado de encarnadura que el error previo a la iluminación tiene en Montalvo y don Quijote: en el primero se trata apenas de un error conceptual que no lo involucra afectiva ni vitalmente, una mera ignorancia respecto de los contenidos de la historia que narra y de las reales posibilidades del narrador a la hora de manejar esa ignorancia; en don Quijote, por el contrario, se trata de un error integral que involucra su intelecto y su afectividad, de una concepción de la vida y del mundo llevada a extremos de pasión, de una ilusión construida mediante el exceso de su voluntad creadora como fundamento único de toda su existencia. Por eso debemos hablar en don Quijote de desengaño y vaciamiento de sí como consecuencia de la

[10] Para mayores precisiones sobre la articulación semántica entre los episodios de Sierra Morena y la Cueva de Montesinos, reléanse las páginas de Avalle Arce, *Don Quijote como forma de vida*, 144-213.

adquisición de la verdad, lo cual no es posible predicar de Montalvo. Por eso el choque del mundo ideal-ficticio con el real-histórico conduce en las *Sergas* a una serena y armónica integración y potenciación, y en el *Quijote* a una dramática y paulatina sustitución. En ambas obras alienta la idea de que las relaciones entre la vida y el arte son complejas e inquietantes: la solución de las *Sergas* aporta una interesante fórmula preceptiva al *ars narrandi*; la del *Quijote* sanciona una enseñanza esencial y conmoverdora para el *ars vivendi*.

OBRAS CITADAS

1. ACEBRÓN, Julián. "Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI del *Amadís*", *Scriptura*, 11 (1996), 7-30.
2. AMEZCUA, José. "La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, 2 (1972), 320-337.
3. AVALLE ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1976.
4. BURGESS, Glyn Sheridan. *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*. Genève, Librairie Droz, 1970.
5. CACHO BLECUA, Juan Manuel. "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", en AA.VV. *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Edición de Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
6. CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta, 1982.
7. DUNN, Peter. "La cueva de Montesinos por fuera y por dentro: estructura, épica, fisonomía", *Modern Language Notes*, 88, 2 (1973), 190-202.
8. EGIDO, Aurora. "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", en *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*. Barcelona, Quaderns Crema, 1988, vol. III, pp. 305-341.
9. GENETTE, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode", en su *Figures III*. Paris, Du Seuil, 1972, pp. 65-282.
10. GENETTE, Gérard. "Introduction à l'architexte", en AA.VV. *Théories des genres*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 89-159.
11. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
12. GILI Y GAYA, Samuel. "*Las Sergas de Esplandián* como crítica a la caballería bretona", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII (1947), 103-111.
13. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia, Primaleón, Las sergas de Esplandián*", en Orduna, Lilia E. F. de (ed.) *Nuevos Estudios sobre literatura caballeresca castellana*. Kassel, Edition Reichenberger, 2006, en prensa.
14. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Profecía mesiánica y profecía apocalíptica: la cuestión constantinopolitana en *Las sergas de Esplandián* y *Primaleón*", *Letras*, 40-41 (1999-2000), 125-135. (Número dedicado a *Studia Hispanica Medievalia V*, Actas de las Sextas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1999).

15. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*", *Incipit*, XIII (1993), 121-141.
16. GONZÁLEZ, Eloy R. - ROBERTS, Jennifer T. "Montalvo's recantation, revisited", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, 3 (1978), 203-210.
17. GUÉNON, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Vâlsan, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
18. HUGHES, Gethin. "The Cave of Montesinos: Don Quixote's interpretation and Dulcinea's disenchantment", *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV, 2 (1977), 107-113.
19. LIDA DE MALKIEL, María Rosa. "Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y el *Persiles*", *Romance Philology*, 9, 2 (1955), 156-162.
20. Mérida Jiménez, Rafael M. "Las historias fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo", *Thesaurus*, LIV, 1 (1999), 180-216.
21. Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte,* Madrid, Gredos, 1975.
22. Percas de Ponseti, Helena. "La cueva de Montesinos", *Revista Hispánica Moderna*, 34, 1-2 (1968), 376-399.
23. Percas de Ponseti, Helena. "Unas palabras más sobre Belerma (*Quijote*, II, 23)", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, 2 (1999), 180-184.
24. Percas de Ponseti, Helena. "¿Quién era Belerma?", *Revista Hispánica Moderna*, 49 (1996), 375-392.
25. Place, Edwin B. "¿Montalvo autor o refundidor del *Amadís* IV y V?", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid, Castalia, 1966, vol. II, pp. 77-80.
26. Place, Edwin B. "Montalvo's outrageous recantation", *Hispanic Review*, XXXVII, 1 (1969), 192-198.
27. Place, Edwin B. "Montalvo y el *Amadís*", en *Amadís de Gaula.* Edición y anotación por Edwin B. Place. Madrid, CSIC, 1969, vol. IV, pp. 1343-1346.
28. Redondo, Agustín. "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*", *Iberorromania*, 13 (1981), 47-61.
29. Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987-1988.
30. Rodríguez de Montalvo, Garci. *Sergas de Esplandián.* Edición, introducción y notas de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003.
31. [Rodríguez de Montalvo, Garci.] *Las sergas del muy esforzado caballero Esplandián*, en *Libros de caballerías*. Con un discurso preliminar y un catálogo razonado por D. Pascual de Gayangos. Madrid, BAE, 1909, pp. 403-561.
32. Sainz de la Maza, Carlos. "Introducción" a Rodríguez de Montalvo, Garci. *Sergas de Esplandián.* Edición, introducción y notas de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003, pp. 7-109.
33. Sales Dasí, Emilio J. "Estructura y técnicas narrativas en las *Sergas de Esplandián*", *Voz y Letra*, 9, 2 (1998), 57-73.
34. Sales Dasí, Emilio J. "Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís* (*Florisandos* y *Rogeles*)", *Voz y Letra*, VII, 1 (1996), 131-156.
35. Sales Dasí, Emilio J. "Sobre la influencia de las *Caídas de Príncipes* en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*", en *Actas do IV Congresso da Associaçâo Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1991), Lisboa, Ediçôes Cosmos, 1993, vol. II, pp. 333-338.
36. Sales Dasí, Emilio J. "Visión literaria y sueño nacional en *Las sergas de Esplandián*", en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.* Granada, 1993, vol. IV, pp. 271-288.

37. Sieber, Harry. "Literary Time in the 'Cueva de Montesinos'", *Modern Language Notes*, 86, 2 (1971), 268-273.
38. Suárez Pallasá, Aquilino. "Garci Rodríguez de Montalvo, lector de la *Navigatio Sancti Brendani*", *Stylos*, 9/1 (2000), 9-66.
39. Suárez Pallasá, Aquilino. "Sobre el intermedio de los capítulos 98 y 99 de las *Sergas de Esplandián*". Ponencia leída en el Cuarto Congreso Argentino de Hispanistas, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995. (Inédita.)
40. Nazak, Dennis George. *A Critical Edition of Las Sergas de Esplandián*, Ph. D. Evanston, Northwestern University, 1976. (Ann Arbor, UMI, 1991, 2 vols.)

EL QUIJOTE Y LA JUSTICIA CABALLERESCA: DILEMA [1] O REALIDAD [2]

Silvia Cristina Lastra Paz
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

El discurso caballeresco castellano tradicional se configuró en torno a un específico ideario perfectivo-justiciero, que no solo resignificó un campo semántico específico ("soberbia", "costumbre", "demanda" y "enmienda"), sino que dotó a la aventura caballeresca, como reinstauradora del derecho, de un poder de cosmologización arquetípico en su estereotípico esquema actancial (caballero andante - enemigos). Cervantes reelabora estas pautas discursivas desde una peculiar lectura creativa que muta la privación del bien, como pecado, en error moral, como distorsión de la naturaleza humana originaria, mediante una técnica compositiva dilemática, donde conviven "oponiéndose" la cósmica justicia caballeresca con un derecho estrecho, ventajista y ramplón. En efecto, en la Modernidad cervantina esta justicia como "error creído" es el decepcionado intento de unos pocos y, simultáneamente, como "verdad en que no se cree" es la pauta de la violencia o el sometimiento de las muchedumbres.

Palabras clave: *Quijote* - justicia - aventura - derecho - costumbre

ABSTRACT

The *Quijote* and chivalric justice: dilemma or reality

Traditional Castilian chivalric discourse was configured around a specific perfective-justificative ideal, which not only resignified a specific semantic field ("vanity", "habit", "demand" and "amendment"), but also gave the chivalric adventure as an instaurator of right an archetypical and cosmologic power in its stereotypical scheme (knight-errant – enemies). Cervantes reelaborates these discoursive patterns in his particular creative reading which transforms the privation of good, as sin, in moral error, as a distortion of originary human nature, by means of a dilemmatic

[1] **Dilema**: (dilymma: dis = dos, lymma = premisa; lat.dilemma, atis) argumento formado de dos proposiciones contrarias disyuntivamente, que negada o concedida cualquiera de las dos, queda demostrado lo que se intenta probar; duda; contradicción.

[2] **Realidad** (lat.realis>res. or.obsc., pero en sánscrito rai: cosa, naturaleza, realidad) existencia real y efectiva de una cosa; verdad (lo que ocurre verdaderamente), lo que es efectivo o tiene valor. práctico en contraposición con lo fantástico o ilusorio; existencia, ser, verdad.

technique that confronts chivalric cosmic justice with a narrow, advantageous and simplistic law. Actually in Cervantes' Modernity this justice as "believed error" is the disappointed effort of some individuals and, simultaneously, as "unbelieving truth" it is the rule of violence or the subjugation of multitudes.

Key words: *Quijote* - justice - adventure - right - habit

> "Y lo que el caballero andante debe derribar, descabezar y estropear es lo que, a título de ficción, hace más daño que el error mismo. Porque **es más respetable el error creído que no la verdad en que no se cree**".
> Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*

Aún hoy, es materia de conjetura la incidencia paratextual del discurso caballeresco no solo como estímulo a la emulación de hazañas y vivencias maravillosas: *la mirabilia* [3] (por otra parte, estimulada más claramente por otras formas narrativas como la pastoril y la bizantina o de aventuras peregrinas), sino como configurador y propulsor de un código regenerador - perfectivo en torno de una específica idea de la justicia. Aunque, en verdad, en el discurso caballeresco, desde el *Amadís de Gaula* (1508), obra modélica, hasta el *Cristalián de España* (1547), uno de los tantos sucedáneos genéricos del anterior, dos fueron los elementos primordiales ofrecidos a sus receptores concepcionales e intencionados: el creciente predominio de la maravilla como excusa para la reiteración de un mecanismo justiciero que fundamentara el desmadre imaginario.

En consecuencia, este ideario perfectivo-caballeresco no por casualidad motivó la conversión del tranquilo hidalgo manchego, Alonso Quijano, en el caballero don Quijote de la Mancha; pues su esencia es la exaltación de la caballería histórica como sublimación de un estricto **código mental, cultual y cultural, cristiano-nobiliario**.

La justicia deviene, en consecuencia, en el soporte del continuum textual generado, y en el acicate del horizonte de expectativas perfectivo - caballerescas de sus sucesivos autores, refundidores y lectores.

Esta proyección vital, por su alta cuota de idealidad, necesariamente debía motivar a la literatura. Y así fue. Las historias de caballerías, como modalidad literaria de este ideal bélico-justiciero, comienzan a aparecer casi al compás de la caballería histórica. Y más aún, podemos decir que así como la realidad le ofreció materia a la literatura, ésta le devolvió **perfección** a la realidad. Pues, los héroes caballerescos literarios, de los cuales Amadís de Gaula, como dice don Quijote ("el solo, el único" I, 25), es el mejor, el primero pudieron llevar al climax,

[3] Cfr.,en especial para la delimitación epocal del campo semántico aludido en este trabajo, la pormenorizada clasificación realizada por el historiador Jacques Le Goff en "Lo maravilloso en el Occidente Medieval", en su obra *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval.*

libres de los condicionamientos históricos y de las propias imperfecciones personales, el ideal justiciero-regenerador de la caballería cristiana.

Todas estas razones llevaron a Alonso Quijano a quijotizarse y a otros antes que él, como al caballero leonés Suero de Quiñones o al regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo, el más notorio refundidor del Amadís, o incluso a un sacerdote de aldea, citado por el teólogo Melchor Cano en su *De locis theologicis* [4], a querer ser como Amadís, como los caballeros literarios, a perder la medida entre la realidad y la ficción, pues el ideal era tan inconmensurablemente espléndido que invitaba a vivirlo.

En suma, a la zaga de estos hombres, sus lectores y hacedores, nos proponemos aquí, como tarea inicial, deslindar las pautas primordiales que la justicia caballeresca, como ideario excluyente, pudo proponerle a Cervantes en su condición de lector u oyente de un estricto **código regenerador-perfectivo** en torno de una específica idea de la justicia, sedimentado por una plurivocidad discursiva clásico-bíblica de modalidades sapienciales, filosóficas y jurídicas.

Puntualizaremos las mismas:

I. Un campo semántico constituído por un ideolecto justiciero específico, que expresa la bipolaridad esencial justicia-injusticia, conformado por términos primarios o fundamentales y términos secundarios o accidentales.

Los primeros, basamento de la configuración gradual del concepto justicia-injusticia, son: "SOBERBIA", "COSTUMBRE"/ "NORMA", "JUSTICIA"/"DERECHO", "DEMANDA" y "ENMIENDA", los términos secundarios o accidentales, "honra", "fama", "venganza", "reto", están relacionados con la modalidad de efectivizar la enmienda y la valoración subsiguiente del agente de tal reparación.

La **soberbia** [5] como causa esencial de la infidelidad al rey es el verdadero motor de la ruptura del orden terreno. Resuenan aquí los ecos de la tradición bíblica constitutiva de la interdiscursividad cultural medieval. Al respecto, insistentemente en el Antiguo Testamento se condena a la soberbia como "Odibilis coram Deo et hominibus" (Ecl.10, 7; 1985, 643) y se ridiculiza al hombre que siendo polvo y ceniza (Ecl.10, 9) hace ostentación de ella, ya como altivez o envidiosa petulancia (Prov. 6, 17; 21, 24; 15, 12; Ecl. 13, 20; Num. 15, 30 ss.; Sal. 119, 51), ya como desprecio opresivo del humilde (Ex.22, 21; 21, 27; Dt. 17, 17; 20; Am.

[4] Así, tanto en la ya clásica obra de Henry Thomas como en el notorio estudio sobre una modalidad de recepción histórico–cultural de Irving Leonard, se recuerda la cita de Melchor Cano: "Nam et aetas nostra sacerdotem vidit, cui persuasissimum esset, nihil omnino esse falsum, (...) non solum divulgari mendacia sinerent, sed suo etiam communirent privilegio, (...). Quo sane argumento permotus animum **induxit credere, ab Amadiso et Clariano res eas vere gestas, quae in illorum libris commentitiis referentur", L. XI, cap. vi**.

[5] Cfr. al respecto en el *Amadís de Gaula* (Rodríguez de Montalvo, 1991): I, v, 293; I, vi, 294 y 296; I, viii, 316; I, ix, 320; I, xv, 397 ("aquel sobervioso cavallero"); I, xix, 446 (" –Amenázaos vuestra gran sobervia –dixo Amadís–"); I, xxxv, 569 (" ...–dixo Amadís–, que él es traidor y sobervio..."); I, xli, 616; I, xliii, 654; II, –,659 ; II, lix, 847; III, lxxii, 1116 y 1120; III, lxxvi, 1212; III, lxxvii, 1225; III, lxxx, 1261 y 1277; IV, cxxvii, 1649, con el fin de tener presentes los segmentos textuales más significativos.

8, 4-8; Jer.22, 13 ss.; sal. 119, 70) En el Nuevo Testamento el soberbio por antonomasia es el hipócrita envanecido con sus costumbres o su ciencia (Lc. 14, 7; Mt. 23, 6 ss.; 25, 28; Lc. 18, 9; 1 Jn. 2, 16). Y en ambos casos el soberbio será objeto de un castigo ejemplar (Prov. 3, 34; Is. 10, 12; 47, 9-11; 2, 6-22; Tob.4, 13; Lc.16, 14, Mt. 23, 12; 4, 3-10).

Estas notas distintivas de la soberbia bíblica como altivez, envidia, opresión e hipocresía envanecedora responderán acabadamente a esta manifestación de desmesura física y psíquica en el *Amadís* [6].

En todas las situaciones de las Historias de caballerías esta pasión de la voluntad conduce al enceguecimiento y, por lo tanto, al desconocimiento de límites o contenciones, como las que están implícitas en la figura del monarca o del buen caballero en su papel de representantes del orden terreno.

El soberbio no puede ser fiel, no puede reconocer la existencia tácita de un orden que lo supera incorporándolo, pues como señala L. Ganshof:

> "Ser fiel es, ante todo, no hacer nada que pueda poner en peligro o causar algún perjuicio a quien se ha prometido fidelidad" (1975, 132).

Esta pertinaz infidelidad, como incapacidad vital de inserción social, se materializa en una costumbre, en un hábito de oprimir, de delinquir, de torcer la justicia. Así se lo reconoce en la introducción a la *Tercera Partida*, cuando se establece el sentido de la ley, como instrumentación material de la justicia:

> "..., dos tiempos han de catar los grandes Señores, en que han de estar guisados para obrar en cada uno dellos segund conviene. El uno, en tiempo de guerra, (...). E el otro, en tiempo de paz, de Leyes, e Fueros derechos, contra los de dentro tortizeros e soberviosos; de manera que siempre ellos sean vencedores" (1848, II, 1).

La lectura del texto anterior implica también el reconocimiento de una ambigüedad en el deslindamiento del campo semántico de "la costumbre". Pues costumbre es, como tal, un signo lingüístico cuyo significante representa un valor polisémico: la costumbre como opresión y la costumbre como "fueros derechos". No solo en este caso, sino en buena parte de la interdiscursividad filosófica-jurídico medieval coexiste la misma dualidad significativa.

En la *Primera Partida* al legislar acerca del Uso, de la Costumbre y del Fuero (Título II) se establece que la costumbre es, por una parte,

> "... derecho o fuero que non es escrito: el qual han usado los homes luengo tiempo" (1848, II, iv, 23);

por otra , se acepta implícitamente que el mal uso reiterado en el tiempo genera una costumbre nociva, una costumbre contra derecho:

[6] Hasta tal punto que el narrador, el cual se hace eco de una vieja tradición medieval, la de los repertorios de soberbios como Caída de Príncipes de J. Bocaccio, la describe apelando a esta misma cosmovisión en el proemio de un episodio emblemático: el de Dardán el Soberbio (Cfr., en ed.Cit., I, xiii, 359-361).

"E otrosí decimos, que la costumbre que el pueblo quiere poner, é usar de ella, debe ser con derecha razón..,é non por yerro, ni por antojo, ni por ninguna otra cosa que les mueva, ..., ca si de otra guisa la pusieren, non sería buena costumbre, mas dañamiento dellos é de toda justicia" (1848, II, v, 23 –24).

En la *Suma Teológica*, específicamente en el *Tratado de la Ley en general*, Tomás de Aquino se hace eco de esta doble resonancia significativa de la palabra:

"Manifestum est autem quod verbo humano potest et mutari lex (...). Unde etiam et per actus, maxime multiplicatos, qui consuetudinem efficiunt, mutari potest lex, et exponi, et etiam aliquid causari quod legis virtutem obtineat; ..." 1-2, q.97, a.3 (1956, VI, 198),

pero más tarde también dice:

"Et inde est quod nulla consuetudo vim obtinere potest contra legem divinam vel legem naturalem: dicit enim Isidorus, in Synonim: 'Usus auctoritati cedat: pravum usum lex et ratio vincat' " 1-2, q.97,a.3 (1956, VI, 198).

En consecuencia, distinguimos la existencia de un uso, como reiteración en el tiempo de un acto o conducta humana, que puede generar, **según los fines a los cuales esté ordenado**, dos modalidades de costumbre antitéticas. La primera es la Buena Costumbre o Costumbre legítima, pues constituye la aceptación no escrita de un buen uso, es decir, no contrario a la Ley de Dios, ni al Bien Común (el señor natural y la comunidad). La segunda es la Mala Costumbre, Costumbre Ilegítima o Costumbre contra Derecho pues está basada en el antojo o yerro de aquél o aquellos que no respetan la Ley de Dios y buscan imponer su bien individual sobre el Común.

En el discurso caballeresco conviven ambos tipos de costumbre.

Recordamos a continuación dos ejemplos antitéticos en que la palabra mantiene en el contexto inmediato su resonante ambigüedad. Indudablemente es, en estos casos, el contexto mediato el elemento esencial que facilita esta clarificación.

Como buena costumbre:

" ..., Galaor se levantó, y dixo al rey (Lisuarte):

–Señor, vos sabeís bien que la costumbre de vuestra casa y de todo el reino de Londres es que el primero don que cualquiera cavallero o donzella demandare al cavallero novel le deve ser otorgado con derecho" III, lxvi (1991, 999)[7].

Como mala costumbre :

"–Muerto sois –dixo el Donzel del Mar (Amadís)– si no juráis que tal costumbre nunca más en vuestra vida mantenida será. El lo juró.

–Pues agora me dezid por qué manteníades esta costumbre.

–Por el rey Abies de Yrlanda –dixo él–, qu'es mi sobrino, y yo no lo puedo ayudar con el cuerpo, quisiérale ayudar con los cavalleros andantes" I, v (1991, 287- 288)[8].

[7] Cfr., en *Amadís de Gaula* (Rodríguez de Montalvo, 1991) I, xxxi, 536; III, lxxvi, 1201 y 1204.
[8] Cfr., en ed. Cit., I, xxvi, 503; II, lv, 786; III, lxv, 979; III, lxxvi, 1209; IV, cxxix, 1676.

Por otra parte, esta aparente ambigüedad no es propiedad exclusiva del *Amadís,* sino que es un rasgo compartido por éste con otros textos de la modalidad discursiva caballeresca. Así podemos inferirlo de lo dicho por E. Köhler en su artículo "Le rôle de la 'coutume' dans les romans de Chrétien de Troyes":

> "Cette immanente contradiction dialectique, insoluble dans le monde réel... est dans le royaume idéal de la fiction arthurienne menée a une harmonie finale par le héros. Par ses exploits, le protagoniste abolit la 'coutume' aliénée ou bien il met à nouveau cette 'coutume' au service de la communauté,..." (1960, 395)[9].

A partir de lo dicho creemos conveniente, para evitar confusiones en el campo semántico y evitarnos a su vez la constante intercalación de términos calificatorios como medios distintivos, emplear de ahora en más costumbre únicamente en su acepción negativa y utilizar el término norma, cuando el texto se refiere a aquellas buenas costumbres que darán origen a un fuero o derecho no escrito o consuetudinario, ratificadas luego por las instituciones correspondientes como nuevas leyes.

II. **Una especialísima noción de Justicia, como orden proveniente de la divinidad, devenida sustrato indispensable del Derecho, normativa humana,** como tal constantemente perfectible e intrínsecamente separada de la primera por su valor jerárquico subalterno.

Al respecto, la *Tercera partida*, en el inicio del Título I "De la Justicia" y en el desarrollo sucesivo de las Leyes I, II, III señala especialmente la idea de justicia que fundamenta el derecho medieval castellano (fase u orden objetivo).

En primer término insiste en mostrar a la justicia humana como tributaria de la divina:

> "Fizo nuestro señor Dios todas las cosas muy complidamente por el su grand saber, e después que las ouo fechas, mantouo a cada una en su estado. E en esto mostro, qual es la su grand Bondad, e justicia. E en qual manera la deuan mantener aquellos que la han de fazer en la tierra" (1848, I I, 1).

La naturaleza de su origen explica que:

> "Justicia es una de las cosas, porque mejor, e mas endreçadamente se mantiene el mundo. E es assí como fuente, onde manan todos los derechos" (1848, II, 2).

Nuevamente se establece que la noción de justicia, como orden subjetivo, fundamenta o sustenta al derecho, orden objetivo, como fase posterior de concreción de la noción primera. Inmediatamente en la Ley I se relaciona esta idea de lo justo con la virtud cardinal correspondiente:

[9] Muy probablemente este dispar alcance significativo reflejado por las modalidades discursivas de la literatura, el derecho y la filosofía medieval no sea más que la transposición intelectual de una realidad en constante mutación. Así lo confirman las aseveraciones de Georges Duby en *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo* y las de Jacques le Goff en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval.*

"Raygada virtud es la justicia, segund dixeron los Sabios antiguos, que dura siempre en las voluntades de los omes justos, e da, e comparte a cada uno su derecho igualmente" (1848, II, 2)

y

"E porque ella es tan buena en si, comprehende todas las otras virtudes principales" (1848, II, 2).

La noción de lo justo trasciende así explícitamente el plano profano y se inserta en una dimensión sacral, por la cual se hace partícipe al referente textual, creyente, como representación textual de "hombre" que ha recibido el don de la Gracia Divina, mutado en la operatividad de una vida virtuosa, los "omes justos", de un criterio de equidad no terreno.

Pero en la intertextualidad medieval esta competencia lingüístico-cultural de la justicia no solamente actúa en la dimensión individual, ordenando la vida de cada hombre, sino que simultáneamente ordena las relaciones humanas como fundamento primordial de la vida comunitaria:

"E ella es virtud, por que se mantiene el mundo, faziendo bevir a cada uno en paz, segund su estado, a sabor de si, e teniendose por abondado de lo que ha" (1848, II, 3).

Por último, esta costrucción semántica de justicia, como virtud operante en la tierra por la concordancia voluntaria del creyente con la divinidad, es la base del establecimiento de un derecho materializado en normas (usos buenos reiterados) y leyes (normas posteriormente sancionadas) que fijan obligatoriamente los requisitos de una vida en sociedad:

"Segund departieron los Sabios antiguos, Justicia tanto quiere dezir, como cosa en que se encierran todos los derechos, de qual natura quier que sean. E los mandamientos de la Justicia, e del Derecho son tres. El primero es, que ome biua honestamente, quanto en si. El segundo, que non faga mal nin daño a otro. El tercero, que de su derecho a cada uno. E aquel que cumple estos mandamientos, faze lo que deue a Dios, e a si mismo, e a los omes con quien biue, e cumple, e mantiene la Justicia" (1848, III, 3).

En conclusión, la justicia, como orden subjetivo, aparece en la construcción discursiva modélica de la legislación castellana como la Virtud Central que amonesta evangélicamente al hombre a asumir su condición de creyente en la actividad terrena. Solo como consecuencia de este primer momento y al reconocer implícitamente el deterioro inicial de la naturaleza humana, se hace necesario el establecimiento de un derecho, como medio de coacción, para el cumplimiento de los principios mínimos (orden objetivo) que faciliten el desenvolvimiento de la comunidad.

De tal manera, desde esta clave interpretativa de mundo la interioridad, como expansiva y voluntaria capacidad virtuosa, centraliza y subordina a la legalidad, como concreción mínima e indispensable de una noción de justicia divino - humana. Nuevamente aquí el precepto evangélico reasume la preceptiva mosaica.

Esta acepción de la justicia y de lo justo es corroborada por las diferentes especificaciones discursivas de los Padres de la Iglesia.

Agustín de Hipona la define como:

> "Iustitia porro ea virtus est quae sua cuique distribuit" (*De civitate Dei,* L.19, xxi, 1965, XVII, 532).

Buenaventura dice:

> "Iustitia dicitur multis modis : uno modo large, prout dicit generaliter rectitudinem animi sive in declinando a malo sive in faciendo bonum, et hoc modo iustitia est virtus generalis; alio modo dicitur iustitia rectitudo ordinans ad alterum in redendo ei quod suum est, et sic est virtus cardinales" (In Sententia, III, 33, 1949,VI,321)

y Anselmo la delimita como:

> "Iustitia est rectitudo animi propter se servata" (*Proslogion*, II, 1953, 85).

Se remarca aquí nuevamente el carácter de virtud que sustenta la rectitud concorde, equidad distributiva, en las relaciones con los demás para los antecedentes discursivos modélicos de la competencia jurídico-legal medieval.

En la *Suma Teológica,* específicamente en el *Tratado de la Justicia*, Tomás de Aquino construye una definición que ratifica todas las aseveraciones anteriores:

> " ...iustitia est habitus secundum quem aliquis constanti et perpetua voluntate ius suum unicuique tribuit" 2-2, q.58, a..1 (1956, VI, 271).

Por lo tanto, la idea de justicia denota en esta modalidad discursiva: a) la voluntad permanente y no ocasional de sustentar un principio de equidad; b) el reconocimiento del otro como igual - diverso; c) el perfeccionamiento virtuoso de las acciones humanas, en tanto se realice en el ámbito de la obligación moral y no de la coacción, derecho. Por todas estas razones conceptuales es la virtud operativamente esencial para el desarrollo armónico de una vida comunitaria [10].

Esta acepción formal de la justicia en el orden subjetivo o interior como virtud cardinal comunitaria sustenta la concepción política de Dante en *De Monarchia* (II, 11), así como la de Raimundo Lullio en su *Libro de la Orden de Caballería* cuando justifica la creación:

> "Luego que comenzó en el mundo el desprecio de la justicia por haberse apocado la caridad, convino que por medio del temor bolviesse a ser honrada la justicia : por esto todo el pueblo se dividió en millares de hombres, y de cada mill de ellos fue elegido y escogido uno, ..." (1985, 9)

y el mantenimiento de dicho orden:

> " ...y si el caballero sin justicia estubiesse en el Oficio de caballería, se seguiría, que la justicia no sería lo que es, o que la Caballería sería lo contrario de la misma Caballería; mas, como la Caballería tuvo su principio en la justicia, que Caballero acos-

[10] Cfr., al respecto en el *Tratado de la Justicia* exhaustivamente la problemática discursiva de la cuestión 58, en particular los artículos 2, 3, 4, 11 y 12.

tumbrado en hacer tuertos e injurias, piensa estar en la Orden de Caballería?" (1985, 57 –58).

Esta complementaria y homogénea construcción discursiva de la Justicia es el sustrato primario del ideario justiciero referencial en el *Amadís*, como concreción textual individual, del patrón discursivo de la caballería literaria, configurado a partir de los modelos propuestos por la teorización de la caballería histórica.

Sobre este implícito soporte discursivo se implementa, como estrategia de lectura y acción sobre los hechos, una especial noción de "derecho" como fase u orden objetivo.

El término "derecho", emparentado con la raíz sánscrita "rgu", que significa lo recto en su sentido físico o moral, está asociado desde la Antigüedad Clásica [11] con el concepto de lo recto moral independiente de nuestra voluntad. Esta rectitud se transforma en la exigencia imprescindible para regular y mantener adecuadamente el desenvolvimiento de las relaciones humanas. Por lo tanto, **el derecho** es la materialización del ideal de Justicia en el campo de la coacción, o sea en el plano de fijación de aquellos requisitos indispensables para una convivencia orientada hacia el Bien Común.

Así lo reconoce Tomás de Aquino en el *Tratado de la Justicia*, donde ratifica que éste es el objeto material de aquella y la ley su concreción específica (2-2, q.57, a.1). Por lo tanto, el derecho es el orden objetivo de la Justicia.

En consecuencia, como el derecho implica "ordinet hominem in his quae sunt ad alterum" (2-2, q.57, a.1, 1956, VI, 233), según la naturaleza o características de "ad alterum" se podrán establecer tipificaciones y subdivisiones en sus alcances.

En primer lugar debe distinguirse un derecho divino [12] y un derecho humano [13]. El primero se llama así "quod divinitus promulgatur" dice Tomás de Aquino (2-2, q.57, a.2, 1956, VI, 236), y regula las relaciones del hombre con Dios. El

[11] Cfr., también las precisiones en el campo significativo del vocablo "regere", según el estudio etimológico de Ernout, con los interesantes alcances terminológicos distintivos que le señala Barricelli entre la Antigüedad Clásica y la Tardía, que superan los objetivos específicos de esta investigación.

[12] De tal manera, el derecho divino comprende: "Et hoc quidem partim est de his quae sunt naturaliter iusta, sed tamen eorum iustitia homines latet: partim autem est de his quae fiunt iusta institutione divina. Unde etiam ius divinum per haec duo distingui potest, sicut et ius humanum. Sunt enim in lege divina quaedam praecepta quia bona, et prohibita quia mala: quaedam vero bona quia praecepta, et mala quia prohibita", 2-2, q. 57, a.2 (1956, VI, 236).

[13] Y el derecho humano abarca, según la adecuación al sujeto: "Dupliciter autem potest alicui homini aliquid esse adaequatum. Uno quidem modo, ex ipsa natura rei: puta cum aliquis tantum dat ut tantundem recipiat. Et hoc vocatur ius naturale. Alio modo aliquid est adaequatum vel commensuratum alteri ex condicto, sive ex communi placito: quando scilicet aliquis reputat se contentum si tantum accipiat. Quod quidem potest fieri dupliciter. Uno modo, per aliquod privatum condictum: sicut quod firmatur aliquo pacto inter privatas personas. Alio modo, ex condicto publico: puta cum totus populus consentit quod aliquid habeatur quasi adaequatum et commensuratum alteri; vel cum hoc ordinat princeps, qui curam populi habet et eius personam gerit. Et hoc dicitur ius positivum", 2-2, q. 57, a.2 (1956, VI, 234-235).

segundo está configurado por un conjunto de normas escritas o no, establecidas por los hombres, pero siempre concordantes en su esencia con el anterior (2-2, q.57, a.2).

En ambos derechos, tanto en el divino como en el humano, se distinguen dos áreas: el derecho natural y el derecho positivo, áreas que adquieren una significación distintiva en cada caso.

En conclusión, la modalidad justiciera discursiva medieval, iniciadora del idiolecto caballeresco especifico, abarca dos dimensiones: la fase u orden subjetivo, ideario fundante de la Justicia como Virtud, y la fase u orden objetivo, concreción de los requisitos imprescindibles de lo justo en el Derecho.

III. **Una estructuración tipológica del ciclo justiciero específico**, plasmado ininterrumpidamente en tres momentos:

1. el equilibrio inicial, imperio pasivo del derecho público o real (consuetudinario y positivo);
2. la **ruptura** del equilibrio por efecto de la costumbre, la reiteración del uso malo, resemantizada siempre como norma singular que autoritariamente quiere imponer un antagonista "*sobervioso*";
3. el restablecimiento activo del equilibrio, logrado exclusivamente por el caballero andante, mediante el cumplimiento de **la aventura reinstauradora del derecho** [14], como norma general, buena costumbre, sustentada en un ideal regenerador-perfectivo de alcances jurídico-religiosos.

IV. **Una uniforme tipología de oponentes, resemantizados por la direccionalidad del interdiscurso originario, bíblico y jurídico, como los soberbios prójimos antagonistas** [15], verdaderas imágenes distorsionadas de Dios que enfrentarán al caballero. Las notas distintivas de la soberbia bíblica como

[14] Al respecto Glyn Sheridan Burgess en su *Contribution a L'Étude du Vocabulaire Pré-Courtois*, al caracterizar el término "Aventure", dice: "L'aventure, "la forest avantureuse", donne accès à ce monde transcendant pour les êtres d'élite du roman accès qui offre à une classe entière des possibilités de spiritualisation. Comme nous allons le voir, cette nécessité de transposition sur le plan moral et spiritual naît avec les romans antiques qui donnent à cette classe nouvelle une histoire, une justification historico-politique" (1970, 48) y "Le chevalier devient ici un instrument de la volonté de Dieu, entrepenant une aventure qui mène à sa popre purification, mais qui reflète en même temps l'ordre divin" (1970, 54).

[15] El discurso amadisiano supone la jerarquización previa de un sistema de valores encarnado, prioritariamente, en esta especial concepción de la justicia, según la cual el desequilibrio inicial presenta siempre tres modalidades de oponentes: I. los malos que obran Mal; II. Los buenos que caen en el mal y los frágiles llevados al mal. Los **amigos incondicionales del Mal** se corporizan siempre en figuras monstruosas, el Endriago, los Gigantes, o en el paroxismo de la soberbia, el barón rebelde Arcaláus. Los **buenos ofuscados por el mal** tienen su climax en la figura del rey Lisuarte, cegado por la envidia y el deseo de emulación. Los **frágiles seducidos desde el mal** llevan la causa de atracción en su propia naturaleza: son mujeres, son doncellas y la propia debilidad es el señuelo de la caída. En suma, los móviles internos de cada modalidad de actuar dejan al descubierto la existencia implícita de un patrón cultural, configurador de un discurso central, en el cual lo masculino, siempre fuerza operante, es caracterizado por su **plenitud o distorsión**, y lo femenino, siempre fuerza en reposo, es caracterizado por su **excelsitud o privación**.

altivez, envidia, opresión e hipocresía envanecedora responderán acabadamente a esta manifestación de desmesura física y psíquica en el *Amadís*.

El soberbio bíblico-caballeresco no puede ser fiel, no puede reconocer la existencia tácita de un orden que lo supera incorporándolo.

Estos infieles o subversivos a todo orden son, en primer lugar, los Gigantes, cuyas acciones simbolizan el mal como desmesura (idolatría, violencia, escarnecimiento), en segundo lugar, las doncellas engañadoras que representan el mal como tergiversación (lubricidad embaucadora, fingimiento, gazmoñería), y en último, pero primordial lugar, los malos caballeros o "*cavalleros soberviosos*" [16], que encarnan el mal como soberbia consumadamente (altivez envanecedora, arrogancia ilimitada y maligna en palabras y actos, ansia de poder irrefrenable).

Estas manifestaciones peculiares de la desmesura humana generan una **costumbre** [17], una norma particular y opresora de los otros, que se enfrenta al **derecho** [18], encarnado en la figura real, como norma general comunitaria. Inmediatamente se desencadena la injusticia "*actus non iustus*": doncella deshonrada, caballero alevosamente muerto o despojado de sus bienes, dueña sin defensa, injusticia generada por la imposición violenta de la costumbre que provoca, en el mejor de los casos, la **demanda** del agraviado o de sus familiares ante el rey, o , en la mayoría de las situaciones, la angustiosa solicitud de **enmienda** de la víctima ante el caballero andante.

V. Una cualificación especialísima del caballero, como agente justiciero primordial, fundamentada exclusivamente en **su condición de andante**, *conditio sine qua non* de la realización satisfactoria de "la aventura".

Así, el caballero, agente justiciero primordial, será el único que con su actuar repare la injusticia y restablezca el derecho, a través de **una aventura caballeresca** [19] que en contados casos implica la eliminación del adversario, pues generalmente supone una mutación de fines de este prójimo antagonista, que abandona su costumbre particular para convertirse y entregarse a las normas de

[16] Luego recordados por don Quijote como " ...que no todos ellos son corteses ni bien mirados (como Amadís): algunos hay follones y descomedidos ", II , cap.6 (1982, 620).

[17] Algunas malas costumbres son: a. la soberbia lúbrica y por consiguiente el escarnecimiento de doncellas, b. el vituperar la condición caballeresca-jura obligada, prisión, burla, falta de hospitalidad, c. la inactividad como estado permanente en un caballero, d. el apropiarse de bienes ajenos-especialmente tierras, e. el no guardar derecho, solo aplicable a un señor de tierras.

[18] El derecho real incluye normas consuetudinarias como: a. la normas contra la mujer adúltera, b. la norma de la legítima posesión territorial, c. el derecho al reto o al juicio de Dios, d. el derecho a la imparcialidad del monarca como juez, e. la atribución real para establecer nuevas normas. El derecho caballeresco, como segundo ámbito inclusivo de la norma justa, establece: a. la obligación de todo caballero en cumplir con la defensa de los débiles, especialmente las doncellas, b. el derecho a defender con las armas toda causa justa, c. el derecho a disfrutar por sus merecimientos de la protección real.

[19] La aventura caballeresca, en su modalidad literaria, puede presentar dos sentidos contrapuestos: a. el **ejemplarizante**, propio del *Amadís*; y b. el **lúdico**, propio del roman artúrico, y que aparece espaciadamente en el *Amadís*, particularmente en relación con el caballero más voluble de la obra, Galaor (I, xl-xli y xliii).

la verdadera caballería y, en última instancia, a reponer su vínculo de fidelidad con el rey como símbolo de un derecho común que trasciende su configuración terrena.

VI. Un dispar ordenamiento jerárquico de las figuras de Rey y Caballero Andante, pues el primero como gobernante solo "administra" derecho, y el segundo, por su actuar, se transforma en el único medio operante de la Justicia, Divino-natural; en consecuencia, se invierte el orden de prelación terreno.

Por consiguiente, el arquetípico monárquico caballeresco, como patrimonio simbólico de una competencia cultural determinada, **da derecho, otorga justicia** de manera **pasiva**, por su solo estar, por su presencia como signo de la autoridad real que por sí misma es detentadora de una particular relevancia jurídica, derechos de promulgación y coacción (*Tratado de la Ley en general* q.90), en la cual se aúnan la ley humana (derecho positivo), como especificación particular de la divina (*Tratado de la Ley en general* q.93).

Pero en esta estrategia discursiva el sujeto fundamental de la enunciación, como representante de un sujeto colectivo que lleva tras de sí implícito un saber y un imperativo fundamental, es el caballero andante, consumadamente Amadís. Éste se caracteriza por su valentía y mesura, valentía que se demuestra como coraje y pericia física en cada una de las aventuras caballerescas realizadas en su andar itinerante, y mesura que se deduce de la peculiar manera en que inflige el vencimiento sin alevosía, ni rigor excesivo. Así lo reconoce el mismo rey Lisuarte:

> *"–¡Ay- dixo el Rey -, quién tal hombre en su compañía haver pudiesse!,* ***que demás del su gran esfuerço, yo creo que es muy mesurado****, que todos oístes el abiltamiento que le dixo Dardán, y ahunque en su poder lo tuvo, no quiso matarlo" I, xiv* (1991, 376).

Esta imagen de la caballería y su arquetipo se fundamentan también en una sólida y extensa tradición discursiva medieval, en la cual la génesis histórica y el circuito comunicativo, creador de un determinado patrimonio simbólico y cultural del espacio público textual, se mancomunaron, gradualmente, en un objetivo común: el enaltecimiento de un ideal de clase.

Así, en el *De vita christiana*, Bonizo de Sutri les señala ya la modalidad esencial de su tarea: el amparo de la Fe, el "*auxilium*" a su señor natural y la protección y defensa de los débiles:

> *"His proprium est dominis deferre, prede non iniare, pro vita dominorum suorum tuenda sue vite non parcere et pro statu rei publice usque ad mortem decertare, scismaticos et hereticos debellare, pauperes quoque et viduas et orphanos defensare, fidem promissam non violare nec omnino dominis suis periurare"* VII, 28 (1930, 248-249).

Bernardo de Claraval en el *De laude novae militiae*, dirigido a los caballeros Templarios de Jerusalén, más allá de las particulares determinaciones adecuadas únicamente a esta caballería a lo divino, puntualiza, con similares razones, las apropiadas funciones de la caballería terrena (cap. III y IV), oponiéndola a una

degradada y falsa caballería que ha transformado la aventura guerrera, como ejecutora de derecho, en un ejercicio materialista y lúdico:

> *"Quis ergo, o milites, hic tam stupendus error, quis furor hictam non ferendus, tantis sumptibus ac laboribus militare, stipendiis vero nullis, nisi aut mortis, aut crimines?" II, De militia saeculari* (1866, 312).

El mismo Raimundo Lullio en su *Libro de la Orden de Caballería* se preocupa por remarcar, sobre todas las otras funciones ya mencionadas, la misión principal y excluyente: el mantenimiento-restablecimiento de la justicia en la tierra:

> *" ...si la Caballería y la justicia se convienen tanto,* **que no puede haber Caballería sin justicia**, *el Caballero que se hace injurioso y enemigo de la justicia, se deshace a si mismo, ..."* (1985, 58).

Es coincidente en todos los autores mencionados el fin misional de la tarea a desarrollar como brazo armado de un sentido de justicia que, si ha sido conculcado en el campo de la obligación, debe ser reparado por la fuerza en el campo de la coacción.

Por consiguiente, la caballería, como milicia cristiana, es armada por el plurívoco discurso medieval modélico, como un proceso paulatino de construcción de una verdad textual unívoca: el ideario justiciero concreta coactivamente sus requisitos mínimos e indispensables para el mantenimiento terreno del orden cristiano en el ejercicio del derecho mediante el accionar caballeresco.

En consecuencia, el prototipo caballeresco no por ser quien es ("*ius sanguinis*" o "*ius iurisdictionis*"), sino por su modalidad de actuar, **andante**, se transforma en brazo armado de la justicia, pues cada aventura caballeresca consumada es una muestra más de la manera activa en que Amadís o sus continuadores ejercen justicia, dando o reparando el derecho, la ley terrena, inspirada en el derecho natural, conculcada.

De esta diferencia esencial, entre el monarca y el caballero, se hacen eco los mismos personajes del texto arquetípico, dice Galaor, hermano de Amadís:

> *" ...si el rey Lisuarte es tan nombrado será por su grandeza, más este cavallero (Amadís) meresce serlo por su gran esfuerço", I, xi* (1991, 337).

Existen, entonces, dos modalidades contrapuestas pero no antagónicas: **otorgar** justicia / derecho (modalidad real) y **ejercer** justicia / derecho (modalidad caballeresca), que conviven en el texto legitimándose y reforzándose mutuamente hasta el enfrentamiento, enfrentamiento que agudiza aún más su dramatismo al implicar la ruptura y pérdida de este orden ideal. Pues el caballero no puede ejercer su tarea, si la cabeza del poder terreno, el rey, no la legitima como árbitro sostenedor del derecho (Tomás de Aquino, *Tratado de la Ley en general*, q.90, arts. 3 y 4), y el rey queda acéfalo de aquél que haga efectivo el cumplimiento del derecho convenido y promulgado bajo su mando.

El rey, como otorgador o dador de derecho, es siempre **el garante de todo acto justo**, ya como juez o requirente natural de toda demanda, seguranza o

embajada [20], ya como juez y testigo primordial de todo acto jurídico (reto, desafío, juicio de Dios) de probanza o legitimación [21].

El Caballero andante, como quien ejerce derecho, es siempre **el autor efectivo de todo acto justo** como reparación: I. de la libre voluntad de las doncellas [22]; II. de los derechos dinásticos conculcados [23]; III. de los derechos sucesorios o patrimoniales arrebatados [24]; IV. de la condición caballeresca, burlada, injuriada o escarnecida [25]; y V. del culto terreno debido a Dios [26].

Finalmente, **uno legitima por su persona, el otro por su actuar.**

VII. **Una particular resemantización axiológica del concepto fidelidad, como observancia escrupulosa a la palabra dada.** Esta circunstancia textual se transforma en el acto jurídico esencial fundamento del ideario justiciero integral existente en esta estrategia discursiva.

En efecto, el rey y el caballero se transforman en los **custodios** justicieros del **valor operante de la palabra** y, en consecuencia, serán los únicos personajes fiadores honestos de un don, que puede depararles, indistintamente, una situación de riesgo o de dolor (Amadís en Valderín, I, xviii) o un episodio lúdico (la venida del caballero Griego a la Corte de Gran Bretaña, III, lxxviii), pero lo determinante es que el don, más allá de ser un mero recurso estructural agilizador de la acción y causante de nuevas situaciones, mutado en clave interpretativa de mundo, es el efecto de este **axioma moral primordial** del orden y el derecho humano en el Amadís y en el discurso caballeresco posterior: la seguranza en la palabra:

"***Fágolo** – dixo el rey (Lisuarte) – **por no quebrar mi palabra***" I, xxxiv (1991, 560).

VIII . **La recepción de un corpus justiciero – legal**, inmanente a la construcción de esta modalidad discursiva, asentado en tres órdenes operativos, en primer lugar, "*ordo partium ad totum*", correspondiente al derecho público o real, consuetudinario o positivo, como sustentador esencial de las relaciones, deberes y dere-

[20] Cfr., al respecto los siguientes episodios: la capa y la corona (I, xxix y xxxiv), el escudero Macandón (II, lvi), la llegada de Beltenebros (II, lvi), el pedido de Grasinda (III, lxxviii) y la embajada de los caballeros de la Insola Firme (IV, xcv).

[21] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el enfrentamiento con el duque de Bristoya (I, xxiii y xxix), el de Dardán (I, xiii), el de los Gigantes (II, liv), el de Ardán Canileo (II, lxii), la traición de Gandandel y Brocadán (II, lxiv), y la lid del caballero Griego, don Grumedán y los romanos (III, lxxix y lxxx).

[22] Cfr., al respecto los siguientes episodos: el del castillo de Galpano (I, v y vi), el de Grovenesa (I, xxvi-xxvii), el de Madasima (II, lxiv), el de Oriana (III, lxxx-lxxxi y IV, lxxxiii al cxxv).

[23] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el de Arcaláus (I, xxxiii-xxxviii y IV, cxvi-cxvii), el del reino de Bohemia (III, lxx), el de los Gigantes (III, lxviii).

[24] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el de Dardán el Soberbio (I, xiii), el de Oriana como heredera (III, lxxx-lxxxi y IV, cix-cxii).

[25] Cfr., al respecto los siguientes episodios: la casada adúltera (I, iv), el castillo de Galpano (I, v y vi), la defensa de Antebón de Gaula (I, xxiv y xxv), el de Arcaláus (I, xviii-xx) y el de Balán de la Torre Bermeja (IV, cxxvii-cxxix).

[26] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el de los gigantes Famongomadán y Basagante (II, lv), el de Madarque (III, lxv), y el del Endriago (III, lxxiii).

chos, del individuo con la comunidad, en segundo lugar, *"ordo totius ad partes"* y *"ordo partis ad partem"*, correspondientes al derecho privado o caballeresco, consuetudinario o positivo, como garantizador efectivo de la acción amparadora de la comunidad ante los individuos desfavorecidos, por contingencia (huérfanos, pobres) o por naturaleza (niños, mujeres, ancianos), y garantizador también de las relaciones adecuadas, derechos y obligaciones, de los individuos entre sí.

Por lo tanto, **el derecho civil caballeresco**, ya consuetudinario (norma), ya positivo (ley) comprende dos ámbitos encadenados.

El primero, *ordo partium ad totum*, fundante es el del derecho **público real**, simbolizado en la persona del monarca, que incluye las siguientes leyes, originadas, conjuntamente, en normas consuetudinarias y en el antiguo Derecho Romano [27].

- *Deberes*

— la ley establecida:

1. contra el adulterio femenino [28].
2. contra la traición o alevosía a la persona real [29].

- *Derechos* [30]

— la ley que establece:

1. el derecho, por parte del monarca, a derogar, modificar o establecer nuevas leyes, según pública convención –el llamado a Cortes (I, xxxi)–, siempre y cuando estén basadas en una buena costumbre, o sea no conculquen los principios del derecho natural (Tomás de Aquino, *Tratado de la Ley en general*, qs. 91, 93, 94 y 95).
2. el derecho a la protección "seguranza" o a la imparcialidad del monarca como juez [31].

2.a. el derecho a ser demandador ante el rey (*Tercera Partida*, T.II, L. I a XXXV) [32].

2.b. el derecho nobiliario al reto o al juicio de Dios [33].

3. el derecho a recibir el amparo y amor real por los servicios de armas y consejo ofrecidos como vasallo natural (Arbán de Norgales) o voluntario (Galaor) [34].

[27] Al respecto sugerimos como caracterizadores notorios de este complejo enunciador los trabajos de James Boyd White, Peter Brooks, Jean-Pierre Barriceli y las introducciones comentadas a los códigos citados puntualizados en la bibliografía.

[28] Cfr., en *Amadís de Gaula* (Rodríguez de Montalvo, 1991) el episodio de los amores del rey Perión de Gaula y Helisena , princesa de la Pequeña Bretaña I, i, 242-243.

[29] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: Barsinán, señor de Sansueña (I, xxxviii), el duque de Bristoya (IV, cxxiv), el duque de Suecia (IV, cxxii) y Trión de Sobradisa (IV, xcvii).

[30] Derechos todos ellos atinentes al derecho nobiliario medieval, configurado sobre la base de los vínculos de vasallaje y señorío.

[31] Cfr., en ed. Cit., el episodio de los dones falsos I, xxxiv, 559 .

[32] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: la doncella demandante en Cortes (I, xxix y I, xxxiii).

[33] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el de Dardán (I, xiii), el del duque de Bristoya (I, xxii y xxxix), el de Abiseos de Sobradisa (I, xl) y el de Ardán Canileo (II, lxi).

[34] Cfr., al respecto el siguiente episodio: Galaor y el rey Lisuarte (II, lviii).

4. el derecho a romper el vínculo de amparo y protección con el señor, monarca, natural o voluntario [35].
5. el derecho a reparar por las armas el daño personal o familiar (derecho a la venganza) [36].
6. el derecho de propiedad o legítima posesión territorial [37].
7. el derecho a sostener y amparar la legítima sucesión de Reinos, tierras y demás bienes [38].
8. el derecho a la libre voluntad de los contrayentes en la formulación del vínculo matrimonial [39].

El segundo, *ordo totius ad partes* y *ordo partis ad partem*, es el derecho **privado o fuero caballeresco** [40], establecido legalmente en las Cortes de Londres (I, xxxi-xxxii y xxxix) y reafirmado en las reuniones de Consejo de la Ínsola Firme (II, lxiii; III, lxxx y IV, lxxxv) [41], que establece las siguientes leyes, configuradas como tal a partir de la buena costumbre caballeresca (I, v-xxviii).

- Deberes

— la ley caballeresca establece :
1. la obligación de sostener y salvaguardar el culto y servicio de Dios [42].
2. la obligación de cumplir con la defensa y el amparo de los débile [43].
2.a. la obligación de amparar a las mujeres, dueñas o doncellas [44].

[35] Cfr., al respecto el siguiente episodio comprobatorio y fundamental: la despedida de Amadís del rey Lisuarte (II, lxiii).

[36] Cfr., al respecto los siguientes episodios: la muerte del rey de Sobradisa (I, xxii) y la muerte de Antebón de Gaula (I, xxiii).

[37] Cfr., al respecto el episodio de la peña de Galtares (I, xii).

[38] Cfr., al respecto el caso de Oriana, como legítima heredera despojada de sus bienes (III, lxxvii y lxxviii).

[39] Cfr., al respecto el episodio del primer pedido de Patín al rey Lisuarte (II, xlvii).

[40] El fuero como tal es reconocido en la *Primera Partida* (T.III, Leyes VII y VIII) y por Tomás de Aquino en el *Tratado de la Ley en general* (1-2, q.91 a.6) y en el *Tratado de la Justicia* (2-2, q.57 a.4 y q.58 a.7). Por otra parte, el fuero caballeresco en particular es reconocido explícitamente por el narrador : " ...fue el mejor rey que ende ovo, ni que **mejor mantuviesse la cavallería en su derecho** hasta que el rey Artur reinó, ...", I, iv (1991, 269), y por los mismos personajes, como don Quadragante (II, lix, 1991, 847) y Landín (IV, cxxix, 1991, 1689).

[41] El esquema actancial, generado por el ciclo justiciero, se consolida en su funcionalidad arquetípica a través de estos procedimientos jurídicos, pues tanto las Cortes como las Reuniones de Consejo permitirán demostrar que los personajes masculinos, en su realización plena los caballeros, tienen la **exclusividad** de promulgar, ejecutar y dictaminar derecho y, simultáneamente que los personajes femeninos, en su realización plena reinas y princesas, tienen el don de demandar y esperar derecho. Así el sistema axiológico subyacente configura una identidad de roles determinante y supeditada al canon valorativo ejemplar / ejemplarizante.

[42] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: Famongomadán y Basagante (II, lv), Madarque (III, lxv), el Endriago (III, lxxiii) y Balán (IV, cxxix).

[43] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: la lucha con los reyes de las ínsolas (III, lxviii), los viajes de Amadís (III, lxxii) y el enfrentamiento con Balán (IV, cxxviii).

[44] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: el "don" de las Cortes de Londres (I, xxxii), la defensa de Madasima (II, lxiii y lxiv), la demanda por Grasinda (III, lxxix), el amparo de Oriana (III, lxxx y lxxvii; IV, xciv) y los "tuertos" cotidianos (IV, cxxvi).

2.a.1. la obligación de mantener amor con constancia, rectitud y pureza [45].
2.b. el trato cortés y mesurado con el vencido [46].
3. la obligación de servir, de palabra "consilium" y de acto "auxilium", a su señor natural o voluntario [47].

- *Derechos*

— la ley, fuero, caballeresco establece:
1. el derecho a defender toda causa justa, por ende el derecho a la venganza reparadora de toda injusticia[48].
2. el derecho a disfrutar por sus merecimientos de la protección real [49].
3. el derecho caballeresco a la defensa de su condición [50].

IX . **El corolario, como construcción discursiva, de una justicia caballeresca mutada en fuerza de cosmologización.** Finalmente, para que la justicia caballeresca como entidad discursiva trascienda sus limitaciones terrenas y se muestre como la divina disposición que castiga o premia según merece cada uno, y también para cumplir con los fines de exaltación de un sector social determinado ideador del modelo literario, se instaura exclusivamente la tarea del caballero, quien a través de su actuar como sostenedor y restablecedor del equilibrio cósmico deviene, ante sus emblemáticos lectores, en agente de la religación constante del hombre con Dios, al permitir que la justicia humana sea instrumento eficaz de consumación de la Divina.

En consecuencia, en esta modalidad discursiva **es exclusivamente la labor del caballero quien hace efectivo el derecho real (privado y público).**

[45] Cfr., al respecto los siguientes episodios: Balays de Carsante y la doncella (I, xxviii) y los "requisitos" de Macandón (II, lvi y lvii).

[46] Cfr., al respecto los siguientes episodios comprobatorios: la guerra por la Insola de Mongaza (III, comiençó), la batalla naval con los romanos (IV, lxxxii), la reina Briolanja con Trión (IV, xcvii), el trato a Arquisil (IV, cvi), la toma de Lubayna (IV, cxvii) y el rescate del reino de Dacia (IV, cxxii).

[47] Cfr., al respecto los siguientes episodios: la batalla con el rey Cildadán (II, liii), Amadís en el reino de Boemia (III, lxx), los vasallos ante el rey Lisuarte en guerra con Amadís (IV, xcvi) y, en especial, Lisuarte junto a Galaor en la paz: "Cuando don Galaor lo oyó, fue muy turbado, y dixo: –¡O Santa María! **¿Y es verdad que todo esso ha passado por el rey Lisuarte, mi señor, sin que yo con él me hallasse?** Agora puedo dezir que Dios me ha fecho señalada merced en me dar en tal sazón tan gran dolencia que , **por cierto, ahunque de la otra parte estava el Rey y mi padre y mis hermanos, no pudiera escusar de no poner por su servicio este mi cuerpo fasta a la muerte**. Y cierto que si hasta aquí lo supiera, según mi flaqueza, de congoxa fuera muerto", IV, cxxi (1991, 1581).

[48] Cfr., al respecto los siguientes episodios: la reparación de la muerte del padre de Briolanja (I, xxii), la de Antebón de Gaula (I, xxiv), las razones del enfrentamiento con don Quadragante (II, lv) y las razones de Amadís : " **...yo no tomo vengança sino de aquellos que con las armas quieren defender sus malas obras**", IV, cxxix (1991, 1672).

[49] Cfr., al respecto los siguientes episodios: Lisuarte en Cortes (I, xxxii), Lisuarte y la hospitalidad caballeresca (II, liii), Lisuarte y su vinculación con Galaor (II, lviii) y Amadís honrado en Constantinopla (III, lxxiv).

[50] Cfr., al respecto los siguientes episodios: el duque de Bristoya (I, xvi y xxxix) y los romanos (III, lxxvi y lxxx).

Esta difícil complementación entre lo divino y lo humano, como objetivo primordial de la misión andante-caballeresca, justifica las palabras del rey Perión, padre de Amadís:

> " ...este nombre de cavallería (quien) ganar quisiere y mantenerlo en su honra, tantas y tan graves son las cosas que ha de fazer, que muchas veces se le enoja el coraçón, ...", I, iv (1991, 270).

y más aún justifica las palabras de don Quijote, citadas en el inicio, quien supo ver en Amadís este ansiado ideal de perfeccionamiento personal y comunitario en consecución de la justicia, construido gradualmente, en actos y en letras, por el hombre medieval como configuración primordial de la milicia cristiana.

En suma, queda aquí trazado un ideal de **justicia cósmico**, reiterado con desigual suerte en la producción literaria caballeresca posterior, donde el caballero, en tanto que héroe, andante-buscador, es capaz de realizar en el espacio exterior, corporizado en su medio arquetípico –caminos, florestas, encrucijadas–, la **conversión del caos**, la mala costumbre, **en cosmos**, el derecho, por acción de la síntesis superadora *fortitudo-caritas / fortitudo-amor*, que trasciende el mero cumplimiento de un orden jurídico, pues supone el rescate del otro, enemigo, como persona, prójimo; por otra parte, la constatación artística de las ambiciones de predominio socio-religioso desde las cuales se posicionaba a sí misma la nobleza hispano – caballeresca al filo de la Modernidad.

Así, Amadís y sus adláteres devienen, para sus potenciales e implícitos lectores de ayer y de hoy, en modelo literario único del caballero cristiano- romano, causa intrínseca de un nuevo mundo y de una nueva humanidad.

La justicia caballeresca como proceso de reconstrucción cervantino

Pero, qué hace Cervantes con esta variedad discursiva y sus pautas conceptuales esenciales? Hablar de parodia, como término excluyente, es limitar y empobrecer sus intenciones.

Cervantes reelabora estas pautas discursivas, a mi modo de ver, primeramente, sobre la base del estiaje de **una peculiar lectura creativa**, mediante la cual reactualiza significados, descontextualizándolos (separándolos, oponiéndolos), ya por el sedimento de otras lecturas, especialmente de otras cosmovisiones presentes en su ánimo-aludimos a sus inclinaciones filosófico-lingüísticas que denotan el hombre fiel a los ideales del primer Renacimiento, fiel al reconocimiento de una intrínseca armonía áurea entre Dios, Naturaleza y la interioridad de cada hombre, armonía que solo podía ser distorsionada por el error, principalmente por el error moral. Pero, simultáneamente reelabora también estas pautas discursivas mediante una técnica compositiva **perspectivística**, singular y permanente, intrínseca a su escritura, profundamente crítica, negadora ,o a lo menos ensordecedora, de principios absolutos, y que presentaba siempre una realidad en función de su contrario.

Corolario de lo dicho es la dialéctica convivencia textual de un ideal de justicia, pseudo caballeresca por la naturaleza de su agente, como intento de reinstitucionalizar la armonía primera, plano del Ideal , de la Poesía, del "Entonces" con un derecho positivo deturpado por la nulidad de sus agentes, explícitos, jueces o Santa Hermandad, e implícitos, la misma Corona y por la inexistente discriminación entre castigo y venganza, plano de lo Real, de la Historia, del "Agora".

El primero, la cósmica justicia caballeresca, a cargo de un don Quijote, ineludiblemente coaccionado en su voluntaria condición de caballero, se manifiesta progresivamente en cuatro núcleos retóricos principalísimos: el Discurso de la Edad de Oro (I, 11), el Discurso de las Armas y las Letras (I, 37-38), el Elogio de la Caballería Andante (II, 16-18) y los Consejos a Sancho Panza, devenido gobernador de ínsulas (II, 42-43). El encadenamiento a distancia de los mismos su pone el reconocimiento de una progresión conceptual de las pautas aludidas como ideario caballeresco-justiciero modélico; pues la caballería, en los parlamentos de don Quijote, reconocida como justicia ordenada a la restitución cósmica [51], es también parangonable al Amor [52] y fundamento de la Paz [53] y, en consecuencia, por su carácter operativamente "andante", es mutada en "una ciencia... que encierra en sí todas o las mas ciencias del mundo" (II , 18, p. 710), y en una ética cognoscitiva basada en la misericordiosa búsqueda de la Verdad en la verdad [54]. Indudablemente este segmento del discurso cervantino supera a su referente, la tradición literaria caballeresca.

El segundo, como oposición desmitificadora y degradante, se manifiesta mediante la operatividad de un derecho estrecho, ventajista y ramplón a cargo de una sociedad heterogéneamente desarmonizada, en tres episodios emblemáticos: la aventura de los Galeotes (I, 22), los episodios de Sancho gobernador (II, 45-53) y el episodio de Roque Guinart (II, 60), que provocan la inadecuación operativa del discurso anterior, ante, en primer lugar, el carácter predatorio del castigo [55], sumado a la anonimia animalesca de los "amparados" que desconocen cruelmente el código caballeresco de la palabra otorgada [56], mas la astucia campesina como

[51] Cfr.ed.cit., "Y agora ...andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. **Desta orden soy yo, hermanos cabreros**... " (I, 11, p.115).

[52] Cfr.ed.cit., "porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala" (I, 11, p.112).

[53] Cfr.ed.cit., "las armas ...tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida" (I, 37, p.419).

[54] Cfr.ed.cit., "Procura descubrir la verdad...; **porque aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia, que el de la Justicia**" (II, 42, pp. 899-900).

[55] Cfr. ed. cit., " ...porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres" (I,22, p.228).

[56] Cfr. ed. cit., "Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había cometido como el de querer darles libertad, viéndose tratar de aquella manera, hizo del ojo a los compañeros, y apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela" (I, 22, P. 231).

idóneo fundamento del gobernar y el reconocimiento de la venganza como único camino de realización personal [57].

Indudablemente, LA AVENTURA CABALLERESCA SE AGOTÓ y es don Quijote, ya no como agente de cosmologización sino como objeto, quien va a sufrir la mudanza, no convirtiéndose al orden del derecho artificial o mentiroso, pero si aceptando gradualmente la imposibilidad de transformar el todo, espacio exterior vivido, de Caos en Cosmos, y contentándose con la convicción de transformar solo a aquél, espacio interior espiritual, que pueda y quiera ser transformado [58].

Resuenan aquí las palabras de Sancho a la vista de la aldea, ya al final de sus aventuras:

> "Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote que, si viene vencido de los brazos ajenos, **viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede**", (II, 72, p. 1126).

La habilidad inherente al discurso cervantino es la combinación permanente de ambos aspectos, la cósmica justicia caballeresca y el puntual derecho moderno, que reconstruyen dialéctica y dialógicamente la impresión del mismo vivir, ni ideal absoluto, ni pura historia.

Irrumpe la VIDA y el INDIVIDUO.

En suma, el discurso cervantino reconstruye heterogéneamente el concepto de lo justo / de lo debido, pues en el *Quijote* conviven polifónicamente visiones contrastantes, no como una unidad imaginaria jerarquizada por la cultura caballeresca, sino como antitéticas pero a su vez homogéneas modalidades discursivas divergentes y marginales, que arrinconan y desjerarquizan el arquetipo tradicional, el ideario justiciero–caballeresco, en la vorágine de una Modernidad individualizante y múltiple, donde cada hombre se construye a voluntad y donde el derecho, ya no la justicia, es un ejercicio momentáneo del discurso del poder, reducido a violencia o sometimiento.

En efecto, esta justicia, como "error creído" solo es el decepcionado intento de unos pocos y, simultáneamente, "como verdad en que no se cree" es el dilema coyuntural de las muchedumbres.

Una vez más, la supuesta invectiva del autor contra los libros de caballerías, si es tal, no se origina en la burla o el descreimiento, sino en el doloroso y frustrante sentimiento de su imposibilidad.

Don Quijote y su historia no son más que *signa translata* de esta dolorosa certeza.

[57] Cfr. ed. cit., " ...porque realmente le confieso que no hay modo de vivir más inquieto ni más sobresaltado que el nuestro. A mí me han puesto en él no sé que **deseos de venganza**, que tienen fuerza de turbar los más sosegados corazones; yo, de mi natural, soy compasivo y bien intencionado; pero como tengo dicho, **el querer vengarme de un agravio** que se me hizo, así da con todos mis buenas inclinaciones en tierra, ..." (II, 60, p. 1046).

[58] La carta a Sancho, gobernador: "No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y **escoge el medio** entre estos dos extremos; que en esto está el punto de **la discreción**" (II, 51, p. 972).

OBRAS CITADAS

ADORNO, Rolena, "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, N° 28, año XIV, 56-68. 1988

AGUSTÍN DE HIPONA, *De Civitate Dei.* En: *Obras Completas de San Agustín*. Edición Bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, tomo XVII.

ANSELMO, *Proslogion*. En: *Obras Completas de San Anselmo*, Edición Bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, tomo II, 1953.

BARRICELLI, Jean-Pierre, *Literature and Law,* New York: Modern Language Association, 1992.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *De Laude novae militiae*. En: *Oeuvres Complètes*, Texte bilingüe Latín-Français, París, Librairie de Louis Vivès, Tome Deuxième, 1866.

BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM, Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado, Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, Octava Editio, 1985.

BROOKS, Peter, *Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven, Yale University Press, 1996.

BUENAVENTURA, *In Sententia*. En: *Obras de San Buenaventura*, Edición Bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, tomo VI, 1949.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1982.

CICERÓN, Marco Tulio, *De Natura Deorum*, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum, Lipsiae, Edidit W. Ax., Stutgart, 1964.

— , *De Finibus*, Edición de A. Kabza, Munich, Diels, 1960.

— , *De Officiis*, Edición por K. Atzert. Leipzig, Teubner, 1958.

CÓDIGO DE LAS SIETE PARTIDAS. En: *Códigos Españoles – Concordados y anotados*, Madrid, Imprenta Rivadaneira, vols 2 y 3, 1848.

DUBY, G., *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Petrel, 1980.

EISENBERG, Daniel, MARÍN PINA, María Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

ERNOUT, A., MEILLET, A, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, París, Klincksieck, 3 ed., 1951.

FORCELLINI, Aegidio, *Lexicon Totius Latinitatis*, Bologna, 1965.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

— , *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GANSHOF, L, *El Feudalismo*, Barcelona, Ariel, 1978.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Historia General del Perú, Segunda Parte de los Comentarios Reales de los Incas,* Buenos Aire, EMECE, 3v, 1944.

KÖHLER, E, "Le rôle de la 'coutume'dans les romans de Chrétien de Troyes". En: *Romania*, Nro.81, 386-398, 1960.

LASTRA PAZ, Silvia Cristina, "Los procedimientos jurídico-deliberativos en el *Amadís de Gaula*". En: *Studia Hispanica Medievalia V*, Buenos Aires, U.C.A., 2002.

— , "La justicia divina o el *ordo amoris* en el *Amadís de Gaula*". En: *Letras*, Número monográfico siglos XVI y XVII, Buenos Aires, Nros. 42-43, 67-74, 2001.

— , *La noción de justicia en el Amadís de Gaula,* Buenos Aires, Conicet, p. 115, 1997.

—, "La injusticia como costumbre en el *Amadís de Gaula*". En: *Studia Hispanica Medievalia IV*, Buenos Aires, U. C. A., pp. 295-302, 1996.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval,* Barcelona, Gedisa, 1986.
LEÓN, Gonzalo, *Diccionario de Derecho Romano*, Barcelona, Ariel, 1987.
LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, F. C. E., 1959.
LULLIO, Raimundo, *Libro de la Orden de Caballería*, Edición Bilingüe, Barcelona, Ed. Teorema, 1985.
MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, Buenos Aires, Norma, 1999.
MARRERO-FENTE, Raúl., *La poética de la ley en las Capitulaciones de Santa Fe,* Madrid, Trotta, 2000.
MARÍN PINA, María Carmen, "La ideología de poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino". En: *Fernando II de Aragón. El Rey Católico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.)-Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 87-105, 1996.
PETIT, Eugene, *Tratado elemental de Derecho Romano*, Buenos Aires, Albatros, 1980.
PORRO, Nelly, "Rasgos medievales en la caballería indiana". En, *Actas del VI Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, Valladolid, Casa-Museo de Colón, 359-407, 1983.
RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols., 1991.
RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Amadises de América*, México, F.C.E., 1948.
SALISBURY, Juan de, *Polycraticus*. En: *Patrología Latina*, Lutetia, J.P.Migne editor, Tomus CXCIX, cols. 587-635, 1855.
SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
SHERIDAN BURGESS, Glyn. *Contribution a L'Étude du Vocabulaire Pré-Courtois*, Genève, Librairie Droz, 1970.
SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino. "La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto de *Amadís de Gaula*". En: *Incipit*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, N° XV, p. 65-114, 1995.
— , "Estratificación de la onomástica del *Amadís de Gaula*". En: *Studia Hispanica Medievalia III*, Buenos Aires, U. C.A., p. 189-198, 1993.
— , "Historia del texto impreso del *Amadís de Gaula*". Intervención en la Mesa Redonda sobre Literatura Caballeresca en las Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, U. C. A., 1993.
SUTRI, Bonizo de, *Liber De Vita Christiana*, Edición, introducción y notas a cargo de Ernst Perels, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1930.
THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese romances of chivalry,* Cambridge University Press, 1920.
TOMÁS DE AQUINO, *Tratado del Gobierno del Mundo*. En: *Suma Teológica*, Texto latino de la edición crítica leonina, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Tomo III, 1956.
— , *Tratado de la Justicia*. En: *Op. Cit.*, Tomo VIII, 1956.
— , *Tratado de la Ley en general*. En: *Op.cit.*, Tomo VI, 1956.
TOVAR, Antonio, *Lo medieval en la conquista y otros ensayos americanos*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1970.
WHITE, John, *The legal imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

LAS GALAS EDITORIALES DE UN NUEVO LIBRO DE CABALLERÍAS: *DON QUIJOTE*, 1605

(o de cómo el texto cervantino se convirtió en una sátira moral)

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid
Centro de Estudios Cervantinos

RESUMEN

Se plantea en este estudio una aproximación a las primeras lecturas del Quijote, a cómo fue recibido en sus primeros momentos de difusión alrededor de 1605, y cómo se difundió por Europa y América a lo largo del siglo XVII, y cómo, de la mano de las ediciones y de los comentarios y lecturas en Inglaterra, el texto cervantino se va convirtiendo en una sátira moral, abandonando su primera lectura como un libro de caballerías de entretenimiento, que tendrá en la edición impresa en Londres en 1738, en los talleres de los Tonson, a costa de Lord Carteret, su culminación.

Palabras clave: *Quijote* - recepción - sátira moral - libro de caballerías - entrenimiento

ABSTRACT

The editorial costume of a new book of chivalry: *Don Quijote*, 1605 (or About how Cervantes's text became a moral satire)

This study offers an approach to the first readings of the Quijote, to how it was received at first, around 1605, how it was diffused in Europe and America throughout the seventeenth century, and how it became a moral satire in English editions and comments. That is how Cervantes's text ceased to be read as an entertaining chivalry book and the new tendency culminated in the London printed edition of 1738.

Key words: *Quijote* - recepcion - moral satire - chivalry book - entertaining

1. "A esta hora, asomó por la plaza el Caballero de la Triste Figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle". Con estas palabras un anónimo cronista narra el momento, el instante en que don Quijote y otros personajes cervantinos hacen su aparición (teatral) por tierras americanas. Nos encontramos en 1607, en Pausa, una ciudad minera de Perú, que está a punto de celebrar con una gran fiesta el

anuncio del nombramiento del nuevo virrey en la persona del Marqués de Montesclaros. A la sorpresa por la fecha y el lugar de la difusión del *Quijote*, tan cercana una y tan lejano el otro de los de su primera edición, se unen los detalles de las escenas caballerescas que se vivieron en aquel pequeño pueblo del Virreinato del Perú, gracias a la imaginación y a las lecturas de su Corregidor. Los libros de caballerías siguen vivos a un lado y otro del Atlántico. Diez días antes de las fiestas, se había colocado un cartel en la plaza, para que todos los caballeros que quisieran participar en el torneo pudieran hacerlo. Nueve serán los nombres que aparecerán escritos, todos ellos relacionados con personajes de libros de caballerías: "El Caballero Venturoso, el de la Triste Figura, el Fuerte Bradaleón, Belflorán, el Caballero Antártico de Luzisor, el Dudado Furibundo, el Caballero de la Selva, el de la Escura Cueva y el Galán de Contumeliano". Todos ellos, diez días después, se presentan en la plaza ataviados con sus trajes, acompañados de sus fantasías y con sus motes y letras bien visibles, para regocijo de tantas damas y caballeros como allí se dieron cita. Sin quererlo (o deseándolo) todos ellos se estaban convirtiendo en personajes de un particular (y único) libro de caballerías; eran protagonistas de una de esas escenas que tanto deseaban escuchar cuando se leía en voz alta un texto caballeresco, en esas lecturas públicas que parecían acortar las horas y reducir a nada las millas que les separaba de España. La aparición del Caballero de la Triste Figura (en realidad, un caballero de Córdoba que respondía al nombre de Luis de Galves) fue acogida con aplausos y risas:

> Venía caballero en un caballo flaco, muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el Cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su corónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino.

Todos los presentes reconocieron al momento a los personajes cervantinos; sólo era necesario mostrar unos cuantos objetos, convertidos ya en símbolos (como un flaco rocín o la bacía de un barbero), y la relación entre el caballero real y el de ficción estaba garantizada, así como la risa; sobre todo cuando el caballero manchego se dirige a todos con su particular *letra*:

> Soy el audaz don Quixó-
> Y maguer que desgraciá-,
> Fuerte, bravo y arriscá-.

La letra ha sido escrita en una forma estrófica muy conocida en la época: versos de cabo roto. Cervantes ya los había utilizado en los preliminares literarios de la primera parte del *Quijote*: "Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la Desconocida" ("Si de llegarte a los bue-, / libro, fueres con letu-,/ no te dirá el boquirru-/ que no pones bien los de-.") o los que Fray Bernardo Navarrete, el autor de la *Pícara Justina,* escribió antes de agosto de 1604 ("Yo soy Due-,/ que todas las aguas be-./ Soy la Rein- de Picardi-,/ mas que la Rud- conoci-,/ mas famoque Doña Oli-,/ que don Quixo- y Lazari-.").

La noche les sorprende a jueces, damas y caballeros en medio de la plaza. Y no pocos problemas tuvieron que sortear los jueces para poder dar los premios prometidos de "invención, letra y gala". Ante la destreza que los caballeros habían demostrado durante el día, resolvieron repartir entre tres los premios, recayendo el de invención en el Caballero de la Triste Figura: "por la propiedad con que hizo la suya y la risa que en todos causó verle". Risas y más risas cuando se lee el *Quijote* (tanto dentro como fuera de las antesalas de los señores); risas y más risas cuando aparecen sus personajes en los desfiles, cortejos y fiestas del momento.

Y entre carcajadas se presentó el texto del *Quijote* a sus lectores en 1605: un libro de caballerías de entretenimiento que había convertido el humor en el centro de su fábula. Entretenimiento que, como bien supo dejar escrito Cervantes en palabras nacidas de la boca del canónigo de Toledo, debe acompañarse de enseñanza (I, cap. 47), rescatando así uno de los principios de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, según la reescritura que llevara a cabo a finales del siglo XV Garci Rodríguez de Montalvo a partir de un texto medieval. Con esta propuesta nace un nuevo género, el de la "historia fingida", que conocemos con el nombre de *libros de caballerías*. Cervantes, a finales del siglo XVI, rescata esta primera propuesta programática y, "con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención", es capaz de componer una "tela de varios y hermosos lizos tejida", cuya lectura y comprensión ha ido ampliándose y enriqueciéndose a lo largo de los siglos. Y de la misma manera que Garci Rodríguez de Montalvo, a partir de un texto medieval, es capaz de poner las bases de un nuevo género narrativo (los libros de caballerías), así Cervantes hará lo propio, a partir de esta propuesta caballeresca, con su *Quijote*, poniendo las bases de la novela moderna.

A lo largo de este apasionante camino que va de la literatura de entretenimiento a la obra que encarna la mejor sátira moral jamás escrita hay que rescatar las continuas traducciones e interpretaciones que nacen en Inglaterra. Es necesario dejarlo por escrito desde un principio: el *Quijote* se ha convertido en la novela, en el texto literario más influyente de nuestra cultura occidental a partir de los matices y las lecturas inglesas en su primer siglo de difusión; lectura que verá su culminación en la edición londinense de 1738, punto de llegada de estas páginas; punto de partida para el *Quijote* de lujo, el más culto y ambicioso de los que se habían impreso hasta el momento.

2. ¿*Quijote* o *Quijotes*? ¿Un único texto o dos libros diferentes? No quisiera abrir de nuevo esta caja de Pandora, finamente cerrada por la pereza de los críticos literarios y los lugares comunes que inundan la celebración del cuarto centenario de la publicación de su primera parte. Pero no puedo dejar de reseñar una idea que pone los cimientos para la tesis que deseo defender: La primera parte del *Quijote* –y permítaseme explicar en unas pocas líneas unos datos que deberían estar acompañados de multitud de citas y de argumentación– nace de un encargo editorial. El *Quijote* de 1605 le debe (seguramente) mucho más al librero Francisco de Robles de lo que hasta ahora se ha precisado: no sólo pagó a Cervantes unos buenos dineros –aunque siempre escasos teniendo en cuenta sus

propios beneficios–, sino que (y vuelvo a repetir seguramente) fuera el inductor de que un *cuento*, semejante en extensión a las conocidas *Novelas ejemplares* cervantinas (la primera salida del valerosos hidalgo de La Mancha, es decir, los seis primeros capítulos actuales) se convirtiera en un *libro*, que se amplía relatando la segunda salida del caballero andante en busca de aventuras, esta vez acompañado de su fiel escudero Sancho Panza. Francisco de Robles, el avispado librero madrileño, le explicó a Cervantes (y por tercera vez, seguramente) a las claras lo que quería: un libro de éxito, un *best-seller*; una alegría editorial como la que años antes, en 1599, había conseguido Várez de Castro con la publicación en Madrid de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, con la que Mateo Alemán habría de entrar por la puerta grande de la literatura al ofrecer una nueva forma de entender y leer la picaresca.

Los libros de caballerías, los libros de caballerías de entretenimiento que seguían triunfando en el gusto de tantos nobles y plebeyos, letrados y analfabetos del momento se ofrecen como el mejor punto de partida para triunfar en una empresa de este calibre, de semejante calado. Sólo hay que seguir las pistas con las que Cervantes va sembrando el mapa de lectores y oidores de los textos caballerescos en el *Quijote*, que van desde el canónigo de Toledo al ventero Palomeque el Zurdo, sin olvidar al cura, el barbero, Dorotea, Luscinda, Fernando, Cardenio, los Duques..., para apreciar cómo seguía siendo un género conocido, leído y escuchado por todos. ¿Y qué libros de caballerías sobreviven a finales del siglo XVI? De unos muy particulares: os libros de caballerías de entretenimiento, que habían reescrito el género fundado por *Amadís de Gaula* desde mediados del siglo XVI, en la que la exageración, la fantasía, el erotismo y el humor iban adquiriendo mayor protagonismo a medida que el imperio de Felipe II hacía aguas en todas sus geografías. Estos textos, en ediciones de cada vez peor calidad, se seguían vendiendo y se seguían, sobre todo, prestando y leyendo en las largas tardes castellanas o aragonesas. *Amadís de Gaula*, y su interminable linaje, continuaban venciendo batallas editoriales, pero los libros que sobrevivían en la (empobrecida) industria editorial hispánica del momento se arropaban con otros títulos: *Espejos de príncipes y caballeros, Febo el Troyano, Policisne de Boecia* o *Belianís de Grecia*. Estos son los que más le gustaban al hidalgo Alonso Quijano, y así en más de una ocasión estuvo en pensamiento de continuar las aventuras interrumpidas de *Belianís de Grecia*: "y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran" (I, cap. 1). ¿Cuáles pudieron ser estos "mayores y continuos pensamientos?". No otros que el idear el modo de continuar las aventuras de sus caballeros andantes de entretenimiento no por medio de la pluma sino a través de su propia vida, la nueva vida que se inventa gracias a su imaginación, por la que nace don Quijote de la Mancha, dejando enterrado en sus divagaciones al bueno de Alonso Quijano.

Y este es el *Quijote* de 1605: un libro de caballerías de entretenimiento, escrito por encargo por Miguel de Cervantes para ofrecer un texto de éxito a principios del siglo XVII, en la nueva España de Felipe III, que había devuelto las

fiestas y la risa al centro de la vida cortesana. "Aquel estudiante, o está fuera de sí, o lee el *Quijote*", se dice que dijo el rey al ver desde la ventana de su palacio a un estudiante reír con estruendo con un libro entre las manos. El libro de caballerías de entretenimiento había triunfado... pero el *Quijote* era "algo más" que eso, mucho más que un simple libro humorístico.

Si en la Navidad de 1604 ya pudieron difundirse los primeros ejemplares de la primera parte del *Quijote* por la corte de Felipe III, que se encontraba en Valladolid; habrá que esperar a finales de octubre de 1615 para poder comenzar a leer la segunda parte. ¿Por qué Cervantes esperó tanto tiempo para dar a la imprenta la tan esperada continuación de las aventuras caballerescas de don Quijote? No se olvide que la primera parte –como así sucede con tantos libros de caballerías, y, entre ellos, el tan admirado por Alonso Quijano *Belianís de Grecia*– termina dejando promesas de nuevas líneas argumentales y de continuaciones, que se ponen en boca de la Fama: "sólo la fama ha guardado, en las memorias de La Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento" (I, cap. 52). Pero don Quijote, el Quijote de Cervantes jamás pasará por Zaragoza y nunca participará en las citadas (y por muchos recordadas) justas; el que sí que se paseará, en todo su esplendor de carcajadas y de entretenimiento, será el Quijote que el autor que se esconde detrás de Alonso Fernández de Avellaneda ofrezca a los lectores en 1614. El *Quijote* de Avellaneda, el *Quijote* apócrifo es un nuevo libro de caballerías de entretenimiento, que juega con los mismos parámetros y horizontes de expectativas que el *Quijote* de 1605. Y es un libro fundamental para la historia del *Quijote* de 1615: desencadenó la conclusión de su escritura y (seguramente, una vez más) modificó el final que Cervantes había ideado para su libro: en vez de una continuación de su novela pastoril *La Galatea* (don Quijote y Sancho Panza convertidos en cómicos pastores en una cuarta salida), el bueno de Alonso Quijano recobra súbitamente el juicio y muere en su cama –como sólo unos pocos caballeros andantes lo han hecho– después de testar y recibir los santos sacramentos. La pluma queda colgada e inútil para seguir imaginando nuevas aventuras de don Quijote ni de Sancho Panza.

Pero Cervantes ya estaba elaborando "otra cosa" en los geniales fogones de su cocina literaria cuando ha comenzado hace años a escribir la segunda parte del *Quijote*. Algo más –ahora sí, con todas las letras– que un libro de caballerías, que uno más de los libros de caballerías de entretenimiento a los que estaban acostumbrados los lectores de su tiempo. Algo menos de diez años separan la escritura de la segunda parte del *Quijote* –rematada frenéticamente después de la publicación del *Quijote* apócrifo de 1614– de la publicación de la primera parte. Pero en este decenio la vida de Cervantes, su vida literaria ha llegado a su plenitud: ha conseguido publicar varios de los escritos que le habían hecho compañía en los conocidos como los años oscuros de su biografía, los que van desde la vuelta de Argel y sus primeros triunfos en el teatro hasta la publicación del primer *Quijote*, como son algunas de las *Novelas Ejemplares*, o sus *Ocho comedias*

y otros entremeses nunca representados; y ha escrito nuevos textos como el poético *Viaje al Parnaso* y, entre promesas de continuaciones de *La Galatea*, que había visto la luz en Alcalá de Henares en 1585, seguía con la escritura de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la novela bizantina en la que tenía cifrada todas sus esperanzas de que en la vida de la Fama su nombre se escribiría con letras de oro, frente a las de barro con que parecía estar condenado en esta su vida real. Diez años en los que fue retrasando el proyecto literario de la continuación del *Quijote* por hacer frente a otros problemas e intereses, dentro y fuera de la literatura. Y este tiempo real de casi diez años se reduce a un mes de la mano genial de Cervantes, según se lee en las primeras líneas de la segunda parte: "Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle".

Si la segunda parte del *Quijote* tiene en el texto de la primera parte su referente, las primeras líneas del texto de 1605 juega con los conocimientos literarios caballerescos de los lectores de su tiempo: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo, vivía un hidalgo, de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor". Guiño genial al lector de su tiempo, quien, como el propio Cervantes, tenía presente otros inicios de libros de caballerías, como el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo: "No muchos años después de la pasión de Nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, fue un rey cristiano en la Pequeña Bretaña por nombre llamado Garínter". De los reyes hemos pasado a los pobres hidalgos, de la Pequeña Bretaña –que atrae el recuerdo de tantos caballeros de la Mesa Redonda– a La Mancha, y de no muchos años después de la muerte de Cristo a ese "no ha mucho tiempo" que coloca a los lectores en el mismo arco temporal del personaje del que están leyendo sus aventuras... tan cerca en el tiempo y en el espacio que sería posible que nos topáramos con él –y con Sancho, el cura, el barbero, la sobrina, el ama– en cualquier momento... y así ha sucedido, al menos, así les ha sucedido a algunos de los personajes que son lectores de la primera parte, como Sansón Carrasco, los duques o Altisidora. Y esto puede ser verdad, o mejor, puede ser verosímil porque en 1615, cuando se publica el libro, los hechos narrados han sucedido hace casi diez años antes: un mes después del momento –casi coetáneo– en que don Quijote y Sancho Panza llegan a su "lugar de cuyo nombre no quiero acordarme", dando fin a su segunda salida.

Y así, la segunda parte del *Quijote* ya no es un libro de caballerías, o al menos, ya no lo es con la misma dependencia y finalidad que la primera. Si el *Quijote* de 1605 es un libro de caballerías de entretenimiento y "algo más", el *Quijote* de 1615 es "algo más" y un libro de entretenimiento. Y serán los lectores –y los traductores– ingleses los que han sabido sacar partido a ese "algo más", que ha sido el germen de la novela moderna. Un germen que ha dado flores gracias a que ha sido regado por sus comentarios y por sus interpretaciones. En España –como también en Flandes y en Francia– el *Quijote* siempre se leyó en estos primeros tiempos como un libro de caballerías, un texto de entretenimiento que, como escribirá el impresor Juan Mommaerte en el prólogo a la edición del *Quijote* de 1662, puede

volver loco a sus lectores, e incluso al mismo don Quijote si hubiera tenido oportunidad de leerse a sí mismo, de convertirse en lector de su propia creación literaria (y vital):

> Entre todos [los libros] este de *Don Quixote de la Mancha*, aunque menor en la sustancia, por ser una Novela de Caballerías, toda burla de las antiguas, y entretenimiento de las venideras, inventado solo para pasar el tiempo en la ociosidad [...] Pero en esta pequeñez ha adquirido tanta grandeza en el mundo, como publica la de su artificio, de todos alabado y nunca suficientemente encarecido, su discusión en los discursos tan parecidos a la verdad, que supuesta ella, el mismo don Quixote leyéndolos se engolfara, y engolfado se engañara y volviera a perder el juicio, mejor que con los de Belianís de Gaula, don Rogel de Grecia o don Splendian, &c.

¿*Quijote* o *Quijotes*? Con esta pregunta comenzábamos este epígrafe. Y *Quijotes* debe ser nuestra respuesta. Dos *textos* diferentes –*libro de caballerías* el uno, que basa su humor en destrozar las expectativas de sus lectores habituados a bregar con las aventuras de tantos caballeros andantes y de damas bizarras; y *novela humorística* el otro, con buenas dosis de sátira, que tiene en la primera parte su punto de referencia, al que se añadirá en los últimos capítulos el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, al que no deja de criticar y ridiculizar–, pero un solo *libro*, una sola obra. Dos textos nacidos en circunstancias y con intereses bien diferentes; dos textos escritos en momentos bien diversos de la biografía de Cervantes y que dejan traslucir sus particulares visiones del mundo y del alma humana, sin olvidar los guiños literarios y culturales a los que nos tiene acostumbrados; dos textos que terminan por completarse con la lectura (parcial e interesada) del autor que se esconde bajo el seudónimo de Avellaneda, y cuya interpretación (o conocimiento) resulta imprescindible para conocer algunos pasajes del *Quijote* de 1615... dos *textos*, los de Cervantes, que terminan por convertirse en una sola *obra* –y como tal ya fue leída, impresa, traducida y admirada desde 1617– gracias a que, a pesar de la distancia temporal, biográfica y de referente, ambos han sido escritos dejando "correr la pluma" y con "apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención" (I, cap. 47). "La escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierra en sí las dulcísimos y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso", le dirá el canónigo de Toledo al cura. Y así lo escribe Cervantes en el capítulo 47 de la primera parte... "algo más" que quedará sepultado entre tantas risas en sus primeros años de difusión (en sus dos primeros siglos en tierras hispánicas), pero que los lectores y traductores ingleses bien sabrán destacar en sus particulares interpretaciones. Dos *Quijotes* que se necesitan y se complementan. Dos *Quijotes* que muestran la línea sutil que se desliza desde los libros de caballerías de entretenimiento a la novela moderna.

3. La literatura española gozaba de un lugar privilegiado entre las clases más cultas de Inglaterra; y de su mano el *Quijote*, más allá de la interpretación cómica y escatológica, triunfará en los salones más exquisitos. Por estos años, en la

Embajada de España en Londres se encuentra Diego Sarmiento de Acuña, el conde de Gondomar, que disfrutó en Inglaterra del prestigio y de la consideración que se le negaba en España. La capital inglesa será también el espacio idóneo para que el amante de los libros dé rienda suelta a su pasión. Las largas y frías noches del invierno londinense son menos duras junto a sus libros, como le confiesa a Juan Hurtado de Mendoza, secretario del rey en una carta fechada en Londres el 16 de noviembre de 1613:

> El invierno entró aquí muy riguroso a los últimos de octubre hasta los ocho d'éste. Después se ha templado y no me parece que hace aquí más frío que en Castilla, aunque con todo eso no hace tiempo para gozar del campo ni de un jardín grande y bueno que tenemos dentro de casa. Y así, lo más del día y la noche lo paso con los libros que he hallado aquí, algunos impresos en España, antiguos y curiosos, y que yo no había visto.

Pero no sólo de libros comprados en Londres vivía el conde de Gondomar ni los nobles y burgueses de su momento. En su casa, al calor del fuego de una chimenea se lee la vida del santo del día y, si es todavía temprano, algún sermón de Villegas o Cabrera, como le comenta don Diego al conde de Oliva, capitán de la guardia alemana, en una carta fechada el 28 de noviembre de 1613; pero también desde la Embajada se organizan lecturas colectivas, en donde se leen algunos de los libros de éxito en España, como las aventuras de *Don Quijote*, que Pedro García Dovalle el 27 de noviembre de 1616 le anuncia que ha comprado y que le enviará en cuanto pueda.

Desde esta perspectiva, no hemos de evaluar la difusión del *Quijote* en tierras inglesas ni su consideración y prestigio entre sus lectores coetáneos tan sólo a partir de las traducciones y del éxito de las mismas. El español seguía siendo una *lingua franca* de cultura y política aún en el siglo XVII, y las personas cultas en Europa practicaban su español leyendo, entre otras obras, el *Quijote*.

Los lectores ingleses del momento seguramente disfrutaban más leyendo el *Quijote* en español, a partir de los ejemplares que llegaban de España o de Flandes: Thomas Shelton utilizará un ejemplar de la edición de Bruselas de 1607 para traducir la primera parte del *Quijote*. Y en español debió leerlo Sir Francis Beaumont, si lo consideramos el autor de la novela *The Knight of the Burning Pestle*, escrita entre 1607 y 1610. Y son numerosos los ejemplos que se podrían recordar para mostrar cómo los escritores ingleses del momento leían a los españoles y cómo sus obras les servían de fuente a las suyas. Con un ejemplo será suficiente: John Fletcher, el ya citado colaborador de Shakespeare en la redacción de *The History of Cardenio*, escribe también por aquellos años otras obras, que estarán basadas en textos dramáticos españoles: *The Island Princes*, basada en la *Conquista de las Islas Molucas* de Leonardo de Argensola; o *Rule a Wife and Have a Wife*, que toma como base la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio marido examinado.*

Hacia 1607, si tomamos como verdaderas las palabras de la dedicatoria impresa en 1612, el irlandés Thomas Shelton comienza a traducir al inglés la pri-

mera parte del *Quijote*, el mismo año en que el Caballero de la Triste Figura hacía su primera aparición en tierras americanas:

> Mine Honourable Lord,—
> HAVING translated some five or six years ago, the *History of Don Quixote,* out of the Spanish tongue into English, in the space of forty days,–being thereunto more than half enforced through the importunity of a very dear friend that was desirous to understand the subject,–after I had given him once a view thereof, I cast it aside, where it lay long time neglected in a corner, and so little regarded by me, as I never once set hand to review or correct thee same (¶2A).

A mediados del siglo XVII, y más concretamente en 1652, el librero Richard Hodgkinsonne va a crear un nuevo modelo editorial alrededor del *Quijote*: frente a las ediciones en cuarto y en octavo (las dos primeras de 1612 y 1620, o las que se imprimen en los talleres flamencos y franceses, que son las que compiten con las inglesas del momento), ahora el *Quijote* se va a imprimir en folio. Andrew Croque terminará de imprimir en 1652 la primera parte del *Quijote*, según la traducción de Shelton, y dos años después hará lo propio con la segunda parte. 274 folios en total que ofrecen una nueva imagen editorial del *Quijote*. Modelo que repetirán varios libreros londinenses (R. Scot, T. Basset, J. Wright y R. Chiswell) en 1675. Estos son los cimientos del primer *Quijote* de lujo, el más nobiliario y el más exquisito: el que los Tonson terminarán de imprimir en 1738 en su taller londinense, y que ofrecerá una nueva lectura del *Quijote*, del *libro* y del *texto*, gracias al empeño y las nuevas ideas de Lord Carteret, como tendremos ocasión de indicar más adelante.

Pero aunque se ha creado un modelo editorial, que acerca el *Quijote* a textos que ya triunfan en la órbita de la lectura más culta –no se olvide que Edward Blount será también el impresor del *Fist Folio* de las obras de Shakespeare–, lo cierto es que la lectura cómica sigue siendo la dominante a lo largo del siglo XVII, y así también lo será en Inglaterra. En 1654, en este mismo formato en folio, y (casi) como complemento a la edición londinense de 1652, Edmund Gayton publica en el taller londinense de William Hunt, su *Pleasant Notes upon Don Quixot*, el primer comentario –en tono humorístico– del *Quijote*. Gayton elige diversos pasajes de la primera parte del *Quijote* y los va seccionando a partir de su visión "festiva" de la vida. En 1689 se data la primera versión abreviada del *Quijote*, impresa para Benjamin Crayle en Londres. La portada se convierte en el mejor reclamo publicitario, y allí se destacan los episodios que han sido seleccionados; *Quijote* abreviado en que Sancho Panza va adquiriendo cada vez más protagonismo:

> The Delightful History of Don Quixot, the most renowned Baron of Mancha. Containing his noble Atchievements, and surprising adventures, his daring enterprises, and valient engagements for the Peeriess Dulcinea del Toboso, and the various and wonderful occurrences that attended his love and amrs. Also the comical Humours of his facetious squire Sancho Pancha. And all other Matters that conduce to the Illustration of that celebrated history, no less pleasant than gravely moral

Y este mismo tono cómico –al mismo tiempo que satírico- se aprecia en la comedia de Thomas d'Urfey, *The Comical History of Don Quixote* (1694); texto famoso ya que algunos de sus poemas sirvieron de base para diversas canciones de Henry Purcell.

Al contrario de lo que sucederá en España, la nueva forma de narrar de Cervantes –donde el entretenimiento se une a la enseñanza–, y la genialidad de crear personajes que le sirvan al autor para realizar un diagnóstico moral de su tiempo, encontrará campo abonado en escritores y novelistas ingleses e irlandeses, que escribirán "a imitación de la manera de Cervantes", con lo que, más allá de la fábula y de la historia quijotesca (el libro de caballerías de entretenimiento), se hará hincapié, cada vez con más insistencia, en ese "algo más": el libro como sátira moral y social, el modelo de escritura y de estilo, y la capacidad de crear universos verosímiles donde la enseñanza pueda llegar más directamente al lector. Más allá de ese primer acercamiento que (posiblemente) desarrollara Sir Francis Beaumont (junto o no con John Fretcher) entre 1607 y 1610, o el poema satírico *Huidibras* (1663-1678) de Samuel Butler, que fue capaz de crear dos personajes que se mueven por la sátira religiosa con toda comodidad: Huidibras y su escudero Ralpho; serán los primeros decenios del siglo XVIII los que verán cómo los campos de la novelística se llenan de nuevas aportaciones, en las que desde su portada se destaca su relación con la forma de escribir de Cervantes: en 1734 se representa la comedia de John Fielding (1707-1754), *Don Quixot in England* (comenzada a escribir en 1728), que defiende ya al texto y a los personajes como una sátira moral:

> Since your madness is so plain
> Each spectator
> Of good nature
> With applause will entertain
> His brother of La Mancha.

Y su *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and his Friend Mr. Abraham Adams* (1742), "escrita a la manera de Cervantes", realiza una parodia del moralismo sentimental de la popular novela *Pamela* (1740), escrita por Samuel Richardson. Y en esta misma senda, la que permite llegar a las lecturas más cultas del *Quijote*, debemos también situar *Tristam Shandy* del irlandés Laurence Sterne (1713-1768).

5. En este contexto, tanto editorial como literario, se explica e ilumina la edición de una nueva traducción del *Quijote*, publicada por Thomas Hodgkin, a costa de dos libreros, John Newton y William Whitwood, y que ve la luz en Londres en 1687: *The History of the most Renowned Don Quixote of Mancha and his Trusty Squire Sancho Pancha.*

Desde la portada, espacio privilegiado como estamos viendo de las diversas estrategias editoriales, se destacan algunas novedades, que inciden en su singularidad: una nueva traducción del texto ("Now made English according

to the Humour of the our Modern Language") y el primer juego de estampas en una edición inglesa ("And Adorned with several Copper Plates"); y por la disposición tipográfica, Sancho Panza ocupa tanto o más espacio que el propio Don Quijote.

Poco se sabe de John Philips, el nuevo traductor del *Quijote* al inglés, además de ser sobrino de John Milton. La carta dedicatoria que se incluye al inicio de la edición –sustituyendo la que Cervantes había dirigido al Duque de Béjar– está dirigida a "To the Right Honourable William, Earl of Yarmouth, Treasure of his Majesties Houshold". William Paston, segundo Earl de Yarmouth, nació en 1653 y muere el 25 de julio de 1732; muy vinculado a la familia real de Charles II, ya que se casó el 17 de julio de 1672 con Henrietta Maria Fritz Roy, hija del rey. Y este dato, con ser anecdótico, resulta, en cambio, muy significativo pues muestra cómo el *Quijote*, el texto y su interpretación más allá del libro de entretenimiento, se ha impuesto en Inglaterra hacia 1687. Si Thomas Shelton había realizado su traducción –en cuarenta días, publicada posteriormente sin que le diera tiempo a revisarla, según el mismo parece confesar– a petición de un amigo que deseaba "to understand the subject", ahora la nueva traducción –original en sus planteamientos– la realizó John Philips para dirigírsela a uno de los nobles más influyentes e importantes de la corte de Charles II. El *Quijote* es ya a un tiempo libro tan entretenido como "gravely moral", como se destaca desde las primeras líneas de la carta dedicatoria:

> The Storie of *Don Quixote de la Mancha*, no less pleasant than gravely Moral, has been always highly Favour'd and Caress'd by Personages of most Illustrious note in all the Learned Parts of Europe; to which it has been made familiar by frequente Translations.

El *Quijote* se ha convertido ya, como lo será a lo largo de todo el siglo XVIII es una sátira moral contra las malas costumbres sociales, y una de ellas será la lectura desaforada de novelas amorosas o de entretenimiento, que pueden hacer enloquecer a sus lectores –alejándoles de los preceptos morales defendidos en cada momento– como así los libros de caballerías de entretenimiento enloquecieron al bueno del hidalgo Alonso Quijano. John Philips sustituirá el prólogo de Cervantes por otro texto, en forma de diálogo, en las que se ponen las bases de esta nueva interpretación del *Quijote*, que se extenderá entre los "eruditos de toda Europa" a lo largo del siglo XVIII:

> –But why Don Quixote? Had you nothing else to trouble your Brain with?
> –Distinguish, Sir, you take it for a bare Romance; and I look upon it as a pleasant Story, to shew how vainly Youth mispend their hours in heigtning their Amorous Fancies, by reading those bewitching Legends of Tom Thumb and Amadis de Gual; and Thousands more of that Nature, not worth the naming. Now Instructions are like Pills, for they meet with many mumours that keck at their bitterness, unless guilded over with Fable and Fancy. People are sooner ridicul'd, the rated out of an ill Habit; and the best way to represent the Deformity of any thing, is to expose it in a pleasing Mirrour. But 'tis none of my Business to preach over Don Quixote
> –Have yee any more to say, Sir?

-Not that I can think of a present.
-Then God buy to yee

John Philips se situó ante el texto de Cervantes en una posición bien opuesta a la de Thomas Shelton: si el irlandés había optado por una traducción literal, John Philips, como se indica desde la propia portada, deseaba adaptar el texto cervantino al "homour of our Modern Language". Por este motivo, no tiene inconveniente en modificar el nombre de algunos personajes (Dulcinea del Toboso pasa a ser Nan Hogg de Stamwel), buscar efectos cómicos en la forma de hablar (Sancho Panza imita la jerga de los barrios bajos de Londres), insertar continuas notas culturales que intentan acercar el texto cervantino al lector inglés coetáneo, e, incluso, modificar algunos episodios: en el capítulo quince de la primera parte, don Quijote se enamora de Marcela, olvidando sus promesas de amor eterno a la Princesa de La Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso. Peter Motteux, que traducirá de nuevo el texto en 1700, despacha con estas palabras la traducción de Philips en su "Translator's Preface": "El traductor ha transformado a don Quijote en algo peor de lo que hubieran hecho cualquiera de sus hechiceros, y le ha tratado tan mal que su valor resulta sólo pasivo; de manera que en este libro podría ser de verdad llamado el Caballero de la Triste Figura [...]. Ha situado los lugares más escandalosos de Londres en el centro de España, y ha puesto el lenguaje de Billingsgate en los labios de las damas y nobles españoles. Ha confundido los personajes y los países, añadiendo un mundo de obscenidad y frivolidad". Pero lo que a principios del siglo XVIII se consideró causa de escándalo, en especial porque ya se estaban dando pasos de gigante hacia la interpretación seria del *Quijote*, hoy es fuente de placer y causa de la elección de esta edición para servir de homenaje a los cuatrocientos años de cumpleaños del texto cervantino. El *Quijote* de 1687 traducido por John Philips es una adaptación libre del texto cervantino, una adaptación que regala un espejo en que se reflejan los lectores de su época, a imagen y semejanza de ese frontispicio magnífico con que se abre genialmente el libro.

6. El *Quijote* inglés de 1687 se imprime, como se indica en la portada publicitaria, con un nuevo adorno: 16 estampas y un frontispicio, que lo convierten en la primera edición ilustrada del *Quijote* impresa en tierras inglesas. A pesar de que, aparentemente, aparezca como una versión iconográfica original, lo cierto es que en su formulación y, eso es lo más importante, en su finalidad, sigue de cerca los mismos intereses e inquietudes que los juegos de estampas que desde 1657 van configurando el modelo iconográfico holandés, el que nos ofrece una lectura humorística del *Quijote*, dentro del género literario que le ha visto nacer: el de los libros de caballerías de entretenimiento. Curiosamente, este modelo se copiará más fielmente a la hora de ilustrar la nueva traducción del *Quijote* al inglés, firmada por el Capitán John Stevens, que sale a la luz gracias a la unión de varios libreros londinenses en 1700. En su portada puede leerse este particular: "illustred with 33 Cooper Plates, curiously Engraved from the Brussels Edition", que no es otra que la española de Bruselas de 1662. Estos nuevos grabados serán

firmados por Gerard Vandergucht, uno de los maestros grabadores ingleses que más asiduamente se acercarán a las aventuras quijotescas a partir de diferentes modelos iconográficos y artísticos (ahora el holandés, y años después del francés, de la mano de Charles Antoine Coypel –1725– y del inglés, a partir de los dibujos de John Vanderbank -1738). En 1700 se publica en Londres otra traducción al inglés, la realizada por Peter Motteux e impresa por Samuel Buckley. Como no podía ser de otro modo, se trata de una edición ilustrada: se copian para un tamaño menor las estampas anónimas de 1687. El modelo iconográfico holandés, el que ofrece una lectura del *Quijote* como un libro de caballerías de entretenimiento, es el que se mantiene en la Inglaterra del siglo XVII, uno más de los territorios europeos conquistados por la floreciente industria editorial flamenca.

Por otro lado, las estampas de la edición londinense de 1687, como suele ser habitual en este período, no aparecen firmadas. Los grabados se entienden como un adorno tipográfico, que incide en la lectura y recepción que posee el libro en aquel momento; labor artesanal antes que artística. Sólo tenemos que fijarnos en el frontispicio –única estampa que ocupa toda la página– para ver reflejado en sus personajes los elementos criticados por Motteux en la traducción. En un primer plano aparecen los dos protagonistas de la obra: Don Quijote jinete sobre Rocinante, con su bacía de barbero que desde 1618 se ha convertido en el símbolo de su locura y de su carácter, y a su lado, Sancho Panza. Un Sancho Panza vestido como un bufón, y hablando, hablando, hablando con su amo, quien le escucha estoicamente, quizás sin entender esa jerga londinense que debía hacer las delicias de sus lectores coetáneos en Inglaterra. En un segundo plano, tal y como se ha escrito en el grabado, una Dulcinea del Toboso, que está dando de comer a los cerdos, lo que no se corresponde tanto con la representación ideal del personaje creado por el hidalgo Alonso Quijano, sino con la descripción que se inventa Sancho Panza al narrar a su amo cómo le ha entregado su carta de amor, aunque en su narración original, antes que con los cerdos, Dulcinea estuviera entretenida con el trigo.

> –Prosigue adelante –dijo don Quijote–. Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero?
> –No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa. [...]
> –Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre? Digo, ¿un tuho o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?
> –Lo que sé decir –dijo Sancho– es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa (I, cap. 31).

A pesar del cambio en el formato de las imágenes y en la multiplicación de los detalles, en especial del dibujo de los paisajes, el creador anónimo de las estampas inglesas de 1687 tuvo muy presente las ideadas por Jacob Savery o por el dibujante anónimo de las ediciones en castellano de Bruselas (1662) y de Amberes (1672-1673); es decir, las que configuran lo que hemos dado en llamar

"modelo iconográfico holandés", que difunde por toda Europa a lo largo del siglo XVII una lectura del *Quijote* como de un libro de caballerías de entretenimiento, en los que los episodios más humorísticos y escatológicos –sin olvidar los caballerescos– son los que se van a primar a la hora de establecer su programa iconográfico específico; o dicho con otras palabras: la elección de los episodios y los momentos concretos de los mismos que merecen ser ilustrados permiten un acercamiento a los intereses y las interpretaciones que se están defendiendo en cada época y desde cada nuevo ámbito de recepción.

Pero si el *Quijote* inglés de 1687 y su juego de estampas merece ocupar un lugar privilegiado en cualquier historia sobre la iconografía quijotesca, no lo es tanto por ofrecer una reelaboración de estampas holandesas, una imitación más o menos cercana a su modelo, sino por la introducción de algunas nuevas, que van a gozar de un cierto éxito a partir de este momento, y que entreabren la puerta de nuevas interpretaciones, a nuevas lecturas que inciden en ese "algo más" que venimos comentando, y que está presente en el *Quijote* desde su escritura, en especial a partir de 1615. En 1687 aparecen ilustrados por primera vez los siguientes episodios:

a) Don Quijote se enfrenta a un ejército de ovejas (I, cap. 18): estampa múltiple que sitúa en un primer plano el momento en que don Quijote se mete en un rebaño de ovejas que, por el polvo que han levantado, confunde con peligrosos caballeros en plena batalla: "¡Ea, caballeros, los que seguís y militáis debajo de las banderas del valeroso emperador Pentapolín del Arremangado Brazo, seguidme todos! ¡Veréis cuán fácilmente le doy venganza de su enemigo Alifanfarón de la Trapobana!", les grita a las pobre ovejas, bajo la mirada atemorizada, sorprendida y encolerizada de los pastores y ganaderos que comienzan a tirarle piedras con sus hondas, que están a punto de acertarle en el pecho. Al fondo de la imagen, se aprecia el final de la aventura: por un lado, los pastores se alejan del lugar temiendo haber dejado un muerto en el suelo; y en el contrario, Sancho Panza se acerca a su amo, que yace tendido en el suelo.
b) Don Quijote está a punto de ser arrestado por los cuadrilleros (I, cap. 45) y finalmente es encantado en una jaula, para ser devuelto a su aldea (I, cap. 46). En el primer plano en el patio de la venta aparecen cuatro personajes. Se ha puesto fin a la disputa del "baciyelmo", que ha enfrentado primero al barbero con Sancho y luego con don Quijote, por la bacía y albardas que le habían quitado (que caballero andante y escudero han transformado en yelmo y jaeces), y uno de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, que allí está presente, saca un pergamino, donde está escrita la descripción de don Quijote y le prende por haber liberado a los galeotes. Don Fernando, el último personaje en discordia, parece querer poner paz en esta nueva disputa. Al fondo se aprecia, una vez más en la estructura de las estampas múltiples, el final del episodio: don Quijote abandona la venta en una jaula, encantado, con un séquito de personajes ricamente disfrazados.
c) La Aventura del barco encantado (II, cap. 29): la estampa se ha decantado por el final de la aventura, el momento más peligroso –y menos caballeresco– de

la hazaña quijotesca, que está a punto de poner su vida y la de Sancho Panza en peligro, ya que, frente a los gritos de los molineros, don Quijote lo único que hace es sacar su espada por considerarlos demonios, por lo que los molineros "oponiéndose con sus palos al barco le detuvieron, pero no de manera que dejasen de trastornar el barco y dar con don Quijote y con Sancho al través en el agua".

d) Sancho Panza queda colgado de un árbol durante la cacería de los duques (II, cap. 34). Los duques invitan a don Quijote y Sancho a una cacería. ¡Qué mejor lugar para demostrar su valor y ejercitarse en el manejo de las armas! Siguiendo el guión previsto, un jabalí, "crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca" se acerca, y don Quijote demuestra su valor siendo el primero en querer atacarle, y no se quedan atrás ni el duque ni la duquesa. Pero el momento, humorístico, que se destaca en un primer plano tiene su traducción textual en el siguiente fragmento: "Sólo Sancho, en viendo al valiente animal, desamparó al rucio y dio a correr cuanto pudo, y procurando subirse sobre una alta encina, no fue posible, antes estando ya a la mitad della, asido de una rama, pugnando por subir a la cima, fue tan corto de ventura y tan desgraciado, que se desgajó la rama, y al venir al suelo, se quedó en el aire, asido de un gancho de la encina, sin poder llegar al suelo".

Risas y más risas. Nuevas carcajadas para un libro de entretenimiento. Así lo destaca John Philips en su traducción, y así se mantiene en el programa iconográfico de autoría anónima, que, aunque sigue de cerca los pasos del modelo iconográfico holandés, ofrece algunas novedades y sorpresas, como las que hemos comentado. El Quijote, gracias a las lecturas inglesas va dando pasos de gigante hacia una interpretación más seria de la obra. Y este camino inglés tiene una parada muy cercana: el año de 1738, cuando se culmine el proyecto editorial que Lord Carteret puso en marcha en los años veinte. Una edición de lujo del Quijote en español, impresa en Londres, profusamente ilustrada con una única finalidad: leer el Quijote más allá del entretenimiento para convertirlo en una sátira moral:

> Lo cierto es que el principal fin de Cervantes no fue divertir y entretener a sus lectores, como vulgarmente se cree. Valióse de este medio como de un lenitivo para templar la delicada sátira que hizo de las costumbres de su tiempo: sátira viva y animada; pero sin hiel y sin amargura: sátira suave y halagüeña; pero llena de avisos discretos y oportunos, dignos de la ingeniosa destreza de Sócrates, y tan distantes de la demasiada indulgencia, como de la austeridad nimia. Por este útil y divertido camino conduce Cervantes a sus lectores, enseñándolos e instruyéndolos desde el principio hasta el fin de su fábula (p. c).

En este apasionante camino que va del libro de caballerías de entretenimiento (*Quijote*, 1605) y la novela humorística con "algo más" (*Quijote*, 1615) a la sátira moral, de la que la edición londinense de 1738 auspiciada por Lord Carteret es reflejo y muestra, la edición londinense de 1687 se presenta como una parada obligada. Aún son muchos los misterios que esconde. Ahora es tiempo de acercarse a ellos, de bucear en ellos de la mano de un libro que vuelve a resucitar en el 2005, en este año de celebraciones y de cumpleaños quijotescos.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV, *La imagen del Quijote en el mundo*, Madrid, Barcelona, Lumwerg, 2004.

ALLISON PEERS, E., "Cervantes en Inglaterra", en *Homenaje a Cervantes*, II (1950), Valencia, pp. 267-286.

ALVAR, Carlos, "El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII", en *Don Quijote en el Campus: tesoros complutenses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 153-171.

CERVANTES, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla, Introducción de Antonio Rey y Apéndices de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Sial, 2005.

CUNCHILLOS, Carmelo, "Traducciones inglesas del Quijote", *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII.* Edición de Julio-César Santoyo e Isabel Verdaguer, Barcelona, PPU, 1987.

FORBES GERHARD, Sandra, *Don Quixote and the Shelton Translation. A Stylistic Analysis*, Madrid, Studia Humanitatis, 1982.

HARTAU, Johannes, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur,* Berlín, Geb. Mann. Verlag, 1987.

KNOWLEY, Edin B., "Thomas Shelton, Translator of Don Quixote", *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), pp. 160-175.

LENAGHAM, Patrick (coord.), *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX,* Madrid, 2003.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, "Los modelos iconográficos del *Quijote* (siglos XVII-XVIII): I. Primeras notas teóricas". *Litterae*, 2, pp. 59-103, 2002.

—, "Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. II. De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés", *Litterae*, 3/4, pp. 9-59, 2003-2004.

—, *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero & Ramos, 2005.

RIUS, Leopoldo, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra,* Madrid, 1895-1905 (reimpreso en 1970).

SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth, "La influencia de *Don Quijote* en *El caballero del pistadero ardiente", Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15/2 (1995), pp.75-83.

SKINNER, John, "*Don Quixote* in 18th-Century England: A Study in Reader Response", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7/1, pp. 45-57, 1987.

SUÑÉ BENAGES, Juan y Juan Suñé Fonbuena, *Bibliografía crítica de las ediciones del "Quijote" impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas*. Barcelona, Perelló, 1917.

WATT, Ian, *The Rise of a Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, 2000.

LA HISTORIA DEL CAPITÁN CAUTIVO Y LA TRADICIÓN ÉPICA DE FRONTERA

ALBERTO MONTANER FRUTOS
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La investigación cervantina ha reconocido desde hace bastante tiempo que la historia del capitán cautivo (*Quijote*, I, 39-42) posee tanto un notable componente histórico como una parte eminentemente literaria, que es la fundamental, desde el punto de vista narrativo, correspondiente a la huida de Argel en compañía de Zoraida. Por ello mismo se han rastreado las posibles fuentes o modelos de la acción y de sus principales personajes (la mora enamorada y el cautivo). Hasta ahora se habían propuesto eminentemente modelos hagiográficos y épico-novelescos, que sin duda van bien encaminados en cuanto a la identificación del argumento tipo, pero que no dan cuenta precisa de la tradición literaria a la que éste se vincula. La propuesta aquí desarrollada es que esa tradición es la de la épica de frontera desarrollada tanto en la tradición románica como en la bizantino-eslava y en la árabo-islámica. Las conclusiones que de ello se derivan son, primero, que es necesario plantear la cuestión en términos de actualización de un motivo temático y de un patrón argumental, y no de influjos concretos y determinados; y segundo, que al vincular la historia del cautivo y en especial el personaje de Zoraida al motivo de la *païenne amoureuse*, se puede atender a las expectativas del lector, que explican algunos de los aspectos (conversión, huida, abandono del padre) que hasta ahora habían desconcertado y desorientado a la crítica en la explicación de este episodio del Quijote.

Palabras clave: *Quijote* - mora enamorada - cautivo - épica de frontera - païenne amoureuse

ABSTRACT

The story of the captive captain and the epic tradition of frontier

Researchers have long acknowledged that the story of the captive captain (*Quijote*, I, 39-42) has a remarkable historic component as well as an eminently literary part, which is the fundamental one, from the narrative point of view, which corresponds to the escape to Argel with Zoraida. For that reason, the possible sources or models of behavior and of its main characters (the Moor woman in love and the captive) have been traced. Up till now, eminently hagiographical and epic-novelesque models have been proposed, but they do not account precisely for the literary tradition to which it belongs. My hypothesis is that it belongs to the epic tradition of frontier, developed in the Romanic tradition as well as in the Byzantine-Slavic and the Arab-Islamic ones. These are my conclusions: first, it is necessary to consider the issue in terms of the actualization of a thematic motif and a plot pattern, and not of concrete and determined influence; secondly, by linking the story of the captive and specially Zoraida the character to the motif of the *païenne amoureuse*, we can

focus on the reader's expectations, which explain some of the aspects (conversion, escape, abandonment of the father) that have misled the critics in the explanation of this episode so far.

Key words: *Quijote* - Moor woman in love - captive - epic tradition of frontier - païenne amoureuse

Dos orientaciones, a veces contrapuestas, se han empleado para abordar los antecedentes de la historia del capitán cautivo que forma parte del *Quijote* de 1605. Por un lado, se han indagado los datos históricos que podían hallarse en la base, no ya del currículum militar de Ruy Pérez de Viedma, sino de la parte final de su autobiografía: la escapatoria de Argel en compañía de Zoraida, la bella hija del prócer argelino Agimorato [1]. Por otro, a menudo en abierta contraposición con la postura anterior, se han explorado las posibles fuentes literarias del episodio, visto entonces como una adición puramente ficticia y eminentemente dependiente de una tradición preexistente hecha a los materiales de tipo más histórico que forman la parte previa de la historia del cautivo y que constituirían, en el sentir de parte de la crítica, un mero preámbulo a esta sección, que sería la propiamente novelesca.

Sobre el primer aspecto poco es lo que se puede añadir, en cuanto a datos concretos, aunque su interpretación, en relación con la cuestión cervantina, pueda y en ocasiones deba variar respecto de las propuestas de Olver Asín [2]. Sin embargo, respecto del segundo resulta necesario retomar el tema, no tanto para tener en cuenta otras posibles fuentes, sino para enfocarlo desde una perspectiva algo distinta (más en la línea de la *Themenforschung* que de la *Quellenforschung*), lo cual permite matizar algunos aspectos y perfilar mejor la cuestión. El objetivo último, que aquí sólo se alcanzará en parte [3], es replantear el modo en que Cervantes utiliza los datos históricos y legendarios, la información real y los modelos literarios, para elaborar la recreación de un argumento que en sí, no tiene mucho de original, pese a la admiración de don Fernando por "la novedad y estrañeza del mesmo caso" (I, xlii, 257v) [4], pero que bajo la pluma de Cervantes pasa de convertirse en un relato plano, puro objeto de admiración como proeza épica o como acción milagrosa, para pasar a ser un relato humano, donde las acciones transcurren *secundum uerisimilem aut necessarium*, de acuerdo con el precepto aristotélico, y donde los personajes poseen un calado y unos matices cuya humanidad ha llegado a desconcertar a la crítica. De ahí las pretensiones del cautivo: "estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse" (I, xxxviii, 229v).

[1] El trabajo fundamental a este respecto sigue siendo el Oliver Asín, "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes".

[2] Vid. Canavaggio, "Le 'vrai' visage d'Agi Morato" y "Agi Morato entre historia y ficción"; Sola y De la Peña, *Cervantes y la Berbería*, págs. 112-120 y 236; Garcés, *Cervantes in Algiers*, págs. 51-54 y 208-209.

[3] Para completar el panorama propuesto, pueden verse mis trabajos complementarios "La 'derrota compuesta' del cautivo (*Quijote*, I, xli)" y "Zara/Zoraida y la Cava Rumía".

[4] Las citas del *Quijote* las hago (con remisión a parte, capítulo y folio) sobre las ediciones príncipe de 1605 y 1615, a partir de los facsímiles consignados en la bibliografía, pero modernizando la ortografía (lo que hago igualmente en las restantes citas de textos del Siglo de Oro) y teniendo a la vista las ediciones de Schevill y Bonilla, Riquer, Murillo y Rico *et al.*

2. Las fuentes literarias postuladas

La primera aportación en este sentido se debe a Cirot y Vaganay [5], quienes señalaron las semejanzas entre un milagro atribuido a Nôtre-Dame de Liesse (titular de un santuario mariano cercano a Laon, en la Picardía) difundido por un pliego suelto gótico de principios del siglo XVI (Hernando Colón lo adquirió en Lyon en 1535) y, en las centurias siguientes, por diversos hagiografos picardos e historiadores de la Orden del Hospital. La leyenda cuenta cómo, en el siglo XII (1110 o, según la fecha más usual, 1134), unos caballeros picardos de dicha orden fueron capturados por los musulmanes y llevados al Cairo, donde el sultán intentó convertirlos al cristianismo. Tras los vanos esfuerzos de los morabitos, el sultán opta por enviarles a su propia hija, Ismérie, en la confianza de que el influjo combinado de su buena formación islámica y su enorme belleza acabarán por rendir a los cautivos. Aunque la bella Ismérie fracasa, su padre no sólo la hace insistir, sino que la convierte en la directa guardiana de los cautivos. Son éstos quienes, a la larga, logran que ella se convierta al cristianismo y se interese en especial por la Virgen, cuya figura prometen mostrarle. Incapaces ellos mismos de tallar una imagen, ésta les es traída milagrosamente por un ángel enviado por María. Al ver aquélla, Ismérie se decide a consagrarse al servicio de la Virgen, la cual se le aparece en sueños para anunciarle su huida y bautismo. De este modo, Ismérie, llevando consigo la celestial imagen, y los tres hospitalarios cautivos, milagrosamente liberados de la prisión, cruzan el Cairo, atraviesan el Nilo en una barca conducida por ángeles y, habiéndose ocultado en un bosquecillo para dormir, despiertan en Picardía, donde fundan el santuario de Liesse, en que depositan la venerada imagen [6].

Sin duda, la leyenda presenta interesantes puntos de contacto con el relato cervantino, pero el parecido no deja de ser genérico. Consciente de ello, Cirot situó ya la cuestión en sus verdaderos términos al señalar que "Cervantes n'avait pas besoin d'une telle suggestion pour inventer la sienne, après un séjourprolongué o bagne d'Argel" (pág. 381) y que la leyenda mariana no era más que la versión a lo divino de un motivo muy frecuente [7]: "En somme, nous avons là une varian-

[5] Cirot, "Le 'Cautivo' de Cervantes et Notre-Dame de Liesse" y Vaganay, "Une source du 'Cautivo' de Cervantes".

[6] Sin duda, la leyenda del origen sarraceno se originó por tratarse de una Virgen negra, aunque cabe la posibilidad de que también recoja los vestigios de una genealogía auténtica, pues, al parecer, en 1236 uno de los señores de Eppes, la familia a la que pertenecían los tres caballeros legendarios, firmaba como "le fils de la More". Vid. [Parvillez], *Histoire de Notre-Dame de Liesse*, pág. 16; para la leyenda, vid. págs. 3-9; sobre la imagen, destruida durante la Revolución Francesa, págs. 26-28. La réplica actualmente visible en la basílica puede verse reproducida en la pág. 33, así como en <http://perso.wanadoo.fr/notre.dame.de.liesse/>, donde se encuentra igualmente una descripción del templo y un extenso resumen de la leyenda (con varias citas literales del texto francés del siglo XVI).

[7] Entiendo aquí siempre por *motivo* toda unidad temática autónoma susceptible de selección en el eje paradigmático de la narración, independientemente de la función que desempeñe en la sintaxis narrativa, y que se actualiza en diversas obras y contextos.

te du thème de 'la femme qui délivre le prisonnier'", documentado en los *Gesta Romanorum*, así como en la épica francesa y española (Siete Infantes de Lara, Fernán González), e incluso en "L'histoire de Bostane et d'Assad" en *Las mil y una noches*. En resumen, "Galienne, Aupais, Maugalie, Floripas, Esclarmonde, Femie, Orable, Rosemonde, Anseline, quel que soit leur nom, c'est déjà un peu Zoraïda; mais celle-ci est une mystique, un peu comme Ismérie, quoique sans miracles [...] et comme elle sans le coup de foudre de l'amour" (pág. 382).

Oliver Asín, simplificando la matizada exposición de Cirot, considera que se trata de una conjetura inútil, pues "El que aparezca, en la comedia de Cervantes, una mora devota de la Virgen no se debe, pues, explicar por imitación de la leyenda picarda, puesto que la simple observación de la vida religiosa musulmana puede siempre ofrecer motivos para la creación de leyendas del tipo de la historia de Zahara", sobre todo cuando se trata no "de un personaje legendario, sino histórico", debido a que "la Virgen María es objeto de veneración dentro de la religión islámica"[8].

Si se prescinde de la infundada atribución a la hija de Agimorato de los rasgos concretos de Zara / Zoraida, la objeción no es de mucho momento, pues aunque sea cierta la devoción islámica a María [9], su uso como detonante de la historia podría proceder del relato hagiográfico, ya que en ambos casos se trata de una conversión vinculada a la liberación de un cautivo.

En cambio, Márquez Villanueva [10], criticando la postura historicista de Oliver Asín, que adscribe a la "pertinaz falacia crítica de los 'modelos vivos'" (pág. 99), se adentra por la vía abierta por Cirot al final de su contribución. Para ello, identifica el motivo folclórico que está en la base de la novelización cervantina con el R162: "Rescue by captor's daughter (wife, mother)" y el T91.6.4.1: "Sultan's daughter in love with captured knight", del *Motif-index* de Thompson. Reconoce el interés de la leyenda de Notre-Dame de Liesse, pero no como posible fuente, sino como muestra "de que el tema de la sarracena salva y convertida por amor de la Virgen, se había fundido, en efecto, con el motivo de la liberación por la tierna mano de una mujer" (pág. 105). Dicha fusión la rastrea a continuación en el personaje de la mora que se dispone a convertirse por amores de un cristiano, presente en "las coplas de *La mora garrida*, que resumen una tradición adscrita a la reconquista de Antequera (1410)"; en el romance del amigo de Cervantes Pedro de Padilla sobre la leyenda, también antequerana, de la Peña de los Enamorados, en la que la mora Fátima "por el cautivo cristiano / en vivas llamas se ardía" (pág. 110), y en el romance de Valdovinos y la reina Sevilla. Dado que éste remonta, en último término, a la *Chanson des Saisnes* (no *de Saines*, como aparece aquí) [11], Márquez Villanueva busca en las gestas medie-

[8] Oliver Asín, "La hija de Agi Morato", págs. 289-290.

[9] Cf. Wensinck y Johnstone, "Maryam", y Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, págs. 260*b*- 261*b*.

[10] Márquez Villanueva, "Leandra, Zoraida y sus fuentes franco-italianas", en sus *Personajes y temas del Quijote*, págs. 77-146.

[11] Se ha de notar, no obstante, que esta versión de la historia de Sevilla y Valdovinos es propia de las recreaciones romanceriles hispánicas y no corresponde exactamente a la de Sebile y

vales francesas el origen último del motivo: "El tema de las sarracenas que huyen por amor con un héroe cristiano es, por todos conceptos, un tema épico francés" (pág. 109).

El "nexo directo con la materia carolingia" lo establece la figura de Floripes [12], citada expresamente por don Quijote: "¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fuer verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día?" (I, xlix, 298v). El pasaje cervantino alude, sin duda, a la *Historia del emperador Carlo Magno*, cuya primera impresión conocida es de 1521 y muchas veces reeditada desde entonces, la cual remonta, a través de una prosificación francesa del siglo XV, *La conqueste du grand Charlemaine des Espaignes*, realizada por Jean Baignon y publicada en 1478, al cantar de *Fierabras*, que puede fecharse hacia 1170 [13]. En dicha obra, entre los capítulos XXIX y LVIII, se narran las desventuras de varios de los doce pares en la corte del almirante Balán, señor de Turquía, en la que están presos y de la que los quiere liberar Floripes, hija de Balán, por amor de uno de ellos, Guy de Borgoña. Márquez Villanueva caracteriza así al personaje de la sarracena: "Se trata de una heroina indómita y terrible, al vez que posesa de una sensualidad descaradamente táctil" (pág. 114), presentación cuyo sesgo anuncia el que sufrirá en su análisis la propia Zoraida [14].

El motivo de la sarracena enamorada de un cautivo cristiano, mantenido por la materia carolingia en versión italiana, llega a la *Leandra* (1508), poema orlan-

---

Baudoin en la *Chanson des Saisnes* o *Cantar de los Sajones*, compuesto por Jean Bodel *ca.* 1200 (aunque quizá sobre una versión anterior), como ya apuntó, pese a centrarse en demostrar su dependencia, Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (reimp. 1968), 2 vols., I, págs.251-256. Todavía en el resumen castellano del poema francés en la *Gran Conquista de Ultramar*, lib. II, cap. xliii (ed. Cooper, I, pág. 591), Sevilla es la mujer, no la hija, de Geteclín (el Guiteclin o Guitechin del original), rey de los sajones, y no se limita a amancebarse con Valdovinos, sino que Carlomagno la casa con él tras derrotar y dar muerte a su marido; vid. Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs. 254-256, y Koopmans, "Widukind".

[12] Márquez Villanueva acentúa Floripés, de acuerdo con el carácter oxítono del original francés, Floripas. Sin embargo, el nombre en castellano era paroxítono en tiempos de Cervantes, como demuestra el endecasílabo, que no admite acento en quinta, del libro xxiii de *El Bernardo* de Balbuena: "Fue de Floripes esta cinta bella" (ed. Rosell, *Poemas épicos*, I, pág. 386*b*); cf. también Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs. 241-242. Sigo, pues, a Nieves Baranda (en su edición citada en la nota siguiente) y a los editores del *Quijote* (Riquer, pág. 534; Murillo, I, pág. 580; Rico *et al.*, I, pág. 618) en adoptar la acentuación llana.

[13] *Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia, y de la cruda batalla que ovo oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Balán*, ed. Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, II, págs. 431-617; véase también la introducción, págs. xxxiv-xxxvi, así como *Fierabras: Chanson de geste*, ed. Krœber y Servois, págs. xvi-xix; Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs. 242-243; Márquez Villanueva, "El sondable misterio de Nicolás de Piamonte: (Problemas del *Fierabrás* español)"; Rodríguez Velasco, *Guía*, I, pág. 55; Hogetoorn, "Fierabras".

[14] No obstante, Floripes es objeto de un tratamiento mucho más matizado en Márquez Villanueva, "El sondable misterio...", págs. 108-109 y 114-116, como se verá luego.

diano de Durante de Gualdo, y aparece igualmente en los *novellieri*, desde Boccaccio hasta Agnolo Firenzuola, de donde pasa a la narrativa hispánica a través del *Patrañuelo*, IX, de Timoneda y el *Galateo español* de Gracián Dantisco. En particular, Márquez Villanueva advierte que "desde el punto de vista de sus fuentes literarias, Leandra y Zoraida resultan asimismo hermanas gemelas, en cuanto variaciones de un tema relacionado en ambos casos con la tradición épica, a través de los respectivos cauces del poema de Durante da Gualdo, de las gestas prosificadas y de la leyenda del tipo *Virgen de Liesse*" (pág. 138). Esta síntesis de la trayectoria del motivo entra en franco contraste con los postulados iniciales de su análisis, según los cuales Cervantes no se habría basado directamente en estos textos, sino en una previa leyenda argelina, aunque no referida a Zoraida, que recogía el motivo: "Básicamente Cervantes ha elaborado, pues, alguna tradición popular argelina cuyo recuerdo se hallaba ligada a cierta ventana bien conocida de los cautivos cristianos. Con toda certeza[,] se trataba de alguna versión del motivo del preso salvado por una mujer (hija, esposa o madre del enemigo), universalmente difundido [...], pero lo característico de la leyenda argelina había de ser su enfoque no caballeresco, sino edificante y centrado en la generosa recompensa del amor mariano de una muchacha no bautizada" (págs. 102-3); "La leyenda argelina (sin duda muy parecida [a la de Liesse]) tenía por base el motivo de la liberación por algún medio mágico o sobrenatural, cristianizado ya con el milagro de San Pedro y el ángel (*Hechos*, 13)" (pág. 105).

Si por "tradición popular argelina" se entiende un relato que corría entre cautivos, la idea no es imposible; en caso contrario, la suposición de una leyenda argelina de conversión y huida resulta bastante inverosímil, y desde luego casi imposible en el caso de la hija de Agimorato, que seguía viva cuando Cervantes escribe la historia del cautivo. De todos modos, ningún dato sugiere la existencia de tal leyenda (y mucho menos la de su componente taumatúrgico). Podría argüírse en contra el final de *Los baños de Argel*, III, vv. 1065-1066, donde se indica que "Dura en Argel este cuento / de amor y dulce memoria", pero *cuento* aquí (como en boca de don Fernando para referirse a la historia del cautivo en *Quijote*, I, xlii, 257v) significa únicamente "lo contado" o, en términos de *Autoridades*, II, pág. 682*b*, "la relación o noticia de alguna cosa sucedida", como sinónimo de *narración*, sin más precisiones genéricas. Así lo demuestra que a continuación se hable de *memoria*, añadiendo "y es bien que verdad y historia / alegre el entendimiento" (vv. 1067-1068), expresando claramente que no se trata de algo oído, sino vivido, aunque, como sabemos, puesto que dichos sucesos no son históricos, en realidad hayan sido inventados y por lo tanto, sean fruto eminentemente del ingenio de Cervantes. Parece, pues, más acertado atender únicamente al específico bagaje literario cervantino. A este respecto, Márquez Villanueva concluye que "La distancia que media entre Floripés y Leandra y Zoraida, o entre esta última y la misma Zara, no es sino la que determina un nuevo ciclo del pensamiento" (pág. 146). Tal conclusión no se desprende en realidad de los materiales estudiados, sino que se debe a un planteamiento firmemente anclado en la anacrónica con-

cepción romántica del *Quijote*, a través de la formulación de Américo Castro [15], el cual mediatiza toda su lectura de la historia del cautivo, más allá de la cuestión de las fuentes, y, en particular, de la figura de Zoraida, que resulta notablemente distorsionada [16].

El influyente y erudito estudio de Márquez Villanueva ha sido la base de casi todos los acercamientos posteriores al tema, que, cuando no se limitan a resumir sus informaciones, se contentan con añadir alguna obra más a las citadas por dicho autor, sin comprender que su aproximación no tiene tanto que ver con la acumulación de paralelismos como con el sentido del motivo y de su reaprovechamiento por Cervantes, en lo cual hay que reconocerle una clara supremacía sobre muchos de los que han seguido, no sólo su estudio del motivo, sustancialmente válido, sino su más que discutible interpretación del episodio. Desde el punto de vista de las fuentes, pueden destacarse Camamis, que (desarrollando, sin saberlo, un apunte de Cirot) ve una "fuente directa de *El Cautivo*" en el cap. V, "De sectanda fidelitate", de los *Gesta Romanorum* (s. XIII) [17]; Canavaggio, que aporta nuevos testimonios italianos, *Il Pecorone*, III, 9, de Basile, y "el *scenario* de *commedia del arte* titulado *La pazzia d'Isabella*" [18], y McCrory, que añade el romance "Ya se sale Guiomar", en el que "Guiomar, the daughter of the Moorish king Jafar, [...] when she becomes a Christian marries Montesinos" [19]. El mismo autor sintetiza la postura subyacente a este acercamiento en los siguientes términos: "Thus, the sources of *The Captive's Tale* are many and varied and it has been seen that Cervantes, as is generally the case with creative artists, made use of whatever material was available and transformed it insto something similar yet different" (pág. 58).

Frente a este planteamiento, Chevalier e, independientemente, Rodríguez y Velázquez, han señalado una posible adscripción folclórica de tipo más general y que, a su juicio, da mejor cuenta de la trama que los modelos previamente sugeridos [20]. Se trata del viejo cuento folclórico que actualiza el motivo G530: "Ogre's relative aids hero", conocido como *La hija del ogro* y cuya versión hispánica más difundida es *La hija del diablo*. Su estructura argumental es la siguiente: un héroe víctima cae en poder de un demonio, ogro o gigante, quien le impone, para liberarlo, el cumplimiento de unas tareas sobrehumanas, que aquél puede cumplir gracias a la ayuda de la hija del demonio, dotada de poderes mágicos. Culmi-

[15] Cf. Close, *La concepción romántica del "Quijote"*, págs. 254-255.

[16] Vid. Riley, *Introducción al "Quijote"*, págs.105-106, y H. P. Márquez, *La representación...*, págs. 125-130; cf. Bandera, *"Monda y desnuda"*, págs. 355-360.

[17] Camamis, "El hondo simbolismo de la hija de Agi Morato", págs. 76-78; cf. Cirot, "Le 'cautivo'... ", pág. 382. Esta supuesta fuente le da pie a Camamis para una interpretación alegórica del episodio, en clave cristológica, justamente criticada por Morón Arroyo, "La historia del cautivo y el sentido del *Quijote*", pág. 91.

[18] Canavaggio, ed. de *Los baños de Argel*, pág. 29. Sobre el episodio de Basile, al que consideran más bien un paralelo que una fuente, vuelven Alfred Rodríguez y María Dolores Velázquez, "El fondo tradicional del 'Cuento del Cautivo'", *RILCE*, III, 1987, págs. 253-257.

[19] McCrory, *The Captive's Tale*, pág. 57.

[20] Chevalier, "El cautivo, entre cuento y novela"; Rodríguez y Velázquez, "El fondo tradicional... ", págs. 254-255.

nadas las tareas, ambos huyen, siendo perseguidos por el demoniaco padre, quien está a punto de capturarlos tres veces, pero, al no lograrlo, maldice a su hija, debido a lo cual, el joven se olvida de ella y está a punto de casarse con otra, si bien recobra la memoria justo a tiempo y, reconociendo a la hechicera, se casa con ella. En teoría, este argumento explicaría la pasiva actitud del capitán, la supuesta "frialdad amorosa" de Zoraida y el papel de Agimorato en la historia, aunque bien se ve que todo parecido con un ogro perseguidor es pura coincidencia. En definitiva, el modelo representado por *La hija del diablo*, que no es sino una actualización del argumento cuentístico en que el héroe huye de casa del suegro hostil, auxiliado por la hija de éste [21], resulta demasiado general, y además su argumento no se ajusta al relato cervantino tanto como se ha pretendido. En particular, ni el capitán es cautivo de Agimorato, ni hay en su historia nada de las pruebas impuestas por el demonio, ni es perseguido por el padre de su amada, ni está a punto de casarse con otra. En cuanto a la hipótesis de que el cuento fuese adaptado a las circunstancias del cautiverio en la propia Argel [22], plantea los problemas ya vistos a propósito de la conjetura similar de Márquez Villanueva.

Si esta propuesta resulta bastante dudosa, acierta en cambio Chevalier al señalar la heterogeneidad de los relatos previamente aducidos por la crítica (págs. 405-406). En efecto, los motivos que encarnan no responden a una tipología única, sino que pueden tipificarse del siguiente modo:

1) La musulmana que se enamora de un cristiano libre:
   1.1.) Soltera: Guiomar enamorada de Montesinos en "Ya se sale Guiomar", Sevilla de Valdovinos en "Tan clara hacía la luna".
   1.2.) Malmaridada: las protagonistas de *La morica garrida* y del romance "Mi padre era de Ronda".
2) La musulmana que se enamora de un cristiano cautivo:
   2.1) No lo libera: la hermana de Almanzor y Gonzalo Gustioz en la leyenda de los siete infantes de Lara
   2.2) Lo libera:
   2.1.1) Huye con él para casarse: Niccolò y Beatrice en la *novella* de Firenzuola (cf. motivo T32.1: "Lovers' meeting: hero in heroine's father's prison form wich she helps him escape").
   2.1.2) Huye con él para casarse, pero es abandonada: Madama en el *Patrañuelo*, Leandra.
   2.1.3) Huye con él, sin intención matrimonial: Ismérie en la leyenda de Notre-Dame de Liesse.
   2.3) Le ayuda a defenderse de su padre: Floripes (cf. motivo K781: "Castle captured with assistance of owner's daughter. She loves the attacker").

No obstante, la exclusión de estas fuentes no tiene en cuenta que estos relatos, aunque diversos, comparten elementos mucho más cercanos al relato cervan-

[21] Cf. Propp, *Istori´eskie korni volàebnoj skazki*, págs. 306-307, = *Las raíces históricas del cuento*, págs. 458-459.

[22] Chevalier, "El cautivo, entre cuento y novela", pág. 408.

tino (cautiverio, conversión, fuga) que el cuento tradicional, mientras que los casos que aduce Chevalier, en los que "se metamorfosea la hija del diablo en la hija del rey moro que anhela convertirse a la fe de Cristo" (pág. 408), no son sino la adecuación del viejo relato folclórico a esta nueva constelación temática, que, a fin de cuentas, refleja, bajo las vigentes condiciones históricas, el mismo motivo de fondo, el R162: "Rescue by captor's daughter (wife, mother)". Por lo tanto, si existen unos antecedentes literarios que resulten más estrechamente operativos tanto para la creación como para la recepción de la historia del cautivo, éstos han de ofrecer unas resonancias más concretas y cercanas a la misma, por lo que se hace necesario no perder de vista esos condicionantes temáticos.

2. Un motivo épico de frontera

Para determinar la verdadera naturaleza de la tradición a la que se adscribe el personaje de Zoraida, se hace, pues, necesario retomar desde perspectivas algo distintas lo que Bédier bautizó como el arquetipo de la "païenne amoureuse et compatissante"[23]. Claro está que el tema de la mujer que ayuda al extranjero y a menudo se fuga luego con él, representado ya por el mito de Jasón y Medea, es mucho más antiguo, como señaló Knudson [24], y pervive en la Edad Media, por ejemplo, en la historia de la hija del pirata que libera al príncipe capturado por éste [25]. Pero la actualización concreta en el contexto literario del que se nutre Cervantes es sin duda ésta, cargada de connotaciones específicas cuya omisión llevaría a un falseamiento ucrónico de la situación, lacra de muchas aproximaciones de tipo antropológico-literario, aunque la precisión sea importante para rastrear las raíces mismas de dicho componente temático.

Al margen, pues, del influjo específico de una u otra fuente concreta, se actualiza aquí un motivo de difusión más amplia y que en el caso hispánico está inicialmente representado por el *Mainete* o *Cantar de las mocedades de Carlomagno*, traducido y adaptado de las *Enfances Charlemagne* francesas y difundido en España por las prosificaciones cronísticas (*Estoria de España*, *Gran Conquista de Ultramar* y sus derivados)[26], aunque ausente de la citada y popular *Historia*

[23] Bédier, "La composition de la chanson de *Fierabras*", pág. 48.

[24] Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine... ", págs. 449 y 460-461; vid. además Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, pág. 103; Rubio, *Cantar de Guillermo*, pág. 43.

[25] Esta variante, referida ya por Séneca el Retórico en sus *Controversiæ*, I, 6, como han señalado Cirot, "Sur le *Fernán González*", pág.125; Warren, "The Enamoured Moslem Princess... ", págs. 346-347, y Knudson, "La princesse sarrasine... ", pág. 460, es también la que narran los *Gesta Romanorum*, cap. V, "De sectanda fidelitate", aducido como paralelo por Cirot, "Le 'cautivo'... ", pág. 382, y como fuente indubitable de la historia de Zoraida y Ruy Pérez de Viedma por Camamis, "El hondo simbolismo... ".

[26] La versión de la *Estoria de España* alfonsí era accesible en el Siglo de Oro por la edición de Ocampo (1541), que en esta su cuarta parte sigue la *Crónica General Vulgata*, mientras que la *Gran Conquista de Ultramar* (donde ocupa el lib. II, cap. xliii) fue publicada en 1503 (el pasaje en I, fols. 128*rb*-131*ra*; ed. Cooper, I, págs. 579-590); vid. Bustos, "*Crónica General Vulgata*" y Ramos "*Gran Conquista de Ultramar*".

del emperador Carlo Magno, así como por el romancero y las tradiciones toledanas sobre los palacios de Galiana [27], a los que alude Sancho en II, lv, 210v: "Esta que para mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo don Quijote. Él sí que tuviera estas profundidades y mazmorras por jardines floridos y por palacios de Galiana". De esta leyenda se hace eco crítico el historiador toledano Alcocer, quien, pese a todo, concede cierta historicidad a la misma, debido a la pervivencia de dicho topónimo urbano [28]:

> sucedió después en esta cibdad [*sc.* Toledo] un rey llamado Galafre, que (como escribe Vicencio Historial) tuvo una hija llamada Galiana, cuya fama de hermosura dicen que trujo a ella a un hijo del rey Pepino de Francia llamado Carlos, que escriben que por amor de ella hizo armas con un moro muy esforzado llamado Bramante, que la demandaba por mujer, y que la batalla fue en el lugar que agora se llama Balsamorial, dos leguas y media [= 8,25 km] de esta cibdad, en la cual fue vencido Bramante. Dizen más, que por este servicio que hizo este infante a la dicha Galiana, que ella se fue con él a Francia, y que allá se tornó cristiana y se casó con él. Y aunque esto se escribe ansí en la general historia de España y lo refiere Vicencio Historial (como es dicho), parece que no pudo ser, por no convenir en tiempo, con muchos años. Aunque bien se puede creer que reinó en esta ciudad un rey moro llamado Galafre y que tuvo una hija llamada Galiana, por quien se llamó el alcázar o palacio de Galiana, y que la sacó della algún príncipe cristiano llamado Carlos y la llevó consigo a Francia, o a otra parte, y se casó con ella; pero que fuese hijo de Pepino, no pudo ser, porque ni lo escriben sus crónicas ni convienen en tiempo, como es dicho.

El verdadero relato de la *Estoria de España* alfonsí (con el que coincide en lo sustancial el de la *Gran Conquista de Ultramar*) es un poco diferente y más complejo. En él, Mainete, es decir, el joven Carlomagno, enemistado con su padre, Pepino, busca refugio en el reino moro de Toledo, donde es bien acogido por el rey Galafre y por su hija Galiana, de la que Mainete estaba enamorado de oídas. Al poco de llegar allí, la ciudad es atacada por otro rey moro, Bramante, que quiere casar por la fuerza con Galiana. Ésta le pide a Mainete que salga al combate, pero él carece de armas y ella se las proporciona a cambio de su palabra de matrimonio. Ya en el campo, Mainete realiza grandes proezas y mata al propio Bramante, adueñándose de su espada Durandarte. Poco después de esta victoria, llega la noticia de la muerte de Pepino y Mainete logra volver a Francia con sus hombres, pese a la oposición de Galafre, gracias a la argucia de herrar los caballos al revés. Para facilitar la huida, Galiana permanece en Toledo y más tarde Morante vuelve a por ella. Tras una infructuosa persecución de los toledanos, Mainete y Galiana

[27] Vid. Menéndez Pidal, "*Galiene la belle* y los palacios de Galiana"; Horrent, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*; Deyermond, *La Literatura Perdida*, I, págs. 113-117; Fernández-Ordóñez, "El tema épico-legendario de *Carlos Mainete* ..."; Bautista, "La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno ...".

[28] Alcocer, *Hystoria o descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, lib. I, cap. lvii, fol. 57r*a-b* [= 48r*a-b*]; cf. lib. I, cap. lxv, fol. 53v*b*, y cap. lxvi, fol. 54v*a*, y lib. II, cap. xix, 115r*b*. Las menciones de "Vicencio Historial" y de la "general historia de España" remiten, respectivamente, al *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais y a la citada *Crónica de España* editada por Ocampo, aunque el título parezca aludir a la obra original del mismo autor *Los cinco libros primeros de la corónica general de España*, que se ocupa solamente de la historia antigua, no de la medieval.

se encuentran en París, donde ella se hace cristiana y se casa con él, que a continuación es coronado.

Esta es probablemente la versión occidental más temprana del motivo, pues las *Enfances Charlemagne* datan de *ca.* 1150, mientras que las otras dos *chansons de geste* que lo retoman, el *Floovant* y el citado *Fierabras*, son ya de finales del siglo XII [29]. Pese a este referente seminal, no se trata de un elemento propiamente carolingio, como pensaba Márquez Villanueva, sino de un motivo, sin duda poligenético, que se encuentra tanto en la tradición románica, como en la bizantino-eslava y en la arabo-islámica [30]. Su forma más elemental (aunque no necesariamente la primitiva) es aquélla en que una mora se ofrece directamente como amante a un cristiano, sin más preámbulos, como la protagonista malmaridada de *La morica garrida*, ya mencionada. Una muestra de la pujanza del motivo, aun en esta formulación tan simple, es el romance de *Melisenda insomne*, donde "la hija del emperante", a la que "amores del conde Ayruelo / no la dejan reposar", acude finalmente al lecho de su amado, poniendo como excusa para ser aceptada "que yo soy una morica / venida de allende el mar" [31]. Aquí, el episodio de Belissent, hija de Carlomagno, que se entrega por amores a Amile (como sucede en la versión original francesa, un episodio del *Amis et Amiles*), no solo cambia a su amado por el conde Ayruelo (es decir Ayuelo, el protagonista de la *Chanson d'Aïol*), sino que se ampara en la figura de la *païenne amoureuse*, a fin superar la barrera que su condición social imponía. Una variante un poco más compleja de esta forma elemental del motivo acoge la leyenda historiográfica de la Mora Zaida, la hija (en realidad nuera) de Almu'tamid de Sevilla, que, enamorada de oídas del rey Alfonso VI, se le ofrece como esposa (en realidad fue su concubina), aportando como dote los castillos fronterizos que le había dado su padre. El monarca castellano acepta y, una vez bautizada como Isabel, se casa con ella, que será la madre de su único hijo varón, el infante Sancho, muerto en la rota de Uclés en 1108 [32].

No obstante, se trata de actualizaciones un tanto marginales, pues lo propio del motivo es que se vincule a la figura del cautivo o, cuando menos, del huésped. En este caso, la modalidad más simple es que éste mantenga relaciones sexuales

[29] Cf. Bédier, "La composition ...", pág. 51; Rodríguez Velasco, *Guía*, I, págs. 53-55 y 62; Hogetoorn, "Fierabras", pág.103; Poiron, "Fierabras". En concreto, el *Fierabras* se hace eco (en los vv. 2735-2738) de la leyenda de Mainete y Galiana (vid. Cirot, "Sur le *Fernán González*", pág. 139 y Warren, "The Enamoured Moslem Princess... ", págs. 352-353).

[30] Vid. Bédier, "La composition... ", págs. 45-47; Cirot, "Sur le *Fernán González*", págs. 118-146; Warren, "The Enamoured Moslem Princess ..."; Entwistle, "Bride-snatching and the *Deeds of Digenis*"; Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", *passim*; Pertusi, "Tra storia e leggenda ...", págs. 256-259 y 276; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 88-98 y 207-214; Galmés, *La épica románica y la tradición árabe*, págs. 401-409, y Montaner "Introducción a la épica de frontera", págs.12 y 35; cf. Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*, pág. 103.

[31] "Todas las gentes dormían", vv. 2-3 y 38, ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 51, págs. 235-238.

[32] Para todo lo relativo a este personaje, vid. Montaner, "La mora Zaida": para su pervivencia en el Siglo de Oro, cf., del mismo, *Política, historia y drama* ..., págs. 48 y 54-55. Para sus relaciones onomásticas y argumentales con la figura de Zoraida, vid., del mismo, "Zara/Zoraida y la Cava Rumía".

o incluso amorosas con una mujer del entorno de su captor, que a veces es su propia hija, hermana o esposa, sin que se produzcan ni la huida ni la conversión. Así sucede con Guielin, el sobrino de Guillermo de Orange, y "Jüete la bele", una de las doncellas de Orable, cuando todos ellos están presos en Orange [33]:

" ...miels voel morir en ceste tur plus bele
qu'alaise en France ne Ais la Capele.
Piech'a que n'oi nul deduit de pucele:
anuit gerrai o Jüete la bele,
si sentirai son pis et sa mamele".
Cele s'en rist, qui gente fu et bele;
de sa mainnete le fiert en sa forcele;
puis s'apuierent a une fenestrele,
par grant amor l'un l'autre acole et baise,
et dist Guillelmes: "Ceste gent sont a aise!".

Algo semejante ocurre con Gonzalo Gustioz y su carcelera mora: "Desí [Almançor]mandó a una mora fijadalgo que?l' guardasse y?l' sirviesse y?l' diesse lo que oviesse mester. E assí aveno a pocos días que don Gonçalo yaziendo en aquella prisión e aquella mora sirviéndol', que ovieron de entender en sí e amarse ell uno al otro, de manera que don Gonçalo ovo de fazer un fijo en ella, a que llamaron después Mudarra Gonçález" [34]. Cuando don Gonzalo vuelve a su tierra, la dama mora permanece en Córdoba, donde se cría Mudarra. Aquí la amante del castellano es simplemente una dama de la corte, pero en el romance viejo del *Llanto de Gonzalo Gustioz*, la "morica" que "con amor le curaba" pasa a ser familia de Almazor: "hermana era del rey, / doncella moza y lozana" [35]. Este parentesco es conservado en la *Tragedia de los siete infantes de Lara* (1579) de Juan de la Cueva, donde el personaje recibe el nombre de Zaida, lo que resulta bastante significativo, en virtud de lo visto arriba: "Zaida, hermana del rey Almanzor, aficionada de Gonzalo Bustos, viéndose preñada dél, y que por la libertad que el rey le otorgó se quería ir y dejalla, determina de impedirle con hechizos, y acompañada de Haxa, otra mora, hazen sus conjuros para detenerlo; sale Gonzalo Bustos, despídese della, déjale un medio anillo para que aquello que pariere, siendo de edad, le lleve, por donde sea conocido dél; vase, pare Zaida un hijo, va Haxa al rey Almançor y dale cuenta de todo el caso" [36]. De este modo, se consagran el víncu-

[33] *La Prise d'Orange*, redacción *C(E)*, vv. 1517-1528, ed. Régnier, *Les rédactions en vers* ..., pág. 222; cf. Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine...", pág.458.

[34] Alfonso X, *Estoria de España*, ms. *E2* (Esc. X-i-4), fol. 87r (ed. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General*, II, pág. 435*b*). Esta versión fue difundida en el Siglo de Oro tanto por la citada edición de Ocampo como por otros textos basados indirectamente en la obra alfonsí, en especial a través de la *Crónica de 1344*, como la anónima *Historia ... del conde Fernán González* (1537 y 1546); Garibay, *Compendio historial* (1571), lib. X, cap. xiv, o Mariana, *Historiæ de rebus Hispaniæ* (1592,), lib. VIII, cap. ix, entre otros. Véanse más detalles en Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara,* págs. 49-78.

[35] "Pártese el moro Alicante", vv. 52-54, ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 3, pág. 70. Sobre este romance, cf. Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara,* págs. 95-98, y Mirrer, *Women, Jews and Muslims,* págs. 17-25.

[36] "Argumento de la tercera jornada", en Juan de la Cueva, *Comedias y tragedias*, I, pág. 125.

lo familiar propio del motivo R162 y la ligazón onomástica de Zaida a la mora enamorada, de forma que el mismo nombre y parentesco pasan a la anónima comedia *Famosos hechos de Mudarra*, de 1583 [37]. Prescinde, en cambio, del nombre, pero no de la filiación, Lope en *El bastardo Mudarra* (1612), como se ve por los vv. 1103-1106:

Arlaja: –¿Eres, cristiano, por dicha,
el preso del rey mi hermano?
Bustos: –Por dicha soy el cristiano
y el preso soy por desdicha.

En otras ocasiones, dentro aún de esta forma elemental del motivo, la mujer facilita la liberación en compensación por los servicios prestados, como en el romance fronterizo-novelesco *El cautivo y el ama buena*, donde un cautivo cristiano, maltratado por su amo moro, recibe las atenciones (sexuales incluso) de su ama, que le acaba recompensando así: "diérame los cien doblones / y enviárame a mi tierra" [38]. El siguiente estadio es que la relación amorosa acabe en conversión, como sucede con Sevilla y Valdovinos, donde éste, de acuerdo con su remoto origen en la *Chanson de Saisnes*, no está cautivo, sino que vive con su amada, lo que elimina la necesidad de liberación [39]:

– Que no tengo miedo a moros
ni menos tengo otra amiga:
que vos mora y yo cristiano,
hacemos la mala vida;
y como la carne en viernes,
que mi ley lo defendía.
– Por tus amores, Valdovinos,
yo me tornaré cristiana;
si quisieres, por mujer;
si no, sea por amiga.

Una variante, un tanto atípica, de esta formulación del motivo se produce cuando la cautiva es la amada y la liberación implica el matrimonio con su anti-

[37] La edita Menéndez Pidal, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 353-389. Sin advertir esta coincidencia, y la del nombre de Axa, el otro personaje femenino de ambos dramas, don Ramón creyó que la pieza de 1583 desconocía por completo la de Juan de la Cueva (pág. 126).

[38] "Mi padre era de Aragón", v. 16, ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 65, pág. 278. Este es el texto de un pliego suelto de Praga; la versión del *Cancionero de romances* s. a. empieza "Mi padre era de Ronda" (lo que parece más adecuado al contexto fronterizo) y presenta otras pequeñas variantes; ed. Alcina Franch, *Romancero antiguo*, II, págs. 466-467, núm. 4.4.21. Conservado en la tradición oral, las versiones modernas, acomodándose a las pautas habituales del motivo, "echa[n] mano de la situación amorosa y del dilema consiguiente (irse es perder el amor) y da un papel más activo a la dama" (Débax, *Romancero*, pág. 316).

[39] "Tan claro hace la luna", vv. 15-24, ed. Alcina Franch, *Romancero antiguo*, II, pág. 50, núm. 3.2.1. En la versión que comienza "Por los baños de Carmona" (núm. 3.2.1.a, pág. 51), el final supone un giro bastante sorprendente y contradictorio con lo anterior: "–Por tus amores, Valdovinos, / cristiana me tornaría. / –Yo, señora, por los vuestros, / moro de la morería". Sobre estos romances, además de la bibliografía citada en la nota 12, véase Ramón Menéndez Pidal, "La *Chanson des Saisnes* en España".

guo señor. Es lo que sucede en uno de los cuentos de las *Mil y una noches* [40], la *Ḥikāyat aṣṣa'īdī wazawǧatihi l'Šifranǧiyyah* o *Historia del hombre del Ṣa'īd* [región de Egipto] *y de su esposa franca* [41], que refiere cómo un comerciante musulmán establecido en la ciudad cruzada de Acre ('Akkā') se enamora de una *ǧifranǧiyyah*, literalmente "franca", pero en sentido general "europea" o simplemente "cristiana". Gracias a los servicios de una tercera, logra tener dos encuentros con ella, pero en ninguno de ellos llega a culminar la relación, debido a sus escrúpulos religiosos. Cuando está a punto de conseguir la tercera cita, se ve obligado a salir de Acre por el inicio de la ofensiva de Saladino contra el reino latino de Jerusalén, y no vuelve a ver a su amada hasta que, habiendo sido capturada, le es vendida como esclava. Entonces él consigue hacerla musulmana, la manumite y se casan. Su conversión y su amor son tan sinceros, que cuando se pacta un intercambio de cautivos entre cristianos y musulmanes, ella se niega a regresar con su marido franco.

El estadio siguiente del motivo lo constituye ya su forma característica, consistente en el rapto y conversión de una doncella de la religión contraria. Por descontado, el rapto no suele consistir en un secuestro violento, sino en la sustracción de la mujer con su consentimiento, pero sin el de sus responsables familiares legales; en el caso de una doncella, el *pater familias* o, en la terminología árabe, su *wālī*. Es lo que sucede, como se ha visto, con Mainete y Galiana, cuya relación recoge la variante del exiliado, en lugar de la del cautivo, la cual comparece, a cambio en la historia de Aïmer resumida brevemente en el *Fierabras*, vv. 2073-2077, pasaje que Bédier considera alusivo a un cantar perdido [42]:

> Souvent voit on frant mal par fame alever.
> Encor me membr'il bien du caitif Aymer,
> cil qui ocist l'aufage a son branc d'acier cler,
> et sa mollier se fist bauptizier et lever,
> et Aymer la prinst a mollier et a per.

El mismo esquema del cautivo liberado por la esposa de su señor se aprecia en la citada historia de Niccolò y Beatrice en la *novella* de Firenzuola. En cambio, es

[40] En las remisiones a *Las mil y una noches* doy el número de noches según la *Zotenberg's Egyptian Recension* [= *ZER*], versión vulgata que deriva de un arquetipo egipcio de *ca.* 1775, representado por la primera edición de Būlāq, 1835, y en parte por la segunda de Calcuta, 1839-1842, y a la que se atienen casi todas las traducciones europeas modernas; vid. Brockelmann, *Geschichte*II, pág. 60; Littmann, "Alf layla wa-layla", pág. 360*a*, y Mahdī, *The Thousand and One Nights*, III, págs. 87-126. A continuación localizo la historia en las ediciones que he empleado (cuya omisión indica la falta del cuento en la misma): ed. Mahdī, que ofrece el texto crítico de la recensión egipcia temprana, anterior a *ZER*; ed. Beirut, que publica una rama expurgada de *ZER*, y ed. Damasco, que sigue una recensión distinta de *ZER*. Después remito a la traducción de Vernet, basada en las ediciones de El Cairo y segunda de Calcuta, y finalmente al repertorio de Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes* ..., donde pueden verse los datos de localización de cada historia en diversas ediciones y manuscritos, habitualmente acompañados de resúmenes y ocasionalmente de información complementaria.

[41] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 894-896; ed. Beirut, V, págs. 1-4; trad. Vernet, II, págs. 1158-1163; cf. Chauvin, *Bibliographie*, V, pág. 240, núm. 140.

[42] Bédier, "La composition ...", pág. 45.

la hija del mismo la que actúa en el *Floovant*, donde el héroe que le da título, desterrado por su padre Clodoveo, es capturado por Galien, emir de los persas, y liberado por la hija de éste, la princesa Maugalie, que huye con él disfrazada de hombre y que, una vez bautizada, se casa con Floovant [43]. Lo mismo sucede en el romance llamado de Guarinos y Floripas, donde aquél, estando cautivo, es liberado por la infanta, hija del rey moro que lo tiene preso, y ambos se casan [44]. En la vertiente islámica, esta variante comparece en la *Ḥikāyat baʿŠ aṣṣaḥābah fī ḫilāfat ʿUmar b. Alḫaṭṭāb* o *Historia de uno de los compañeros del Profeta durante el califato de 'Umar*, también conocida como *El prisionero musulmán y la cristiana* e incluida en *Las mil y una noches* [45]. En dicho relato, un valiente guerrero musulmán es apresado mientras asedia una fortaleza bizantina en Siria. A fin de ganarlo para su causa, los cristianos pretenden que se convierta, para lo cual se valen de la hija de uno de los patricios locales. El guerrero se resiste, a sus encantos recitando pasajes del Corán y es la joven, prendada de él, la que se convierte. Al cabo de siete días ella urde una añagaza para lograr salir de la fortaleza, y se dirigen a Medina, a la que llegan con suma rapidez gracias a un milagro, siendo acogidos allí por el propio califa 'Umar, que preside su banquete de bodas. Al mismo esquema básico responde el episodio de Al'Šas'ad y Bahrām Almağūsī, contenido en otro relato de las *Mil y una noches*, la *Ḥikāyat almalik Qamar Azzamān b. almalik Šahramān* o *Historia del rey Qamar Izzamān, hijo del rey Šahramān*, con la diferencia, excepcional, de que aquí la conversión al islam se realiza desde la *mağūsiyyah* o zoroastrismo, debido a la vinculación persa del relato [46]. Refiere éste que en el transcurso de sus aventuras, Al'Šas'ad, hijo del rey Qamar Azzamān, es capturado por el zoroastra Bahrām, que pretende ofrecerlo en holocausto en la Montaña del Fuego. Tras varias peripecias, Bahrām encierra a Al'Šas'ad en una mazmorra y encarga a su propia hija, Bustān, que lo atormente. Cuando ésta se dispone a azotarlo, se apiada de él y, al examinar su belleza, se queda prendada. Espontáneamente, Bustān le pide información sobre el islam y se convierte. Al poco tiempo, ella lo libera y huyen juntos, presentándose ante Al'Šamğad, el hermano de Al'Šas'ad, que a la sazón era visir en la ciudad donde se hallaban, el cual los protege de Bahrām y se acaba casando con Bustān, ya que Al'Šas'ad estaba previamente comprometido con la reina Marğānah, con la que, a su vez, contrae matrimonio [47].

[43] Cirot, "Sur le *Fernán González*", pág.127-129; Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs. 313-314; Daniel, *Héros et sarrasins*, pág. 299; cf. Rodríguez Velasco, *Guía*, I, pág. 62.

[44] Armistead, *Catálogo-índice*, I, pág. 110, núm. B7, y III, pág. 11, núm. 5. La ausencia de conversión explícita puede deberse a la procedencia sefardí del texto. En cuanto a la identificación de la innominada infanta con Floripas resulta infundada, ya que el argumento no guarda ninguna relación con el del *Fierabras*. Por otra parte, el más conocido romance del *Cautiverio de Guarinos* muestra, precisamente, una inversión del motivo, como se verá luego.

[45] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 476-477; ed. Beirut, III, págs. 165-168; trad. Vernet, I, págs. 1445-1450; cf. Chauvin, *Bibliographie*, V, págs. 238-239, núm. 138.

[46] Vid. Littmann, "Alf layla wa-layla", pág. 363*a*; Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*, pág. 46, y Vernet, *Las mil y una noches*, I, pág. xxx.

[47] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 236-237 y 248; ed. بولاق, págs. 648-652 y 681-682; ed. Beirut, II, págs. 264-266 y 285-289; ed. Damasco, I, págs. 595-597 y 615-617; trad. Vernet, I, págs. 886-

Según este patrón, el objetivo de la fuga es la celebración del matrimonio, pero si en ocasiones éste se realiza de manera, por así decir, indirecta, como en el caso de Bustān y Al'Šamğad, en otras no se produce en absoluto, originando lo que podrían llamarse formas abortadas del motivo, donde la promesa matrimonial es sólo una excusa para favorecer la liberación. Es lo que ocurre con la hija del emir Aplorravdis en el poema épico bizantino *Diyenís Akritis* (Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης)[48], la cual se enamora del hijo del general bizantino Antíoco, capturado por su padre. Tras liberarlo, él le promete casarse con ella, convertida al cristianismo, si ambos se fugan, lo que hacen una noche, aprovechando la ausencia de Aplorravdis y la enfermedad de Melanthía, madre de la muchacha. No obstante, a los pocos días, el muchacho la deja abandonada en un oasis del desierto, donde la encuentra Diyenís. El mismo desenlace se produce en los casos ya vistos de Madama en el *Patrañuelo* y de Leandra en el poema de Durante de Gualdo. Sin embargo, en el poema bizantino la intervención del héroe, que rescata a la muchacha y obliga a su raptor a casarse con ella, permite un final feliz, aunque un poco a contrapelo [49].

El final sin matrimonio se da igualmente, pero sin truncamiento de las expectativas argumentales, en la reelaboración hagiográfica del motivo, donde no hay previsto casamiento, como en la citada leyenda de Notre-Dame de Liesse o en la de Santa Casilda. De ésta se cuenta que era "hija del rey Almenón de Toledo, que era muy hermosa y virtuosa doncella, y amávala mucho su padre, y traíanle grandes casamientos, mas ella, como fuese virtuosa, propuso en su voluntad de guardar castidad, y era tan piadosa con los captivos cristianos, que ella misma los iba a visitar a las mazmorras adonde estaban presos", sin que de ello naciese el deseo de convertirse. Vigilada por su padre, entrado en sospechas, "acechándola por ver si era verdad que Casilda llevaba cierto pan y otras cosas para dar a los cristianos cautivos, dijo el rey: "Hija, ¿qué es eso que llevas ahí?". Y súpitamente respondió que rosas. Y como le cató la falda, vio que eran rosas blancas y coloradas, y el creyó que no era verdad lo que de su hija decían". Pese a esta transformación milagrosa, tampoco la princesa toledana siente un imperioso deseo de conversión. Sólo más tarde, "acaeció que vino dolencia en Casilda de flujo de sangre", para la que no se hayaba cura, hasta que "Casilda hobo revelación en sueños que si se lavase en el lago de Sant Vicente, luego sería sana". Accediendo su padre, por mor de la salud de su amada hija, "soltó todos los captivos cristianos que estaban en Toledo y enviolos con Casilda su hija [...] al rey don Fernando de Castilla". Acogida por éste, "fueron a buscar el lago de Sant Vicente, y hallaron que era en la Bureba, cerca de Briviesca, y bañose en él y fue luego sana". Sólo entonces "tornose cristiana y no quiso tornar a su tierra. Fue su habitación y mo-

888 y 911-915; cf. Chauvin, *Bibliographie*, V, pág. 239, núm. 139 (doy sólo la localización del episodio comentado, no la de la historia completa). Vid. además, en relación con el motivo de la *païenne amoureuse*, Cirot, "Sur le *Fernán González*", pág.125; Warren, "The Enamoured Moslem Princess ...", pág. 348, y Knudson, "la princesse sarrasine ...", pág. 460.

[48] *Diyenís Akritis*, redacción *G*, V, vv. 66-176.

[49] *Diyenís Akritis*, *G*, V, vv. 257-280.

rada en una ermita que está cerca del lago, y allí vivió toda su vida, casta y sanctamente, hasta que murió"[50]. Lo mismo ocurre, en versión musulmana, en la *Ḥikāyat Ibrāhim b. Alḥawwāṣ ma'a bnat almalik* o *Historia de Ibrāhim b. Alḥawwāṣ con la hija del rey*, incorporada a *Las mil y una noches*[51], donde se refiere que Sīdī Ibrāhim, estando de viaje por *bilād Arrūm*, es decir, los territorios cristianos, es conducido ante una princesa cristiana enferma, a condición de que, si no la sana, será ejecutado, como los médicos que le precedieron. Cuando Sīdī Ibrāhim entra en la alcoba de la princesa, recordando un *ḥadīṯ* o tradición del Profeta, no la saluda primero, pero ella le interpela por su nombre, pues ha recibido un mensaje divino avisándola de su llegada. Su enfermedad resulta ser el deseo insatisfecho de convertirse al islam, por lo que Sīdī Ibrāhim la instruye en su nueva religión y después se fuga con ella, gracias a una milagrosa invisibilidad. Entonces la princesa se establece en La Meca, donde vive entregada a la oración y al ayuno, hasta su muerte, al cabo de siete años.

Ascendiendo por la escala de complejidad creciente del motivo, el siguiente escalón consiste en que la *païenne amoureuse*, en lugar de limitarse a huir con su amado, le ayuda a apoderarse de la fortaleza en que está preso, e incluso a conquistar el reino entero. Se trata de una variante típica de la épica francesa: "la fille d'un grand seigneur sarrasin tombe amoureuse de l'ennemi de son père, l'aide á vaincre son père et se fasse baptiser pour l'épouser"[52]. Es, como se ha visto, lo que sucede en el citado *Fierabras*, donde Floripes, enamorada de Guy de Borgoña antes de que éste sepa de su existencia, ayuda a los pares de Francia apresados por su padre Balán, con los que resiste en su torre de la fortaleza, hasta la llegada de Carlomagno con el socorro final[53]. A este esquema se atienen también varios cantares de la rama o subciclo de los hermanos de Guillermo de Orange, como el *Guibert d'Andrenas*, la *Prise de Cordres et de Sebille* y el *Siège de Barbastre* (todos de *ca.* 1200), aunque éste último presenta particularidades que se verán luego[54]. Así, en el *Guibert*, Gaiete, hija del rey Judas, enamorada de oídas de Guibert, hermano de Guillermo de Orange, libera al padre de ambos, Aymeri, preso en Andrene, y ayuda a los francos a conquistar la plaza, mientras que en la primera parte de la *Prise de Cordres*, Nubie, hija del *aumaçor* (< *almaçor* < ár. *almanṣūr* "el victorioso", sobrenombre de varios caudillos musulmanes) o gobernador de Córdoba, se enamora de Bertrand, sobrino de Guillermo preso en las cárceles de

[50] Alcocer, *Hystoria o descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, lib. I, cap. xliv, fols. 40r*b*-40v*a*. Se trata de la versión vulgata de la leyenda, pues la transmite casi igual, basándose en otras fuentes, Galmés, "Casilda de Toledo (o de Burgos)".

[51] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 477-478; ed. Beirut, III, págs. 169-171; trad. Vernet, I, págs. 1451-1453; cf. Chauvin, *Bibliographie*, V, pág. 239, núm. 139.

[52] Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 88-89.

[53] Añádase a la bibliografía citada en las nn. 14 y 30, Bédier, "La composition ...", págs. 47-48; Cirot, "Sur le *Fernán González*", pág.129-133; Warren, "The Enamoured Moslem Princess ...", págs. 351-352; Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", págs. 452-454; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 96-97 y 299.

[54] Warren, "The Enamoured Moslem Princess ...", págs. 353-354; Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs.187-188; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 91-92, 296, 298 y 301-302; cf. Rodríguez Velasco, *Guía*, I, pág. 58.

su padre, y pacta con él la liberación a cambio de la conversión y el matrimonio, y luego le ayuda a hacerse con la ciudad. En el romance de Guiomar y Montesinos este argumento presenta algunas variaciones singulares, ya que no hay cautiverio ni se recurre a la fuerza. Ambos protagonistas, están, como se deduce de la situación, previamente enamorados, pero no se lo han dicho. Cuando Carlomagno acude a sitiar la capital del rey Jafar, padre de Guiomar, ésta se presenta ante el emperador a pedirle una tregua hasta que fallezca su padre, momento en que le entregará graciosamente su reino. Carlomagno, viendo las reacciones de Guiomar y Montesinos al encontrarse en su tienda, acepta, a condición de que ella se convierta y ambos se casen. Ella accede, con tal de que se mantenga en secreto [55]:

Guiomar, que esto oyera,
mucho se fuera a turbar;
estuvo pensando un rato
sin respuesta le tornar;
mas Dios todopoderoso
en su corazón fue a entrar,
y dijo que le placía
de cristiana se tornar,
por hacer servicio a Su Alteza,
con Montesinos casar:
—Y esto muy secretamente,
que no lo sepa mi padre,
pues que era ya tan viejo
y puesto en la postrera edad;
que desque será muerto,
yo lo haré publicar.

Una modalidad relacionada es la que incorpora la *Brautfahrt* o expedición nupcial [56]. En este caso, el pretendiente del otro bando no está cautivo ni preso, sino que acude expresamente en busca de la doncella, de la que a menudo está enamorado de oídas. En ocasiones el rapto se produce directamente, como en el *Anseïs de Cartage* (*ca.* 1250), donde Anseïs, gobernador de España en nombre de Carlomagno, se enamora de oídas de Gaudisse, hija del rey moro Marsil, al que su consejero Ysoré acude en embajada para pedir la mano de la princesa. Mientras Ysoré consigue arreglar la boda con Gaudisse (que desde ese momento reniega de los dioses sarracenos y ansía el bautismo), Anseïs mantiene relaciones sexuales con la hija de su consejero, la doncella Leutisse (aunque sin reconocerla). Enterado de esta afrenta al regreso de su embajada, Ysoré regresa junto a Marsil, se convierte al islam y convence al rey moro de que ataque a los cristianos. Comienza así la guerra, durante la cual Gaudisse, que acompaña a su padre en el ejército, manda mensajes a Anseïs, que consigue raptarla tras una de las batallas. Ella se bautiza y ambos se casan, si bien tiene que acudir Carlomagno

[55] "Ya se sale Guiomar", ed. Alcina Franch, *Romancero antiguo*, II, págs. 125-139, núm. 3.5.5 (la cita en pág. 138).

[56] Vid. Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", pág. 450.

en su ayuda para lograr vencer a los sarracenos y que todo acabe felizmente [57]. Esta variante adquiere un desarrollo levemente parecido al de *Fierabras*, debido a que los franceses son asediados por los sarracenos, en el citado *Siège de Barbastre*, así como en su *rémaniement* por Adenet Le Roi en *Buevon de Conmarchis* (*ca.* 1275). Según ésta versión (vv. 2249-3947), Malatrie, hija del *amustant de Cordres*, es decir, el gobernador de Córdoba, está prometida a Limbanor, hijo del *amirant* o emir de España. Durante el sitio de Barbastro, para buscar "aucuns François [...] qui aventure quiere" (v. 2404), la pareja se acerca a la muralla, desde donde los ve Gerart de Conmarchis, hijo de Buevon y sobrino, por tanto, de Guillermo de Orange. Nada más verlos, decide desafiar a Limbanor y conquistar a la muchacha: "Se Dieu par sa douçour veut venir en talant / que je puisse conquerre la pucele vaillant... " (vv. 2446-2447). Salido al campo, Limbanor le ofrece la mano de Malatrie si se hace musulmán, lo que aquél rechaza, y se enfrentan en un reñido duelo. Vencido Lambanor, Malatrie, prendada de Gerart, le pide que la lleve con él a la ciudad y le promete hacerse cristiana: "S'avoec vous m'en voulez mener, je vous afi / que je croirait en Dieu qui onques ne menti, / celui qui de la Vierge en Bethleem nasqui" (vv. 2263-2265). Sin embargo, los sarracenos les atacan y logran apoderarse de Malatrie, mientras Gerart y los franceses que han salido en su ayuda regresan a Barbastro. Un nuevo encuentro nocturno entre Gerart y Malatrie provoca una nueva batalla entre moros y cristianos, cuyo desenlace se desconoce, al haberse perdido el final del poema, pero seguramente acabaría como el *Siège de Barbastre* original, donde los franceses resisten hasta que llega el rey Luis, que hace levantar el sitio a los musulmanes, tras la cual el caballero y la princesa se casan [58]. Desde el otro bando, esta modalidad se desarrolla en el episodio de Efromiyya y Artuhî en el *Dânişmendname* turco [59]. Allí Artuhi, guerre-

[57] Vid. Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs.245-247; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 91 y 295.

[58] Warren, "The Enamoured Moslem Princess ...", pág. 354. [59] El *Dânişmendname* o gesta de Melik Dânişmend, del que una primera versión hoy perdida fue redactada en 1245 por Mawlānā b. 'Alā', por encargo del sultán selyúcida Kay Kāwūs II, y refundida en 1360 por 'Ārif 'Alī, constituye una continuación del *Sayyid Baṭṭāl* turco, versión legendaria de principios del siglo XIII que retoma la figura de dicho héroe de las luchas contra Bizancio, objeto de un previo desarrollo legendario árabe, y la combina con elementos de la ocupación selyúcida de Anatolia y con rasgos fantásticos influidos por la tradición épica persa, en particular el *Šāhnâme* de Ferdowsi, y el propio folclore turco. En la misma línea se sitúa el *Dânişmendname*, un relato legendario inspirado en los hechos heroicos de Dānişmend Gāzī, primer soberano de la dinastía turcomana que lleva su nombre (la cual reinó sobre Capadocia desde fines del siglo XI a fines del XII) y que, como tal, posee un sesgo de guerra santa bastante marcado, pero entreverado de motivos de épica de frontera. Vid. Melikoff, "al-BaṭṭālS y "Dānishmendids", y Bosworth, "Saldjūkids, II: Literature, 2: In Anatolia"; para el episodio de Efromiyya, vid. además Pertusi, "Tra storia e leggenda ...", págs. 256-259.

[59] El *Dânişmendname* o gesta de Melik Dânişmend, del que una primera versión hoy perdida fue redactada en 1245 por Mawlānā b. 'AlāŠ, por encargo del sultán selyúcida Kay Kāwūs II, y refundida en 1360 por 'Ārif 'Alī, constituye una continuación del *Sayyid Baṭṭāl* turco, versión legendaria de principios del siglo XIII que retoma la figura de dicho héroe de las luchas contra Bizancio, objeto de un previo desarrollo legendario árabe, y la combina con elementos de la ocupación selyúcida de Anatolia y con rasgos fantásticos influidos por la tradición épica persa, en particular el *Šāhnâme* de Ferdowsi, y el propio folclore turco. En la misma línea se sitúa el *Dânişmendname*,

ro cristiano hecho musulmán por el protagonista, Melik Dânişmend, se enamora de una muchacha cristiana, Efromiya, cuyo padre, ŞâhŞı Şattât, bey de Amasiya, le niega su mano. El héroe, despechado, se dedica al pillaje contra las posesiones y súbditos del mismo hasta que شلإشش, organiza a su vez una expedición de castigo contra la tribu de Artuhî. Éste se retira entonces a vivir en soledad, pero, al cabo de siete años, consigue raptar a su amada cuando ésta es conducida en el cortejo nupcial hacia su prometido, el patricio bizantino Néstor. A partir de entonces, Efromiya, convertida también al islam, lucha junto a su amado en las filas árabes contra los cristianos.

Una forma trunca o frustrada del motivo se da en el poema provenzal *Rollan a Saragossa*, donde Roldán, a costa de grande esfuerzos, entra en Zaragoza para encontrarse con Braslimonda, esposa de Marsilio, rey de la ciudad, la cual le había enviado su guante como prenda de amor. Una vez en la ciudad, ambos reconocen su amor y Bramimonde desearía poder entregarle el campo sarraceno: "Ay! Dieus, car tu lay fossas am mi, sira Rollan! / Ans que vengues al vespre deman bayssant, / vos en rendria dels sarrazins lo camp" (vv. 625-628). No obstante, frente al desarrollo normal del motivo, cuando Roldán va a matar a Marsilio, ella lo defiende: "Merce, bel sira, non l'aucizas niant, / mos maritz es, ben deu esse garans" (vv. 646-647). Obligado por los moros a huir de la ciudad, lo único que Roldán conservará de Braslimonda es un manto que le servirá ante Carlomagno de testigo de la veracidad de su hazaña (vv. 1279-1284):

> Tot drech ha Karle ve?l vos vengut Rollan.
> "Neps, que aves fach? Non m'o celes niant".
> "Oncle", dis el, "contaray vos comant
> am la reyna parliey ha mon talant,
> am Braslimonda, am lo cors covinant,
> ve vos lo mantel que vos vauc aportant".

También existe una modalidad invertida, con desenlace trágico, debido a que el pretendiente procede del lado equivocado, como ocurre en el τραγούδι o balada *El castillo de la Bella* (Το κάστρο της Ωριάς), donde la hermosa castellana, al ser ocupada su fortaleza por las tretas de un joven turco enamorado de ella, se precipita desde lo alto de la torre [60]. En la versión tesalia editada por Kind, la muchacha se arroja al mar, mientras que en la publicada por Paraskevópulos, ὡμουδέ στην πόρταν πέσεν μουδέ 'ς μάρμαρον, / 'ς αγούρ ' αγκάλιν ρούζει και ψυ?ομα?έῤ = "no cayó sobre la puerta ni tampoco sobre el suelo, / sino que cayó en los brazos de aquél joven y expiró" (ed. Ayensa, núm. 14b, vv. 21-22). No obstante, esta misma situación, debidamente contrarrestada, puede acabar felizmen-

---

un relato legendario inspirado en los hechos heroicos de Dānişmend Ġāzī, primer soberano de la dinastía turcomana que lleva su nombre (la cual reinó sobre Capadocia desde fines del siglo XI a fines del XII) y que, como tal, posee un sesgo de guerra santa bastante marcado, pero entreverado de motivos de épica de frontera. Vid. Melikoff, "al-Baṭṭāl" y "Dānishmendids", y Bosworth, "Saldjūkids, II: Literature, 2: In Anatolia"; para el episodio de Efromiyya, vid. además Pertusi, "Tra storia e leggenda ...", págs. 256-259.

[60] Ayensa, *Cancionero griego de frontera*, núm. 14, págs. 188-193.

te, como ocurre con el padre de Diyenís, un emir sirio que rapta a la hija de un general bizantino, de la que se enamora. Cuando sus hermanos acuden a liberarla, él no acepta un rescate, sino que los reta a un combate singular, que se llevará a cabo contra el menor de los hijos del general y gemelo de la muchacha, Constantino, quien lo derrota. Entonces el emir declara su amor por la doncella y su deseo de convertirse y casarse con ella:

εἰ οὐκ ἀπαξιώνετε τοῦ ἔ?ειν με γαμβρόν σας,
διὰ τὰ κάλλη τὰ τερπνὰ τῆς ὑμῶν αὐταδέλφης
νὰ γένωμαι ?ριστιανὸς στραφεὶς εἰς Ῥομανίαν. [...]
Καὶ ἀκουστὸν ἐγένετο εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον,
ὅτι κόρη πανεύγενος μὲ τὰ τερπνὰ της κάλλη
φου σσᾶτα ἐκατέλυσε περίφημα Συρίας.

"Si no consideráis indigno el tenerme como cuñado,
por la encantadora belleza de vuestra hermana
me haré cristiano, partiré a Romania [= Bizancio]" [...]
Y se hizo célebre en todo el mundo
que una noble joven con su encantadora belleza
destruyó los famosos ejércitos de Siria [61].

En otros casos, el argumento combina la *Brautfahrt* con el cautiverio. Sucede de modo indirecto (pues el cautivo no es el pretendiente) en la *Canción de Armuris* (Τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη), donde Arestis, hijo de Armuris, acude a rescatar a su padre, que está preso en Siria. Admirado por las hazañas del joven, el emir del que su padre se halla cautivo quiere tomarlo como yerno "οὐδὲ εἰς τὴν ἀνιψίαν μου, οὐδὲ εἰς τὴν ἐξαδέλφην / μόνον ᾽ς τὴν θυγατέραν μου, τὴν ἔ?ω φῶς καὶ ὀμμάτια" = "no para mi sobrina, ni para su prima tampoco, / sólo para mi hija, que es mi luz y mis ojos" (vv. 196-197) [62]. No obstante, lo normal en este caso es que el cautivo sea el propio pretendiente, apresado en el curso de su empresa. Así sucede, aunque la *Brautfahrt* es impuesta, en el *Huon de Bordeaux* (*ca.* 1220), donde el protagonista, que debe expiar la muerte de Charlot, hijo de Carlomagno, es enviado por éste a Babilonia (es decir, El Cairo) con la triple misión de matar al primer sarraceno que encuentre en el palacio, de dar tres besos a Esclarmonde, la hija del emir, y de traer como trofeos la barba y tres dientes de éste último. Huon es capturado tras cumplir las dos primeras pruebas, es decir, matar a un sarraceno, que resulta ser el prometido de Esclarmonde, y darle a ésta los tres besos. Tras algunas desavenencias (pues él prefiere la prisión perpetua a amar a una musulmana) ella le ayuda a escapar de la prisión. Tras arrasar Babilonia y conseguir la barba y los dientes del emir, y después de muchas peri-

[61] *Diyenís*, *G*, I, vv. 304-306 y 335-337 = *Z*, II, vv. 495-497 y 530-532, el episodio completo ocupa todo el canto I de *G* y el II de *Z*. Sigo la traducción de Moradell, *Digenís, Devgenij y 'Umar*, págs. 187-307, pero tengo presentes las de Valero Garrido, *Basilio Digenís Akritas*, y Martínez García, *Poesía heroica bizantina*, págs. 69-217.

[62] Ed. Alexíu, Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης, pág. 178; sigo la traducción de Martínez García, *Poesía heroica bizantina*, pág. 68, pero tengo además presente la de Ricks, *Byzantine Heroic Poetry*, pág. 183.

pecias, logran ponerse a salvo gracias a la magia del genio Aubéron (el Oberon de Shakespeare) y los casa nada menos que el Papa [63]. El motivo del beso aparece también en la ya citada *Chanson des Saisnes*, en la que el tratamiento de la *païenne amoureuse* guarda más parecido, no obstante, con el *Rollan a Saragossa* y el *Siège de Barbastro*. En dicho cantar se narran las relaciones de Baudoin con Sebile (Valdovinos y Sevilla en la tradición castellana). Ésta es la mujer de Guiteclín, rey de los sajones al que combate Carlomagno, y se enamora de Baudoin, hermano de Roldán, al ver sus proezas en el sitio de Sessoigne (la Sansueña del romancero). Éste visita varias veces a la reina en secreto y Carlomagno lo envía, a modo de prueba para cobrar fama, a darle un beso a la dama y obtener su anillo como prueba, lo que Baudoin lleva a cabo. Muerto Guiteclín a manos de Carlomagno, Sebile se bautiza y se casa con Baudoin. Hasta aquí el desarrollo se atiene a las pautas normales del motivo, pero el desenlace, con la muerte del hermano de Roldán ante los hijos de Guteclín y el ingreso de Sebile en un convento, resulta bastante inusitado.

Frente a estas formas más o menos embrionarias (desde el desarrollo interno de la trama, no en términos de evolución diacrónica), el representante más célebre y canónico de este argumento son las relaciones de Guillermo y Orable. El primer encuentro del conde francés con "la belle Sarrasine Orable" tiene lugar en las citadas *Enfances Guillaume*, donde ambos se enamoran mutuamente de oídas, pero su hermano Carreau la desposa con Thiebaut d'Arabie. La noche de bodas, Orable, que además de "courtoise et riche" es "saige" (v. 1802), utiliza un ardid mágico para no consumar el matrimonio (vv. 1995-1997) [64]; es un anticipo de lo que, sin recurrir a la magia, sino a una hábil treta, logrará Zara en *Los baños de Argel*, la comedia en que Cervantes retoma la historia del cautivo. Sin embargo, la relación de Orable y Guillermo queda en suspenso, pues su verdadero desarrollo corresponde a un poema posterior en el ciclo, aunque de composición más antigua, *La Prise d'Orange*, de fines del siglo XII, aunque quizá refundición de otro de fines del siglo XI [65]. En él se narra cómo, estando Guillermo en su feudo de Narbona, un antiguo cautivo le describe las bellezas de la ciudad de Orange y de su reina Orable, mujer del rey moro Thiebaut d'Afrique. Inmediatamente enamorado de oídas y ansioso por cobrar la plaza y la dama, "Je ne quier mes lance n'escu porter / se ge nen ai la dame et la cité" (vv. 265-266), Guillermo, al que acompañan el cautivo y uno de sus sobrinos, se introduce en Orange disfrazado, pero es reconocido, de modo que los tres han de hacerse fuertes en la torre marmórea de Gloriette, el palacio de Orable, donde ésta les ayuda, hasta que son reducidos y encarcelados. Entre tanto, Orable se ha enamorado de él y lo libera,

[63] Vid. Cirot, "Sur le *Fernán González*", págs.134-136; Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, págs.324-327; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 299 y 302.

[64] Algo parecido sucede, pero sin el motivo de la *païenne amoureuse*, en *Cligès*, vv. 32319-3376; vid. Boutet, *Le cycle de Guillaume d'Orange*, pág. 69; cf. Rubio, *Cantar de Guillermo*, pág. 43.

[65] Vid. Warren, "The Enamoured Moslem Princess ...", págs. 349-351; Boutet, *Le cycle de Guillaume d'Orange*, págs. 199-237; Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", págs. 454-462; Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 89-91; Rubio, *Cantar de Guillermo*, págs. 43-45.

a continuación le ayuda a conquistar la ciudad, haciendo que uno de sus hombres escape por un pasadizo para buscar socorro en Nîmes, y finalmente se convierte, bautizándose como Guiburc, y se casa con él. En este caso, en que la dama ayuda a la conquista y no se limita a fugarse con su amado, puede advertirse cómo se actualiza un motivo épico de frontera en un marco de cruzada [66].

Desarrolla un planteamiento parecido, aunque sin la culminación de la conquista, el romance de *Roldán y Reinaldos en los reinos del moro Aliarde* [67], en el que Reinaldos acude a la corte de Aliarde para cortejar a su hija Aliarda; descubierta su relación, apresan a Reinaldos, pero es liberado por intercesión de aquélla. Posteriormente concurre, en compañía de Roldán, a un torneo por la mano de la princesa mora, con ocasión del cual la raptan y huyen con ella. En la misma línea, pero con un argumento bastante más enrevesado, se sitúa la *Hikāyat 'Alī Nūraddīn Almiṣrī ma' Maryam Azzunnāriyyah* o *Historia de 'Alī Nūraddīn el Egipcio con Maryam la del Cinturón*, recogida en las *Mil y una noches* [68]. En síntesis, el relato cuenta cómo Maryam, hija del rey de Francia, es capturada por unos piratas berberiscos mientras realizaba una peregrinación, y es vendida en Qayrawān a un comerciante persa, bajo cuyas enseñanzas se convierte al islam. En Alejandría es vendida al joven comerciante cairota Nūraddīn, con el que vive felizmente, hasta que los emisarios de su padre se apoderan de ella y la llevan de vuelta a Francia. Mientras tanto, Nūraddīn se embarca en un navío de comerciantes que va en la misma dirección, pero es abordado por piratas cristianos, que llevan al cairota cautivo a la misma ciudad donde está su amada. Allí es puesto como esclavo al servicio de una iglesia, a la que Maryam acude a un servicio religioso, y entonces se reencuentran. Ella planifica la fuga de ambos en un pequeño barco del que se apodera, revelándose como audaz doncella guerrera, además de como hábil piloto, y regresan a Alejandría. Recién llegados a ella, las naves francesas que habían salido en su persecución localizan el navío de los fugitivos y secuestran de nuevo a Maryam, que es conducida de regreso a Francia y prometida al visir del rey. Una vez más, Nūraddīn parte en su busca, pero su barco es apresado por naves de guerra francesas y él es entregado al visir para que lo sacrifique en la ceremonia inaugural del alcázar que ha construido para Maryam. Cuando ésta lo ve en el palacio, organiza de nuevo la fuga, que esta vez se hace a caballo. Descubierta su huida, el rey sale en su persecución con un ejército, al que la propia Maryam, experta amazona, derrota ella sola. Pero mientras los dos prófugos se dirigen a Damasco, el rey de Francia manda un mensajero al califa

[66] Para las diferencias de fondo, pese a ocasionales coincidencias argumentales, entre estas dos modalidades épicas, fronteriza y de cruzada, vid. Montaner, "Introducción a la épica de frontera", págs. 11-12.

[67] "Estábase don Reinaldos", ed. Durán, *Romancero general*, I, págs. 235*a*-237*b*, núm. 369; Alcina Franch, *Romancero antiguo*, II, págs. 218-228, núm. 4.1.2.2.

[68] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 863-894; ed. Beirut, IV, págs. 410-480; trad. Vernet, II, págs. 1054-1158; cf. Chauvin, *Bibliographie*, VI, pág. 52-54, núm. 271. Sobre este relato, en relación con el motivo de la *païenne amoureuse*, vid. además Corriente, "Raíces y primeras manifestaciones ...", págs. 189-190. De acuerdo con este autor, vocalizo *Maryam*, según lo normal en árabe, en lugar de *Miryam*, a la hebrea, como se viene haciendo sin justificación alguna.

Hārūn Arrašīd para obtener la extradición, con la excusa de que Nūraddīn ha raptado a su hija. Prevenidas las autoridades damascenas, cuando la pareja llega a la ciudad, son apresados y enviados a Bagdad. No obstante, consiguen audiencia con el califa, quien, enterado de la verdadera historia y tras oír la apasionada defensa del islam en boca de Maryam, los casa y los colma de riquezas.

La singular figura de la *uirgo bellatrix* representada por este personaje y por el de Efromiya, visto arriba, reaparece de un modo algo diverso en determinadas actualizaciones orientales del motivo (las occidentales desconocen tal modalidad), donde el rapto es sustituido por el enfrentamiento en combate con una doncella guerrera. Se esperaría, entonces, que la figura de la *païenne amoureuse* se actualizase, no bajo la habitual especie del motivo R162: "Rescue by captor's daughter (wife, mother)", sino la de los motivos H332.1.1: "Suitor test: duel with bride" y H345: "Suitor test: overcoming princess in strength" [69]. Sin embargo, aquí el enfrentamiento con la doncella guerrera, que suele ser fruto de un encuentro fortuito y no de una prueba predeterminada, acostumbra a saldarse con la victoria de ésta, pese a lo cual otras hazañas de su contrincante la mueven al enamoramiento y la conversión. Así ocurre en el episodio de Maslamah y 'Alūf en la *Sīrat Dāt Alhimmah* [70], donde 'Alūf es una noble doncella bizantina que vive recogida, junto con sus sirvientas, en uno de los castillos de su padre, el general bizantino 'Abdalmasīḥ (= El Siervo del Mesías). Allí llega de modo fortuito el emir Maslamah, hijo del califa, yendo de avanzadilla con el rey árabe Aṣṣaḥṣāḥ. Hospedados por 'Alūf, Maslamah se enamora de ella, quien, a modo de deporte, lo desafía a un combate de lucha libre, que el emir está a punto de perder, pero que Aṣṣaḥṣāḥ interrumpe, para que el jefe del ejército musulmán no sufra daño. Mientras tanto, el emperador bizantino Kalb Arrūm (= El Perro de Bizancio) revela a 'Abdalmasīḥ la permanencia de los dos caudillos árabes en el castillo de su hija, enfatizando el componente amoroso, aunque erróneamente atribuido a Aṣṣaḥṣāḥ. 'Abdalmasīḥ parte hacia allí acompañado de sus diez hijos y de un poderoso ejército, pero antes de llegar al castillo él y los suyos son derrotados por las tropas de 'Aṭṭāf, tío de Aṣṣaḥṣāḥ, quien los lleva presos ante Maslamah. Reconocidos por 'Alūf, son liberados por el emir y se les devuelve el botín de guerra. Entonces, 'Abdalmasīḥ y su familia se convierten al islam y Maslamah se casa con 'Alūf. Al mismo patrón de base se atiene el τραγούδι o balada de *La doncella valiente* (Η κόρη αντρειωμένη), aunque con una notable inversión, pues aquí es el sarraceno el que vence a la doncella guerrera, pero es ésta quien logra que aquél se bautice [71].

En la misma línea, aunque con un desarrollo más abigarrado, se sitúa el episodio de Šarkān y 'Abrīzah en la *Ḥikāyat almalik 'Umar Annu'mān* o *Historia del rey*

[69] Sobre los cuales, vid. Montaner, *El recontamiento de al-Miqdâd y al-Mayâsa*, págs. 81-85 y 126-137.

[70] *Sīrat al'amīrah Dāt Alhimmah*, pte. IV, I, págs. 328-342. Compara este episodio con el emir del *Diyenís*, Pertusi, "Tra storia e leggenda ...", pág. 276.

[71] Según la versión citada por Saunier, "Is There Such a Thing as an 'Akritic Song'?", págs. 141 y146. Las tres versiones que recoge Ayensa, *Cancionero griego de frontera*, núm. 1, págs. 56-61, presentan otras variantes argumentales.

'Umar Annu'mān, recogida en *Las mil y una noches* [72]. En él se cuenta que Šarkān, hijo del rey 'Umar Annu'mān, es enviado por su padre al frente de un ejército en auxilio del rey de Constantinopla. Cierta vez que acampan para pernoctar, Šarkān encuentra en un bosquecillo a un grupo de jóvenes bizantinas recogidas en un *dayr* o convento (en realidad, un suntuoso palacio). Desde lejos, ve a las muchachas practicar la lucha libre, y a una de ellas, Ibrīzah, vencer a todas las demás. Šarkān, entonces, pretende capturarlas a todas, pero Ibrīzah lo reta a un combate singular. El príncipe musulmán acepta, confiando en sí mismo, pero es vencido. A continuación, consigue de la doncella guerrera que lo hospede esa noche y le propone que se vaya con él a tierras del islam. Sin embargo, ella rechaza la propuesta y amenaza con atacar ella sola al ejército musulmán, pese a lo cual continúa brindándole su hospitalidad. Ambos pasan varios días entregados a los placeres de la buena comida, la música y la mutua compañía, hasta que se presenta un grupo de patricios griegos con la intención de capturar a Šarkān, a quien Ibrīzah está dispuesta a defender en persona, por hallarse bajo la protección de su hospedaje. Sin embargo, Šarkān se basta él solo para matar a ochenta griegos y ahuyentar al resto. Tras esto, Ibrīzah le revela al príncipe bagdadí que la petición de ayuda del emperador de Constantinopla es una trampa para capturarlos a él y a su ejército, de modo que Šarkān se reúne con sus tropas y regresa a su tierra. Cuando están ya entrando en ella, la zaga del ejército, comandada por el propio príncipe, es atacada por un batallón de cristianos, y Šarkān se enfrenta en combate singular a su caudillo, pero no consigue vencerlo hasta que él mismo se deja caer de su caballo. Cuando el príncipe acude a rematarlo, resulta ser Ibrīzah, que lo ha alcanzado con su séquito de jóvenes doncellas para probar su valentía. Tras el reencuentro, ambos se dirigen a Bagdad, donde el desenlace previsible, es decir, la conversión de Ibrīzah y su matrimonio con Šarkān, queda alterado por la intromisión del rey 'Umar Annu'mān que se enamora de ella y, posteriormente, la viola, lo que hace evolucionar la historia por otros derroteros.

Puede, en fin, señalarse que la abundancia del motivo fue tal que surgieron formas invertidas e incluso, en cierto modo, paródicas. A la primera categoría pertenecen los casos en que el enemigo ofrece a un familiar suyo en matrimonio, normalmente a cambio de su conversión, como sucedía con con Limbanor, Malatrie y Gerart en *Buevon de Conmarchis*, salvo que allí el argumento sigue su curso normal. Así, en el romance *El Cid pide parias al moro*, donde éste le ofrece sueldo al Cid y el matrimonio con su hermana [73]. Lo mismo hace Marlotes con sus hijas respecto del héroe en el *Cautiverio de Guarinos*, a condición de que se torne moro [74]. La respuesta negativa de ambos personajes es semejante, lo que aborta el desarrollo normal del motivo, del que esta variante es casi un ejemplo *ex contrario*. Una modalidad netamente irónica se advierte en el romance de *Búcar*

[72] *Alf laylah walaylah*, noche *ZER* 46-51; ed. Damasco, I, págs. 198-223; trad. Vernet, I, págs. 316-355; cf. Chauvin, *Bibliographie*, VI, págs. 112-126, núm. 277.

[73] "Por el Val de las Estacas", ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 16a, págs. 103-104.

[74] "Mala la vistes, franceses", vv. 9-19, ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 16a, págs. 215-216.

sobre Valencia, donde la hija del Cid coquetea con el moro enamorado de ella como ardid, para entretenerlo mientras su padre se arma para salir en su busca [75].

Finalmente, para completar este panorama (deliberadamente amplio, pero en modo alguno exhaustivo), puede señalarse la pervivencia del motivo de la mora enamorada en varias leyendas tradicionales recogidas modernamente en diversas partes de España. En ciertos casos, se acogen a la modalidad más típica, la del cautivo cristiano y la compasiva hija del alcaide, como en la leyenda riojana de la mora de Cervera del Río Alhama [76] o en una similar aragonesa de Gallur [77]. En otros, en cambio, la acción transcurre después de reconquistada la plaza, cuando se produce la relación entre la mora, a menudo también hija del alcaide, y un caballero cristiano, como ocurre en las leyendas, también aragonesas, de Íñigo Zaidín y Zoraida (Torla y Broto), Roderico de Mur y Zulima (Graus) o Guzmán el trovador y la bella Calila (Ricla), así como, en versión sobrenatural, la de Artal de Alagón y el fantasma de la mora Serena Alma (Gallur) [78]. Variantes excepcionales son la leyenda de los amores imposibles del cadí Zoma y la muchacha mozárabe María (Daroca) o la de la enamorada del Cid (Griegos), en el que la hija del rey moro de Albarracín es convertida en estrella por un nigromante al servicio de su padre, para que no acuda en busca de su amado [79].

A diferencia de lo que ocurre en las fuentes medievales y renacentistas, estas versiones acaban predominantemente de modo trágico, lo que está en relación con la función etiológica de algunas de ellas (explicación de la fundación de determinadas ermitas en relación con la tumba de los amantes, por ejemplo) y sobre todo por su vinculación con el tipo más auténticamente folclórico de la mora encantada [80], muy patente en casos como el de Alma Serena o la mora convertida en estrella. No obstante tal vinculación, estas historias se separan bastante de ese modelo más popular de la mora encantada, lo que se suma a su mayor desarrollo argumental y a su onomástica histórico-literaria (como revela, por ejemplo, el uso del nombre Zoraida) para revelar que, por lo común, se trata de materiales de influencia culta o semiculta, bien por tratarse de versiones reelaboradas, al menos en un plano estilístico, por sus colectores; bien por tratarse de la tradicionalización de leyendas de tipo erudito o literario, fenómeno más frecuente de lo que se cree, documentado ya en el Siglo de Oro, pero especialmente vivo en el

[75] "Helo, helo, por do viene / el moro por la calzada", ed. Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 17, págs. 107-110. Sobre este romance, cf. ahora Zaderenko, "Épica y romancero del Cid", págs. 231-237.

[76] Vid. Yravedra y Rubio, *Leyendas y tradiciones de La Rioja*, págs. 47-53. Como otras de la misma especie, parece tratarse de una leyenda tardía o al menos reelaborada por la tradición literaria, como señala Pedrosa, "El antisemitismo en la cultura popular española".

[77] Ubieto, *Leyendas*, núm. 226, págs. 248-249.

[78] Ubieto, *Leyendas*, núm. 77, págs. 111; núm. 222, pág. 245; núm. 228, págs. 250-251, y núm. 227, págs. 249-250.

[79] Ubieto, *Leyendas*, núms. 219-220, págs. 242-244. Leyendas similares se han recogido en otras partes de España, vid. García de Diego, *Leyendas de España*, págs. 71-92, 193-195, 209-211, 224-226, 353-355, 541-542 y 580-582.

[80] Sobre el cual, vid. González Reboredo, *Lendas galegas de tradición oral*, pags. 13-17 y 41-57, y Pedrosa, Palacios y Rubio, *Héroes, santos, moros y brujas*, págs. 103-127.

período romántico [81]. No obstante, el hecho de que ninguno de estos relatos sea directamente trasunto de los arriba expuestos permite advertir la perdurable difusión del motivo, más allá de la pervivencia de determinadas obras concretas.

De este modo, el preinserto cúmulo de materiales revela que preguntarse por las fuentes particulares de Cervantes resulta bastante ocioso. En suma, la historia del cautivo encuentra su lugar en la serie literaria como un caso no tanto de influjo específico, como de influencia difusa, en el sentido de que la expansión de determinados motivos no equivale a la difusión de los relatos concretos que los contienen, debido a que aquéllos forman un acervo del que cualquier narrador se puede valer, y por eso circulan más fácilmente que los relatos completos que los insertan, lo que no exige, salvo que haya rasgos específicos que así lo aconsejen, postular un modelo concreto.

3. Las implicaciones del motivo y el espíritu de frontera

Al análisis del apartado anterior podría objetarse, más allá de su constatación final, que los materiales son aún más heterogéneos que los vistos en el primer apartado (a los cuales subsumen). La cuestión es, sin embargo, que observar las múltiples actualizaciones del motivo bajo el prisma de la épica de frontera permite apreciar un denominador común a todas estas variantes que de otro modo se escaparía. En efecto, la aparición de este motivo implica varios factores que contribuyen a modelar el personaje de Zoraida y, con él, la acción toda del relato. Tanto más cuanto que la difusión del motivo permite suponer sin riesgo su conocimiento por la mayor parte del público coetáneo del *Quijote*, de forma que no actúa sólo en la fase de creación, sino también en la de lectura. En consecuencia, su identificación rebasa el limitado ámbito de las fuentes, para alcanzar su plena operatividad en la relación entre la composición y la recepción de la obra, toda vez que el reconocimiento del motivo lleva asociadas unas determinadas expectativas argumentales que condicionan la percepción del texto y con las que el autor puede jugar, para satisfacerlas o para frustrarlas, pero de las que no puede desentenderse. En este caso, probablemente, Cervantes, que sigue en lo sustancial la trama asociada al motivo, se ha valido de dichas expectativas para consolidar la verosimilitud del relato, al atenerse (aunque no de forma mecánica) a un planteamiento conocido y aceptado por sus lectores.

De forma más concreta, el reconocimiento de este motivo supone, en primer lugar, que el detonante de la acción no es necesariamente el amor, sino, de acuerdo con los antiguos patrones cuentísticos, el matrimonio, lo que ayuda a comprender la actitud de Zoraida, aunque ésta sólo quede definitivamente explicada por determinadas concepciones del matrimonio cristiano [82]. De todos modos, como se

[81] Para el primer período, vid. Montaner, *El Cid en Aragón*, págs. 95-104; para el segundo, Pedrosa, "Los judíos en la literatura tradicional española" y "El antisemitismo en la cultura popular española", y en general, Hobsbawm y Ranger (eds.), *La invención de la tradición*.

[82] Cf. Morón Arroyo, "La historia del cautivo y el sentido del *Quijote*".

ha visto, es habitual que se produzca un enamoramiento, pero éste suele ser disimétrico, al menos al principio: "Le thème est parfois traité de manière romantique, en particulier dans les poèmes les plus anciens, où l'héroïne choisit habituellement et habilement de tomber amoureuse du chevalier le plus valereux. Celui-ci réussit d'après les critères de l'économie féodale, et, elle, est physiquement atractive: les intrigues flattent ainsi un public acquis à la chevalerie. Il est curieux de constater que por une bonne partie des nombreuses histoires l'initiative de l'action revient à la femme"[83]. Esto es especialmente patente en los casos en que el cautivo abandona a la muchacha, como la hija de Aplorravdis, Madama o Leandra, pero también queda de manifiesto en otras ocasiones, como en el caso de Floripes y Guy de Borgoña, según lo refiere la *Historia del emperador Carlo Magno*, cap. XXXV, págs. 513-514:

> –Muy nobles y esforzados caballeros, [...] por cuanto tengo propuesto (olvidando mis dioses y el amor del padre, de los parientes y de toda la tierra) de salvar vuestras vidas, aunque supiese por ello perder la mía, em atrevo de pediros a todos juntamente una merced. [...] Lo que mi corazón desea sobre todas las cosas del mundo es servir como mujer legítima al señor Guy de Borgoña, y estas son las mercedes que a él y a vosotros, señores, pido. Y de grado me tornaré cristiana y vos daré las reliquias que con tanto trabajo habéis buscado, y vos daré todo el tesoro de mi padre y otras joyas mías de grande valor.
>
> E Guy de Borgoña le dixo:
>
> –Por cierto, señora, yo tenía propuesto de no tomar mujer sino por mano de mi tío, el emperador Carlo Magno, como han fecho los otros pares de Francia. Mas porque tal dama como tú no se halla en todas partes y no menos por las mercedes que nos has fecho, con consentimiento de don Roldán y de todos vosotros, señores, te tomo por legítima esposa como lo ordena la Sancta Iglesia.

En el relato cervantino, ambas condiciones se cumplen, pues Zoraida elige a Pérez de Viedma por considerarlo el mejor de los cautivos: "Muchos cristianos he visto por esta ventana, y ninguno me ha parecido caballero sino tú" (I, xl, 239v), mientras que éste queda prendado de su gran hermosura: "entonces llegó en todo estremo aderezada y en todo estremo hermosa, o a lo menos a mí me pareció serlo la más que hasta entonces había visto; y con esto, viendo las obligaciones en que me había puesto, me parecía que tenía delante de mí una deidad del cielo, venida a la tierra para mi gusto y para mi remedio" (I, xli, 245r-v). Bien es verdad que, de acuerdo con la adaptación del motivo a determinados presupuestos sobre el matrimonio cristiano, el cautivo le había dado palabra de casamiento antes de verla: "A lo que dices que si fueres a tierra de cristianos que has de ser mi mujer, yo te lo prometo como buen cristiano" (I, xl, 240v), lo que, por otra parte, es sólo una variante del acuerdo de libertad por matrimonio típico del motivo, si bien en el caso del capitán podría decirse que actuaba a su favor (como en el de Orable con Guillermo) la voz y fama pública: "había sabido que [...] tenía una sola hija, heredera de toda su hacienda, y que era común opinión en toda la ciudad ser la más hermosa mujer de la Berbería" (241r). La principal innovación al respecto es

[83] Daniel, *Héros et sarrasins*, pág. 89.

que hasta cierto punto se invierten los papeles, pues a Zoraida, como es notorio, la guía más el norte de la conversión que la pasión amorosa, mientras que Pérez de Viedma está perdidamente enamorado de su bella compañera, sin perder por ello de vista el factor religioso. No obstante, incluso en este aspecto la situación enlaza en parte con el viejo motivo, al menos por lo que hace a la atención del cautivo por la salud espiritual de su liberadora, como se aprecia en la *Historia del emperador Carlo Magno*, cap. XXXIX, pág. 523:

> Y viéndose Guy de Borgoña en poder de sus enemigos y creyendo que sería llegada su postrimera hora, dijo:
>
> —¡Oh Jesús, verdadero Dios y hombre!, no desampares a tu convertida Floripes, porque consolada de ti no desvíe de su buen propósito. ¡Oh caballeros cristianos!, Dios por su piedad vos guarde de tanta desdicha cuanta al sin ventura Guy de Borgoña hoy ha ocurrido.

Otro aspecto fundamental es que la *païenne amoureuse* es una mujer decidida y esforzada, que usualmente toma la iniciativa: "Le plus souvent, c'est la princesse qui s'éprend du chevalier chrétien et, l'occassion se présentant, lui déclare son amour, parfois avec un manque totale de retenue féminine"[84]. Ya se ha visto que en varias ocasiones (Efromiya, Maryam Azzunnāriyyah, 'Alūf, Ibrīzah o la innominada κόρη αντρειωμένη de la balada griega) se trata propiamente de una doncella guerrera, pero incluso cuando no es así, posee un carácter fuerte. Así se dirige Orable a su hijastro Arragon, tras la captura de Guillermo y sus compañeros, en *La Prise d'Orange*: "Mal le pensanstes, filz a putain, gloton! /ne m'estoit ore por cez autres barons, / ge vos dorroie sor le nes de mon poing" (vv. 1238-1241). Por su parte, Floripes, que en general no actúa como *uirgo bellatirx*, lucha valientemente en defensa de la torre donde ella y los pares de Francia están asediados: "E viendo Floripes subir seis caballeros por una escalera, dejolos subir fasta que llegaban a la ventana y con una hacha d'armas que tenía en la mano dio tal golpe al primero, que dio con él y con los otros en el suelo [...]. E Floripes y sus damas estaban a las ventanas tirando osadamente a sus enemigos, y desto tenía gran enojo el almirante"[85]. Por eso resulta bastante superficial el análisis de Mirrer: "Among the many images of woman found in the literature of medieval Spain and France, one stands out for the privilegied treatement it received from singers and writers of the period. It is the image of the young Muslim princess offered up to male Chrisitian protagonists as consolation in times of need, as fullfillment of sexual desire, and, newly converted to Chris-tiantiy, as a trophy of war and a token to Christian dominion"[86], que no tiene en cuenta sino algunas actualizaciones singulares del motivo. A igual razón, y no a subordinación femenina, se debe que la *païenne amoureuse* ofrezca sus riquezas como ayuda para la huida o como aliciente para la aceptación, en concepto de dote, de acuerdo con los planteamientos coetáneos del matrimonio, no necesariamente "román-

[84] Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", pág. 449.
[85] *Historia del emperador Carlo Magno*,cap. XXXVII, pág. 519, y cap. XLI, pág. 534.
[86] Mirrer, *Women, Jews and Muslims*, pág. 17.

ticos". En esa estela se sitúa Zoraida, cuando ofrece sus riquezas en su carta de presentación "Yo soy muy hermosa y muchacha, y tengo muchos dineros que llevar conmigo" (I, xl, 239v), y las lleva consigo cuando acuden a buscarla para fugarse: "yo dije que en ninguna cosa se había de hacer más de lo que Zoraida quisiese; la cual ya que volvía cargada con un cofrecillo lleno de escudos de oro, tantos que apenas lo podía sustentar" (I, xli, 248v).

Un tercer elemento es que la conversión, aunque por lo común surja como efecto secundario, adquiere notable protagonismo y si bien el papel determinante de la fe es una de las principales innovaciones cervantinas respecto del motivo tradicional, aunque con los antecedentes hagiográficos vistos, no es menos cierto que el cambio de religión constituye uno de los elementos centrales del motivo. Daniel, no obstante, lo considera un factor relativamente irrelevante:

> On aurait pu attendre que les filles d'émir tombant amoureuses des barons chrétiens, pour qui elles trompent et abandonnent leus pères avec aussi peu de scrupules et un telle détermination, exigent quelque chose d'assez persuasif pour emporter la conviction. Il n'en est rien. Une fois de plus, la religion est la marque du camp auquel on appartient, et non un état d'esprit ou une opinion, et les raisons qu'elles invoquent pour changer de religion sont tout simplement celles qui les poussent à trahir leurs pères pour leurs amants. Dans leur cas, il est clair que la religion est une forme d'allégeance. Elles changent d'allégeance, parce qu'elles tombent amoureuses, mais le fait de tomber amoureuses est arbitraire et ne s'explique que parce qu'elles ont vu le héros dans la bataille, ou à cheval, ou même parce qu'elles ont entendu vanter sa réputation. Il n'en faut peut-être plus pour tomber amoureuse, mais c'est trop pour nous persuader qu'un changement totale d'allégeance est raisonnable. Une fois de plus, nous avons affaire à une convention, et non à une fiction réaliste. La capacité du héros à attirer physiquement les filles semble provenir d'une prédisposition chez celles-ci pour qui le changement de religion n'est certainement pas un motif principal [87].

Sin duda, el motivo de la *païenne amoureuse*, como cualquier otro, tiene un alto componente de convención literaria y es igualmente cierto que la mayor parte de las conversiones de los textos medievales y renacentistas no surgen de un proceso de convicción, sino que proceden de la imposición violenta o de razones que, para nuestra mentalidad, pueden resultar aparentemente improcedentes, cuando no francamente espurias. No es menos cierto que, entonces como ahora, "Quien ama, en ley [= 'creencia religiosa'] no mira", como expresaba Gabriel Lasso de la Vega en su romance sobre la Mora Zaida [88], lo que hace que la conversión por amor, algo tan literariamente tópico como vivencialmente auténtico, haya sido y sea motivo suficiente para muchas personas, pese a las reticencias de Daniel. En cuanto a estas súbitas conversiones, podrá quizá reprochárseles cierto automatismo narrativo (desde nuestra perspectiva, en todo caso), pero en modo alguno

[87] Daniel, *Héros et sarrasins*, págs. 207-208.

[88] Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte del romancero y tragedias*, romance xxxiv, fols. 61r-62v; recogido en Durán, *Romancero general*, I, págs. 576*b*-577*a*, núm. 913.

son contrarias a los postulados teológicos, ya que la fe, al menos desde la doctrina cristiana, se concibe como un don de la gracia divina y, por lo tanto, puede ser infundida en cualquier momento y con cualquier ocasión, siempre que haya voluntad del individuo para ello [89]. Por eso en los textos medievales de uno y otro bando la conversión es pura y simple causa de alegría, y no un tormentoso proceso agónico al modo unamuniano, que en realidad, como el mismo caso prueba, es incapaz de llevar a nadie a la fe. Ésta, en el caso de la *païenne amoureuse* es inseparable de su conversión, y no sin causa, como ve bien Márquez Villanueva cuando analiza el personaje de Floripes con mucha mayor amplitud de miras que el de Zoraida:

> Ésta [= Floripes] se ha bautizado en el fondo de su corazón no bajo el filo de una espada, sino solo con presenciar las hazañas de un héroe cristiano [...]. Como en las gestas la dama no se enamora sino por efecto de la valentía y en el caso de lucha contra infieles la proeza es un juicio de Dios, Floripés [*sic*] no puede enamorarse sin convertirse o viceversa [...]. Conforme a la legitimidad moral del género, no hay escándalo, sino ejemplaridad, en que Floripés, y tantas otras en su caso, se conviertan por motivos galantes que hoy se nos antojan de la más cínica crudeza [...]. Con su conducta de hija despiadada ofrece Floripés un grave escollo al lector moderno [...]. Pero en rigor no hay tampoco incongruencia ni materia de escándalo, pues dicho rasgo no está allí para medir su dureza de corazón, sino la profundidad de su repudio de la religión mahometana que encarna el furibundo, grosero y tozudo Almirante [90].

Se advierte, pues, que el análisis de Daniel resulta parcialmente anacrónico, pues implica un juicio de valor negativo (semejante al que a menudo se ha hecho sobre Zoraida) [91] que obviamente no es el realizado en su propio contexto cultural, en el que esa actuación queda justificada por los presupuestos ideológicos que analizaré un poco más adelante. En igual anacronismo cae Knudson cuando considera que *La Prise d'Orange* hace bien en "ne pas approfondir l'analyse morale d'une jeune femme qui trahit patrie, foi et mari pour l'amour d'un ennemi, même si, au point de vue des auditeurs chrétiens, ce n'était pas une trahison, mais une action méritoire, que d'adbjurer l'erreur et embrasser la vrai foi" [92]. El mismo prejuicio se observa cuando celebra que, en *La Prise d'Orange*, "Orable est mariée, elle n'est ni coquette ni impudique, et ne se mêle pas de sorcellerie", lo que le lleva a preguntarse "quels avaient été les modèles du poète, et si c'est à lui que revient le mérite d'avoir traité ce thème avec le plus de dignité et de décence possible", por más que, "Évidemment, on ne peut pas ennoblir au delà d'un certain point une femme qui déserte son mari, aide les ennemis de sa patrie et de sa foi" (pág. 461).

Lo que en realidad resulta evidente es que desde los propios textos estas actuaciones no sólo no se condenan, sino que resultan admirables, de forma que,

[89] Bouyer, *Dicicionario de teología*,págs. 280-283.

[90] Márquez Villanueva, "El sondable misterio ...", págs. 114-115.

[91] Por ejemplo, en Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, págs.115-146; Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, I, págs. 235-63; Gaos, ed. del *Quijote*, I, págs. 789-90; Canavaggio, ed. de *Los baños de Argel*, pág. 44; Chevalier, «El cautivo...», o, aunque más matizadamente, Moner, "Lecturas del *Quijote* ...", págs. 90-92.

[92] Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", pág.456.

en lugar de rasgarse inútilmente las vestiduras con una actitud tan mojigata como extemporánea, el objetivo adecuado es desvelar los presupuestos ideológicos que hacen posible tal planteamiento narrativo y la etopeya femenina a él vinculada. Ante todo, esto sucede por que se trata siempre de la falsa religión (es decir, la del otro), cuyos fundamentos obviamente no pueden ser firmes; digamos que hay una percepción intuitiva de su falsedad, como cuando Orable, antes aún de haberse enamorado de Guillermo, le dice que "felon paien vos ont cueilli em hez" (*La Prise d'Orange*, v. 931). Como comenta Daniel, "Ce son là peut-être des mots peu réféchis, mis trop tôt dans le poème. Il monstrent que, dans l'esprit du poète, elle à déjà changé d'allégeance, comme cela se verifiera par la suite [93]. De la misma se dice que sería perfecta si fuese cristiana (vv. 202-207), algo común al tipo mismo de la *païenne amoureuse*: "Elle possède donc un ensemble de qualités parfaites, et n'a qu'un défaut: "Quant Dieu ne croit, le fil sainte Marie" [94]. Similares consideraciones pueden hacerse a la inversa, desde la perspectiva musulmana, como se advierte en el poema de la princesa cristiana cuando recibe a Ibrāhim b. Alḥawwās (metro *ramal*, rima *-īb*) [95]:

افتحوا الباب فقد جاءَ الطبيب وانظروا لي وي فلي سرّ عجيبْ
فلكم متقرب مبتعد ولكم مبتعدٍ قريبْ
كنت فيما بيناكم في غربة فاراد الحقّ أنسي بغريبْ
جمعتنا نسبةٌ دينيةٌ فترانا محبٌ وحبيبْ
ودعاني للتلاقي إذ دعا حجب العاذل عنا والرقيبْ
فاتركوا عذلي وخلوا لومكم إنني يا ولي كم لست أجيبْ
لست ألوي لي و فان غائب إنما قصدي باقٍ لا يغيبْ

Abrid la puerta, pues ha llegado el médico, y miradme, pues mi secreto es maravilloso.

¡Cuántos cercanos están lejos y cuántos lejanos están cerca!

Yo estaba entre vosotros en el exilio, y el Verídico ha querido que intimase con un extraño.

Nos ha unido un vínculo de fe; ¡miradnos, pues, amante y amado!

Él me invitó a encontrarnos, mientras procuraban impedírnoslo censores y vigilantes.

Dejad de censurarme y abandonad vuestros reproches, porque yo, ¡pobres de vosotros!, no os hago caso.

No me inclino hacia lo efímero y fugaz, pues mi meta es lo que perdura sin desvanecerse.

En cambio, cuando en el relato va a triunfar el representante de la fe contraria, el desenlace es trágico, como en la balada griega *El castillo de la Bella*.

[93] Daniel, *Héros et sarrasins*, pág. 90.

[94] Bédier, "La composition ...", pág. 48.

[95] *Alf laylah walaylah*, noche *ZER* 477; ed. Beirut III, pág. 169 (enmendando, al final del v. 3, *biqarīb* en *biġarīb*); trad. Vernet, I, págs. 1451-1452. Adviértase, en consonancia con la tradición del motivo de la *païenne amoureuse*, el uso de la terminología lírica amorosa (*ḥabīb* o amado, *raqīb* o vigilante, etc.), aunque aquí con un valor metafórico, dado que no se trata de amor, sino de paternidad espiritual.

Algo semejante ocurre en otro relato de las *Mil y una noches*, que no he citado antes por no encajar del todo en el motivo analizado, el cual refiere cómo un joven musulmán, enviado a por provisiones por el grupo de ascetas con el que viaja, se encuentra en el zoco con una joven panadera cristiana, de la que se queda prendado. Abandonando a sus compañeros, el joven permanece tres días ante el puesto de la muchacha, hasta que los vecinos, enterados de sus intenciones, lo lapidan. Recogido y curado en un monasterio cercano, el joven vuelve junto a la muchacha, que está dispuesto a casarse con él si se convierte, o a satisfacer sus deseos en caso contrario. El joven rechaza ambas cosas y es de nuevo lapidado, pero esta vez muere de las heridas recibidas, no sin antes rogar a Dios que lo reúna con ella en el cielo. Esa misma noche, ella lo ve en sueños, conduciéndola al paraíso, para entrar en el cual pronuncia la profesión de fe musulmana, viendo así lo que les está deparado. A los cinco días, ella muere sobre la tumba del joven y, tras un milagro que así lo acredita y que hace convertirse a los monjes del monasterio, es enterrada como musulmana [96]. Los fundamentos de esta actitud son bien explicados por Corriente [97]:

> Maryam Azzunāriyyah [...] apostata del cristianismo y traiciona a su padre y correligionarios para abraza el Islam y ayudar a los musulmanes como una amazona en audaces empresas militares, con un claro mensaje de reconocimiento de la superioridad de la religión de su señor [*i. e.* Nūraddīn], por quien renuncia a su alta dignidad en su patria. Es el negativo (o positivo, según el ángulo) de la conocida leyenda del cautivo insertada en el *Quijote*, donde Zoraida, enamorada del cautivo, conspira con él para fugarse y casarse en tierras cristianas, abandonando a su padre, religión y país, en lo que constutye un *topos* de lo que podríamos llamar "literatura de fronteras". Aquí subyace el esencialismo, no sólo en la fe inquebrantable en la propia superioridad moral e ideológica, sino en la fabricación de una lógica de "privilegio paulino", por la que los sentimientos, incluso filiales y patrióticos, de la futura conversa son subvertidos para permitirle escapar de su religión "falsa" hacia la "verdadera", siendo el amor, no la disculpa de sus acciones, [sino] el motor de su conversión.

En efecto, el amor es el detonante de una actitud que en muchos de los casos comentados se traduce en una apasionada defensa de la nueva religión, aunque en principio la conversión fuera sólo un modo de hacer posible el enlace con el amado. Se advierte así que la simplista visión de Mirrer según la cual la mujer no es más que un trofeo del varón que logra su conversión (es decir, su cambio de bando), aunque ocasionalmente pueda resultar adecuada, supone una generalización abusiva, fruto igualmente de un prejuicio y no de lo que explícitamente refieren los textos. En efecto, el hecho de que los verdaderos beneficiarios del rapto y la conversión sean los varones a los que se liga la *païenne amoureuse* no es en absoluto obvio. No solamente porque, en términos religiosos, optar por la verdadera fe siempre es un bien superior, sino porque a veces la ruptura familiar

[96] *Alf laylah walaylah*, noches *ZER* 412-414; trad. Vernet, I, págs. 1317-1321; cf. Chauvin, *Bibliographie*, V, págs. 237-238, núm. 137.

[97] Corriente, "Raíces y primeras manifestaciones culturales ...", pág. 189.

lleva a estos personajes a una situación de dominio; en tal caso, "Le poète a crée un nouveau type, et la 'païenne amoureuse' se révèle être tout autant l'"héritière rusée'"[98]. Incluso la sensual Floripes en el *Fierabras*, "tout 'objet sexuel' qu'elle soit, et bien qu'elle soit pour le poète et le public un objet, elle est conçue comme un sujet. Elle est dominatrice et elle réussit ce qu'elle entreprend"[99]. De este modo, frente a la imposición de las convenciones sociales o la más concreta del tutor legal, la elección de la *païenne amoureuse* revela una opción personal (reforzada por el componente religioso) más fuerte que cualquier otra cosa, incluidos los vínculos de la sangre. Para ella, "rien ne compte, ni patrie, ni père"[100].

Daniel también subraya, aunque todavía en términos algo excesivos, "le comportement dépourvu de tout sentiment filial de ces jeunes dames. Il n'est pas question de donner une explication subtilement psychologique. Nous sommes plutôt en présence d'un changement radical et irréversible de la loyauté"[101]. Así lo dice claramente Galiana en el *Mainete* primitivo, frag. III, vv. 2-8[102]:

> Ja millor paradis ne querroie des mois,
> le cors de moi et l'ame il metroie a son cois:
> molt en seroie lie se en issoit un oirs,
> encor tenroit Espaigne par force de François.
> Marsilios mes freres ne vaut mie deus nois,
> il ne croist ne amende, caitis est et redois;
> jamais ne soit il mieldres, trop est de pute crois.

Y ante los reproches de su dama Blanchandine, "Filles somes de rois, grans honors ne nus faut, / ne somes pas venables pour faire si fol saut" (vv. 13-14), la respuesta de Galiana no puede ser más tajante (vv. 17-21):

> Une riens m'atalante: se jel di, ne m'en caut;
> bien le me celerés en quel sens que il aut.
> Se ne di que m'est bon, mes pere que me vaut?
> Miels aim le soldoier tout nu en son bliaut
> que les trente roiaumes a Braiman l'escorfaut!

Así pues, la *païenne amoureuse* resulta ser un personaje decidido y muy consciente de sus opciones personales. Estas connotaciones tradicionales le facilitan así a Cervantes la elaboración de un personaje que se halla en la línea de otras mujeres del *Quijote* que toman las riendas de su destino, como Marcela, Dorotea o Ana Félix, la aguerrida morisca con la que, desventajosamente para la argelina (debido a los prejuicios de la crítica), a menudo se la ha comparado[103], salvo que en este caso las motivaciones religiosas se convierten en el motor

[98] Daniel, *Héros et sarrasins*, pág. 95.

[99] Daniel, *Héros et sarrasins*, pág. 97.

[100] Cirot, "Le 'cautivo ...'", pág. 382; ya había subrayado este aspecto, aunque con una lectura cargada de prejuicios, en su artículo previo "Sur le *Fernán González*", págs. 132-133.

[101] Daniel, *Héros et Sarracins*, pág. 92.

[102] Ed. Paris, "*Mainet* ...", pág. 324; cf. Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine ...", págs. 451-452: "Galienne est donc une jeune fille de tête, qui a son franc parler, n'est pas pudibonde et est prête à donner à Mainet tout ce qu'il pourrait lui demander".

[103] De Dorotea se ocupa por extenso Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, págs. 15-75; la comparación de Ana Félix y Zoraida la desarrolla Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto*

principal de la acción, lo que hace que Zoraida sea más dulce y recatada en algunos aspectos que muchos de sus antepasados literarios, aunque no menos comprometida con su elección personal [104].

Por si fuera poco, la adscripción del motivo de la *païenne amoureuse* a la tradición épica de frontera tiene un alcance que supera la caracterización funcional y personal de Zoraida. En efecto, esa vinculación supone una determinada actitud ante el otro, cuya alteridad, frente a lo que ocurre con la épica de cruzada, no es motivo para su radical alienación. Podría objetarse a esto lo que concluye Daniel en su estudio sobre las *chansons de geste* en que comparece, entre otros aspectos, el motivo de la *païenne amoureuse*, al señalar que "Les poètes ne montrent aucun interêt pour les Sarrasins, c'est-à-dire pour les Arabes et les Maures musulmans, tels qu'ils étaient véritablement. Ils choisissent de les voir comme un prolongement de la société chrétienne occidentale telle qu'ils la comprennent. [...] "Sarrasin" est un terme qui renvoie à toute nation qui n'est pas chrétienne, et les dieux sont une plaisanterie sur les non-chrétiens" [105]. Sin duda, esto es aplicable a casi toda la épica francesa, aunque también, *mutatis mutandis*, a bastantes de los relatos islámicos comentados. No obstante, en la literatura realmente fronteriza, la de las marcas árabo-bizantinas o la extremadura castellano-andalusí, o la de otros lugares influida por éstas, la situación es bastante distinta: "Una característica compartida de la épica de frontera castellana y bizantina es el conocimiento que los personajes parecen tener de lo hábitos del otro, que puede llegar, incluso, hasta ser visto con simpatía" [106].

Una consecuencia de esta situación es que estas obras responden a menudo al llamado *espíritu de frontera* [107], que implica una hostilidad no radical contra *el otro* e incluso permite una relación relativamente buena con el presunto enemigo, como muestra el caso de Avengalvón en el *Cantar de mio Cid*, por más que el respeto mutuo nunca ahogue la diferencia: "Estamos hablando, recordemos, de dos sociedades en pugna, aunque comercian entre sí más tiempo del que guerrean, pero que se dotan de una base literaria y folklórica de relatos apologéticos, para mantener intacta la creencia en su propia superioridad, e intercambiar fácilmente mercancías, pero no tan fácilmente ideas que puedan minar sus identidades" [108]. Aunque la épica fronteriza estaba ya muy lejana del público del Siglo de Oro, el espíritu de frontera resultaba aún accesible a través del romancero, dado que las vicisitudes

---

del arte, I, págs. 257-263. Para todos los personajes mencionados, con opiniones más ponderadas que las de los dos estudiosos precitados, vid. H. P. Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el "Quijote"*.

[104] Respecto de Zoraida, se acerca a estos planteamientos, desde una lectura psicoanalítica y de género, Weber, "Padres e hijas ...",quien, no obstante, condicionada por los postulados de Márquez Villanueva, considera a Cervantes "'lector resistente' del mito de la sarracena enamorada" (pág. 430), cuando, como se ha visto, tales rasgos están ya en el arquetipo medieval.

[105] Daniel, *Héros et Sarracins*, pág. 279.

[106] Bádenas, "La épica española y la épica de Diyenís", pág. 50

[107] Montaner, "Introducción a la épica de frontera", págs. 32-34.

[108] Corriente, "Raíces y primeras manifestaciones culturales ...", págs. 189-190.

de la prolongada lucha con Granada, que se estanca desde finales del siglo XIV hasta el impulso final que lleva a la conquista de 1492, dan pie a una renovación de tales temas en el subgénero específico del romancero de frontera [109], mientras que una floración tardía (a fines ya del siglo XVI) ofrecerá el romancero morisco [110], que alude a la misma situación desde el punto de vista andalusí, pero con un tratamiento más amoroso que épico y en un marco suntuario donde predominan las descripciones minuciosas para deleite de los sentidos, aspectos que en parte se daban ya en los romances de frontera. Pese a su carácter más lírico y a su naturaleza artificiosa, que lo alejan de la literatura propiamente heroica, este subgénero romanceril y su pariente en prosa, la novela morisca, heredan la admiración por el otro que suele darse en la épica de frontera [111].

Cervantes, por una vía u otra, no era ajeno a este espíritu de frontera, probablemente como un cruce de su bagaje literario con su experiencia vital. Así lo muestra el ponderado tratamiento de numerosos personajes musulmanes en varias de sus obras, particularmente en *El gallardo español* [112]. En el caso de la historia del cautivo, esto es patente, entre otras cosas, en el amable retrato de Agimorato, que justifica la angustiosa escena de la separación de padre e hija, que tanto ha escandalizado a algunos cervantistas [113]. De este modo, el talante heredado del espíritu fronterizo se pone al servicio de la humanidad de la que Cervantes quiere dotar a sus personajes, en la medida en que no está interesado en crear meros arquetipos de conducta, sino figuras verosímiles y, por ello mismo, capaces de generar una verdadera empatía. Por ello, los matices de la realidad se introducen en la visión, pese a todo bastante polarizada en algunos momentos, del viejo motivo de la *païenne amoureuse* y del argumento ligado a él. De ahí la ilusión de perspectivismo o relativismo que a veces ofrece al tratar estos temas y que ha desorientado a parte de la crítica [114], pese a que en realidad Cervantes cree en valores absolutos y los defiende.

4. El alcance de la actualización cervantina

De lo que precede, puede concluirse que Cervantes se vale de las expectativas asociadas a determinados componentes temáticos y argumentales como parte

[109] Sobre el cual, cf. Díaz-Mas, "Los romances fronterizos ...".

[110] Vid. García Valdecasas, *El género morisco* ...

[111] Cf. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*.

[112] Vid. Carrasco Urgoiti, "*El gallardo* español como héroe fronterizo"; McCrory, *The Captive's Tale*, pág. 58, y Garcés, *Cervantes in Algiers*, págs. 188-191.

[113] Me ocupo con más detalle de este punto en "Zara/Zoraida y la Cava Rumía: Historia, leyenda e invención".

[114] Sin duda tiene razón Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, I, pág. 256, cuando sostiene que los personajes de la historia del cautivo "No están concebidos para hablar de la superioridad moral del cristiano sobre la del infiel, del converso o del renegado. Están concebidos para hablar de la naturaleza humana", pero ello no significa, como quiere dicha autora (en sintonía con la aportación coetánea de Márquez Villanueva en *Personajes y temas del Quijote*) que Cervantes no mantenga una postura básicamente ortodoxa ni que adopte una postura anacrónicamente relativista (cf. Close, *La concepción romántica del "Quijote"*, págs., 245-249 y 257-258).

de su mecanismo de creación literaria. Al igual que, como han mostrado Rodríguez y Larson, el comienzo de la historia del cautivo, con su clara reminiscencia de un cuento tradicional (éranse un padre y tres hermanos), justifica estructuralmente el desenlace, con el encuentro de los hermanos Pérez de Viedma, de un modo quizá inesperado, pero no inverosímil en términos intranarrativos [115], la apelación a un complejo argumental procedente de la épica de frontera (incluido el romancero), pero a la vez explotado por la *novella* (género al que, en definitiva, se adscribe la historia del cautivo), hace posible contar con un horizonte de expectativas que incluye los motivos del encuentro de la mora y el cautivo, el enamoramiento y la conversión, la elección que antepone el propio proyecto vital a los deberes filiales, el rapto y la fuga, pero a la vez una visión del enemigo que no es extremada ni radicalmente excluyente. Con ese trasfondo, Cervantes podía aunar su fe sincera y ortodoxa, su visión de la humanidad en términos de comprensiva tolerancia y su concepción del arte literario como forma de honesta recreación basada en la verosimilitud posibilista sumada a una adecuada suspensión del lector, capaces de producir un relato a la par eutrapélico y admirable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ADENET LE ROI, *Les œuvres d'Adenet Le Roi, II: Buevon de Conmarchis*, ed. Albert Henry, Brugge, De Tempel, 1953 (Rijksuniversiteit te Gent: Werken uitgegeven door de Faculteit van Wijsbegeerte en Letteren, 115).

ALCINA FRANCH, Juan, *Romancero antiguo*, Barcelona, Juventud, 1969-1971, 2 vols.

ALCOCER, Pedro de [¿pseud.?], *Hystoria o descripción de la Imperial Ciudad de Toledo: Con todas las cosas acontecidas en ella desde su principio, y fundación*, Toledo, Juan Ferrer, 1554.

ALEXÍU, Stilianos, Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης (κατὰ τό ?ειρόγραφο τοῦ Εσκοριὰλ) καὶ τὸ Ἆσμα τοῦ Ἀρμούρη, Athina, Ermes, 1985.

Alf laylah walaylah, ed. Mahdī = *Kitāb alf laylah walaylah min uṣūlihi l'arabiyyah al'ūlà*, ed. Muḥsin Mahdī, Leiden, E. J. Brill, ČhĚḌ; ed. Beirut = *Alf laylah walaylah*, ed. Antūn Ṣālḥanī s.i., Bayrūt, Almatba'ah Alkāṯūlīkiyyah, 1888-1890; 2ª ed., 1909, 5 vols.; ed. Damasco = *Alf laylah walaylah*, Dimašq, Dār Al'awdah, 1350 hég. [= 1985], 2 vols.; trad. Vernet = *Las mil y una noches*, trad., introd. y nn. Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 1990, 2 vols.

ARMISTEAD, Samuel G., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: (Catálogo-índice de romances y canciones)*, col. S. Margaretten, P. Montero y A. Valenciano, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.

AUTORIDADES: Real Academia Española, *Diccionario* [de Autoridades] *de la Lengua Castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.; ed. facs., Madrid, Gredos, 1963, 6 t. en 3 vols.

AYENSA PRAT, Eusebi (ed.), *Cancionero griego de frontera*, Madrid, CSIC, 2004.

BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro. "La épica española y la épica de Diyenís", en *Ressons èpics...*, págs. 41-52.

[115] Rodríguez y Larson, "El relato-marco del 'Cuento del cautivo': Función narrativa y estética".

BANDERA, Cesáreo, *"Monda y desnuda": La humilde historia de Don Quijote*, Madrid, Ed. Iberoamericana; Vervuert, 2005.
BARANDA, Nieves (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, II, Madrid, Turner, 1995 (Biblioteca Castro).
BAUTISTA, Francisco, "La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido", *Romance Philology*, 56, 2003, págs. 217-244.
BÉDIER, Joseph, "La composition de la chanson de *Fierabras*", *Romania*, 17, 1888, págs. 22-51.
BOUTET, Dominique, *Le cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche: Lettres Gothiques, 4547), 1996.
BOSWORTH, C. E., "Saldjūkids, II: Literature, 2: In Anatolia", en *Encyclopaedia of Islam*, VIII, págs. 972*a*-973*a*.
BOUYER, L., *Dictionnaire théologique*, París, Desclée, 1966; vers. esp., *Dicicionario de teología*, trad. Francisco Martínez, Barcelona, Herder, 1968 (5.ª reimp., 1983).
BROCKELMANN, Carl, *Geschichte der arabischen Litteratur*, 2ª ed., Leiden, E. J. Brill, 1943-1949, 2 vols.
BUSTOS, María del Mar, *"Crónica General Vulgata"*, en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, págs. 341-347.
CAMAMIS, George, "El hondo simbolismo de la hija de Agi Morato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 319, 1977, págs. 71-102.
CANAVAGGIO, Jean "Le 'vrai' visage d'Agi Morato", *Les Langues Neolatines*, 239, 1980 [= *Hommage à Louis Urrutia*], págs. 23-38.
— (ed.), Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*, Madrid, Taurus, 1983.
—, "Agi Morato entre historia y ficción", *Crítica Hispánica*, XI, 1989, págs. 17-22; reed. en su *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, págs. 39-44.
CARRASCO URGOITI, Soledad, *El moro de Granada en la literatura*, Madrid, Revista de Occidente, 1958; reimp. con pról. de J. Martínez Ruiz, Granada, Universidad, 1989.
—, *"El gallardo* español como héroe fronterizo», en *Actas del Tercer Congrso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 571-581; reed. en sus *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Barcelona, Eds. Bellaterra, 2005, págs. 99-111.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los baños de Argel*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1983.
—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Francisco de Robles, 1605.
—, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Francisco de Robles, 1615.
CHAUVIN, Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liége, H. Vaillant-Carmanne; Leipzig, O. Harrasowitz, 1892-1909, 11 vols.
CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans: Rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995, págs. 260*b*- 261*b*.
CHEVALIER, Maxime,"El cautivo, entre cuento y novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, págs. 403-411.
CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, ed. Philippe Walter, en Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994, págs. 171-336.
CIROT, GEORGES, "Sur le *Fernán González*", *Bulletin Hispanique*, XXX, 1928, págs. 113-146.

—, "Le 'Cautivo' de Cervantes et Notre-Dame de Liesse", *Bulletin Hispanique*, XXXVIII, 1936, págs. 378-382.
CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978; vers. esp. rev., *La concepción romántica del "Quijote"*, trad. Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica, 2005.
CORRIENTE, Federico, "Raíces y primeras manifestaciones culturales y literarias del desencuentro de Occidente con el Islam", *Cuadernos de la Fundación M. Botín*, XV, 2002 [= *Oriente-Occidente: Cartografía de una distancia*, ed. Francisco Jarauta], págs. 183-192.
CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias*, ed. Francisco A. de Icaza, I, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917.
DANIEL, Norman, *Heroes and Saracens*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984; vers. fr., *Héros et sarrasins: Une interpétation des chansons de geste*, trad. Alain Spiess, Paris, Éds. du Cerf, 2001.
DÉBAX, Michelle(ed.), *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982 (Clásicos Alhambra, 22).
DEYERMOND, Alan, *La Literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio, I: Épica y romances*, Salamanca, Universidad, 1995.
DÍAZ-MAS, Paloma(ed.), *Romancero*, est. prel. Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 8).
—, "Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", en *Ressons èpics...*, págs. 53-64.
DICCIONARIO FILOLÓGICO DE LITERATURA MEDIEVAL ESPAÑOLA, eds. C. Alvar y J. M. Lucía, Madrid, Castalia, 2002 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 21).
A DICTIONARY OF MEDIEVAL HEROES: *Characters in Medieval Narrative Traditions and Their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts*, ed. W. P. Gerritsen y A. G. van de Melle, Woodbridge, Boydell, 1998.
DIYENÍS AKRITIS, ed. Erich Trapp, *Digenes Akrites: sinoptische Ausgabe der ältesten Versionen*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften; Institut für Byzantinisk der Universität Wien (Wiener byzantinische Studien, VIII), 1971.
DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneira, 1849-1851, 2 vols, (Biblioteca de Autores Españoles, X y XVI).
ELISSÉEFF, Nikita, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits: Essai de classification*, Paris, A. Maisonneuve; Beyrouth, Institut Français de Damas, 1945.
THE ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM, Leiden, Brill, 1960- ; WebCD edition, Leiden, Brill, 2003.
ENTWISTLE, William J., "Bride-snatching and the *Deeds of Digenis*", *Oxford Slavonic Papers*, 4, 1953, págs. 1-16.
FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, "El tema épico-legendario de *Carlos Mainete* y la transformación de la historiografía medieval hispánica entre los siglos XIII y XIV", en *L'histoire et les nouveaux publics dans l'europe médiévale (XIIIe-XIVe siècles)*, ed. Jean-Philippe Genet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, págs. 89-112.
FIERABRAS: CHANSON DE GESTE, ed. A. Krœber y G. Servois, Paris, F. Vieweg, 1860.
GALMÉS, L., "Casilda de Toledo (o de Burgos)", en *Diccionario de los santos*, dir. C. Leonardi, A. Riccardi y G. Zarri, I, Madrid, San Pablo, 2000, págs. 443*a*-444*a*.
GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, *Épica árabe y épica castellana*, Ariel, Barcelona, 1978; ed. rev. como *La épica románica y la tradición árabe*, Madrid, Gredos, 2002.
GAOS, Vicente(ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.

GARCÉS, María Antonia, *Cervantes in Algiers: a Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
GARCÍA DE DIEGO, Vicente, *Leyendas de España*, pról. Carlos García Gual, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
GARCÍA VALDECASAS, Amelia, *El género morisco en las fuentes del "Romancero general"*, Alzira, UNED; Valencia, Diputación Provincial, 1987.
GARIBAY, Esteban de, *Los quarenta libros del compendio historial de las chrónicas y universal historia de todos los reynos de España*, Amberes, Cristóphoro Plantino, a costa del Autor, 1571; reed., Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628.
GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel, *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo, Galaxia, 1983 (Biblioteca Básica da Cultura Galega, 17).
GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR, Salamanca, Hans Giesser, 1503, 2 vols.; ed. Louis Cooper, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, 4 vols.
HISTORIA BREVE DEL MUY EXCELENTE CABALLERO EL CONDE FERNÁN GONZÁLEZ, Burgos, Juan de Junta, 1537; reed., 1546.
HOBSBAWM, Eric, y Terence Ranger (eds.), *The invention of the tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; vers. esp., *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002.
HOGETOORN, C., "Fierabras", en *A Dictionary of Medieval Heroes*, págs.103-105.
HORRENT, Jacques, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1979 (Mémoires de la Classe des Lettres, 2.ª serie, 64.1).
KNUDSON, Charles A., "Le thème de la princesse sarrasine dans *La Prise d'Orange*", *Romance Philology*, XXII, 1969, págs. 449-462.
KOOPMANS, J., "Widukind", en *A Dictionary of Medieval Heroes*, págs. 294-296.
LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Primera parte del romancero y tragedias*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, a costa de Juan de Montoya, 1587.
LITTMANN, E., "Alf layla wa-layla", en *Encyclopaedia of Islam*, I, págs. 358*b*-364*b*.
MAHDÊ, MuÈsin (ed.), *The Thousand and One Nights (*Alf Layla wa-Layla*) from the Earliest Known Sources*, Leiden, E. J. Brill, 1984-1994, 3 vols.
MARIANA, Juan de, *Historiæ de rebus Hispaniæ libri XXV*, Toleti, Typis Petri Roderici, 1592.
MÁRQUEZ, Héctor P., *La representación de los personajes femeninos en el "Quijote"*, Madrid, Porrúa, 1990.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
—, "El sondable misterio de Nicolás de Piamonte: (Problemas del *Fierabrás* español)", en sus *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad, 1977, págs. 95-134.
MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar, *Poesía heroica bizantina*, Madrid, Gredos, 2003.
MCCRORY, Donald P. (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *The Captive's Tale = La historia del cautivo:* Don Quixote, *Part One, Chapters 39-41*, Warminster, Aris & Phillips,1994.
MELIKOFF, I., "al-Baṭṭāl" y "Dānishmendids" en *Encyclopaedia of Islam*, I, pág. 1137*a-b*, y II, pág. 110*a*.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La Leyenda de los Infantes de Lara,* Madrid, Ducazal, 1896; 3.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
—, "*Galiene la belle* y los palacios de Galiana", *Anales de la Universidad de Madrid*, 1, 1932, págs.1-14: reed. en su *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de li-*

teratura medieval, Madrid, Espasa-Calpe, 1941; reimp. 1973 (Col. Austral, 190), págs. 79-106.
—, "La *Chanson des Saisnes* en España", en *Mélanges de Linguistique et de Litterature offerts à Mario Roques*, II, Bade, Art et Science; Paris, M. Didier, 1951, págs. 229-244; reed. en su *Los godos y la epopeya española:* Chansons de geste *y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 (reed. 1969), págs.175-209.
—, *Primera Crónica General*, Madrid, Gredos, 1955; reimp. 1977, 2 vols.
—, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (reimp. 1968), 2 vols.
LAS MIL Y UNA NOCHES: vid. *Alf laylah walaylah*
MIRRER, Louise, *Women, Jews and Muslims in the Texts of Reconquest Castile.*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
MONER, Michel, "Lecturas del *Quijote*: Primera parte. Capítulos xl-xli", en Rico *et al.*, ed. del *Quijote* (2004), II, págs. 89-93.
MONTANER FRUTOS, Alberto, *El recontamiento de al-Miqdâd y al-Mayâsa: Edición y estudio de un relato aljamiado-morisco aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1988.
—, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora: La "Comedia segunda de las Mocedades del Cid" de Guillén de Castro*, Zaragoza, Universidad, 1989.
—, *El Cid en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.
—, "Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)", en *Ressons èpics...*, págs. 9-39.
—, "La mora Zaida, entre historia y leyenda (con una reflexión sobre la técnica historiográfica alfonsí)", en *Historicist Essays on Hispano Medieval Narrative in Honour of Roger M. Walker*, London, Maney Publishing for the MHRA, 2005 (Publications of the Modern Humanities Research Association, 16), págs. 272-352.
—, "La 'derrota compuesta' del cautivo (*Quijote*, I, xli)", *Anales Cervantinos*, vol. XXXVII, 2005, [en prensa].
—, "Zara/Zoraida y la Cava Rumía: Historia, leyenda e invención", en *Cervantes, el Quijote, lo moro, lo morisco y lo aljamiado*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Sevilla, Fundación del Sur, [en prensa].
MORADELL, Helena Diana, *Digenís, Devgenij y 'Umar: Versiones de un tema épico en el entorno cultural bizantino*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1989.
MORÓN ARROYO, Ciriaco, "La historia del cautivo y el sentido del *Quijote*", *Iberorromania*, neue Folge, 18, 1983, págs. 91-103.
MURILLO, Luis Andrés (ed.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia , 1978 (Clásicos Castalia, 77-79), 3 vols.
OCAMPO, Florián de (ed.) *Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el sereníssimo rey don Alonso llamado el Sabio*, Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, a expensas de Juan de Espinosa, 1541; reed. Valladolid, Sebastián Cañas, 1604.
—, *Los cinco libros primeros de la corónica general de España*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1578.
OLIVER ASÍN, Jaime "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII, 1947-1948, págs. 245-339.
PARIS, Gaston, "*Mainet*: Fragments d'une chanson de geste du XIIe siècle", *Romania*, 4, 1875, págs. 305-337.
[PARVILLEZ, Paul de], *Histoire de Notre-Dame de Liesse, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, revue et complétée par un Père de la Compagnie de Jésus, Paris, Letouzey et

Ané,1924 (Les grandes pélerinages de France); ed. facs., Paris, Office d'Édition du Livre d'Histoire, 1997 (Monographies des villes et villages de France, 1615).
PEDROSA, José Manuel, "Los judíos en la literatura tradicional española", en *Judíos en la literatura española, IX Curso Cultural Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, coords. I. M. Hassán y R. I. Benito, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 403-436, 2001.
—, "El antisemitismo en la cultura popular española", en *El antijudaísmo en España. XIV Curso Cultural Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, coords. R. I. Benito y G. Álvarez Chillida, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, [en prensa].
—, César Javier Palacios y Elías Rubio Marcos, *Héroes, santos, moros y brujas (leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos): Poética, comparatismo y etnotextos*, pres. María Jesús Lacarra, Burgos, Elías Rubio, 2001 (Col. Tentenublo, 1).
PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte: Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*, Madrid, Gredo, 2 vols., 1975.
PERTUSI, Agostino, "Tra storia e leggenda: akrítai e ghâzi sulla frontera orientale di Bisanzio», en *Actes du XIV Congrès International des Études Byzantins: Bucarest, 6-12 septembre 1971*, eds. Mihai Berza y Eugen Stanescu, Bucarest, Editura Acad. R.S.R, 3 vols., I, pp. 237-283, 1974-1976.
POIRON, Daniel, "Fierabras", en *Dictionnaire du Moyen Âge: Littérature et philosophie*, pref. Jean Favier, Paris, Encyclopædia Universalis; Albin Michael, 1999, pág. 355*a-b*.
LA PRISE D'ORANGE: Chanson de geste de la fin du XIIe siècle, éditée d'après la rédaction AB, ed. Claude Régnier, 7.ª ed., Paris, Klincksieck, 1986.
PROPP, Vladimir Ja., *Istori'eskie korni volàebnoj skazki*, 2.ª ed., Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, 1986; trad. esp., *Las raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1987.
RAMOS, Rafael, *"Gran Conquista de Ultramar"*, ambos en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, págs. 603-608.
RÉGNIER, Claude, *Les rédactions en vers de "La Prise d'Orange"*, Paris, Klincksieck, 1966.
RESSONS ÈPICS EN LES LITERATURES I EL FOLKLORE HISPÀNIC = El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico, Atenas, Acrinet; Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2004 (The Acritans of Europe, IV).
RICKS, David, *Byzantine Heroic Poetry*, Bristol, Bristol Classical Press; New Rochelle ny, Caratzas, 1990.
RILEY, Edward C., *Introducción al "Quijote"*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona, Crítica, 1989.
RIQUER, Martín de, *Los cantares de gesta franceses: (Sus problemas, su relación con España)*, Madrid, Gredos, 1952.
—, (ed.), Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1962; 3.ª ed., 1968 (Clásicos Planeta, 1); reimp., 1975 (Hispánicos Planeta, 1); reimp., 1980 (Clásicos Universales Planeta, 1).
RICO, Francisco, *et al.* (eds.), Barcelona, Crítica, 1998 (Biblioteca Clásica, 50); ed. rev., Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2 vols.; 1 cd-rom, 2004.
ROLLAN A SARAGOSSA, ed. Carlos Alvar, *Roldán en Zaragoza (Poema épico provenzal)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1978.
RODRÍGUEZ, Alfred, y Milagro Larson, "El relato-marco del 'Cuento del cautivo': Función narrativa y estética", *Anales Cervantinos*, XXIII, págs. 83-87, 1983.

—, y María Dolores Velázquez, "El fondo tradicional del 'Cuento del Cautivo'", *RILCE*, III, págs. 253-257, 1987.
RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *Guía para el estudio de la literatura románica medieval*, Salamanca, Universidad, 2 vols., 1998.
ROSELL, Cayetano, *Poemas épicos*, I, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851 (Biblioteca de Autores Españoles, XVII).
RUBIO, Joaquín (ed.), *Cantar de Guillermo*, Madrid, Gredos, 1997 (Clásicos Medievales, 5).
SAUNIER, Guy, "Is There Such a Thing as an 'Akritic Song'?: Problems in the Classification of Modern Greek Narrative Songs", en R. Beaton y D. Ricks (eds.), *Digenes Akrites: New approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Londres, King's College London Centre for Hellenic Studies; Aldershot, Variorum, págs. 139-149, 1993.
SCHEVILL, Rodolfo, y Adolfo Bonilla (eds.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Gráficas Reunidas (Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra, XV-XVIII), 4 vols., 1928-1941.
Sīrat alŠamīrah Ḏāt Alhimmah, Bayrūt, Almaktabah Attaqāfiyyah, 1400 hég. [= 1980], 9 vols.
SOLA, Emilio, y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería: (Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II)*, 2.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
THOMPSON, Stith, *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, ed. rev., Bloomington, Indiana University Press; Copenhagen, Rosenkilde & Bagger, 6 vols., 1955-1958.
UBIETO ARTETA, Agustín, *Leyendas para una historia paralela del Aragón Medieval*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.
VAGANAY, Hugues, "Une source du 'Cautivo' de Cervantes", *Bulletin Hispanique*, XXXIX, págs.153-154, 1937.
VALERO GARRIDO, Juan (ed.), *Basilio Digenís Akritas: Texto del manuscrito de Grottaferrata*, Barcelona, Bosch, 1981.
VEGA, Lope de, *El bastardo Mudarra y los Siete Infantes de Lara*, ed. Delmiro Antas, Barcelona, PPU, 1992 (Letras Hispánicas Universales, 3)
WARREN, F. M., "The Enamoured Moslem Princess in Orderic Vital and the French Epic", *PMLA*, 29, págs.341-358, 1914.
WEBER, Alison ,"Padres e hijas: Una lectura intertextual de la *Historia del cautivo*", en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 425-431.
WENSINCK, A. J., y Penelope Johnstone, "Maryam", en *Encyclopaedia of Islam*, VI, págs. 628*b*-631*b*.
YRAVEDRA, Luisa, y Esperanza Rubio, *Leyendas y tradiciones de La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980.
ZADERENKO, Irene, "Épica y romancero del Cid", *La Corónica*, 33.2, Spring 2005, págs. 231-245.

CERVANTES COMO LECTOR DE *CELESTINA*

JOSEPH THOMAS SNOW
Michigan State University

RESUMEN

Es archiconocida la opinión de Cervantes en su *Don Quijote* de que *Celestina* sería un libro divino si encubriera más lo humano. Lo que no se sabe, al menos no generalmente, es el hecho de que muchas otras de las obras literarias cervantinas evidencian toques inspirados por la lectura no sólo de *Celestina* sino también de la literatura celestinesca producida a lo largo del siglo XVI. En este estudio pretendemos sólo ofrecer un modesto muestrario de unos de los más llamativos pasajes inspirados en *Celestina* que Cervantes, como lector sensible, tuvo a bien recrear en sus obras en prosa y en sus obras dramáticas.

Palabras clave: Cervantes - *Quijote* - *Celestina* - literatura celestinesca - recepción

ABSTRACT

Cervantes reader of *Celestina*

The dictum of Cervantes from *Don Quijote* that *Celestina* would be a divine book, were it not so steeped in signs of the human weakness is well known. What is not so well known, however, at least not widely, is that many of Cervantes's works contain touches inspired by his reading of not only *Celestina* but also of the rich celestinesque literature produced throughout the sixteenth century. Here we attempt to provide a modest sample palette of the more colorful touches from *Celestina* with which Cervantes, as a sensitive reader, imbued his many prose and dramatic works.

Key words: Cervantes - *Quijote* - *Celestina* - celestinesque literature - reception

El título de esta comunicación [1] igual podría ser el de una abultada monografía, una que, desafortunadamente, no existe todavía, excepto entre los *desiderata* de muchos investigadores de los dos gremios: el de los cervantistas y el de los celestinistas. Entre ellos, como tendremos pronto la ocasión de ver, han surgido, aquí y allá, notas, temas, coincidencias, reminiscencias, parecidos, ideas compar-

[1] He retocado el texto de la comunicación oral ligeramente, agregando notas, corrigiendo errores redaccionales y aclarando ciertas referencias, pero siempre sin la intención de borrar las claras huellas de su presentación original como plenaria escrita para la lectura y recepción oral-aural.

tidas, semejanzas y paralelos que vinculan la obra incunable que inicia el siglo XVI literario, *Celestina* (1499) con la que marca el inicio del siglo XVII, *El ingeniosos hidalgo, Don Quijote de la Mancha* (1605) y con otras de las obras de Cervantes. Pero ningún investigador se ha atrevido todavía a estudiar profunda y específicamente el fenómeno del legado celestinesco en el imaginario de Miguel de Cervantes. Yo, desde luego, no me propongo hacerlo aquí, siendo estudioso, principalmente y a mi manera, de *Celestina* y de la *celestinesca*. Disto mucho de ser un acreditado cervantista. Mejor dicho, no lo soy suficientemente para poder englobar bien el ya aludido imaginario cervantino y atreverme a intentar escribir una obra de la envergadura que sin lugar a dudas sería la futura monografía sobre el tema que ahora, modestamente, emprendemos. Para escribir este deseado estudio –o mejor, los varios tomos que podrían ser necesarios para abarcar satisfactoriamente el tema de Cervantes como lector de *Celestina*– se necesita combinar en una sola persona el ser tan celestinista como cervantista y, además, varios años de intenso y esmerado trabajo de lectura y una poderosa capacidad de síntesis.

Podemos comenzar con lo más conocido. Cervantes dio a conocer sin rodeos que era un avispado lector de *Celestina*, en unos versos de cabo roto que aparecieron en la introducción de la primera parte de su *Don Quijote* en 1605. Cuando escribió "Libro en mi opinión divi–, si encubriera más lo huma–", *Celestina* había sido y seguía siendo, después de más de un siglo de vida editorial, el campeón de los *best-sellers* de las obras ficcionales españolas. En ese año de 1605, no solo se había editado la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* unas setenta veces sino que, y con ello atestiguando su duradera popularidad, había dado a luz a todo un sub-género literario, el que hoy llamamos "la celestinesca". Huelga afirmar que Cervantes era conocedor tanto de *Celestina* como del género de las obras celestinescas. Manuel Criado de Val, buen conocedor de ambas vertientes, bien puede escribir: "Cervantes fue uno de los más expertos conocedores de esta literatura celestinesca, a la que *no es ningún amigo de citar*, precisamente por estar tan próximo a ella en temas e intenciones" (*Teoría*, 322, énfasis añadido).

Y ahí radica uno de los nudos más problemáticos para los investigadores del tema de Cervantes como lector de *Celestina*. El autor del *Quijote* había interiorizado, como fino lector que era de las obras celestinescas del siglo anterior, unas materias de que "no es ningún amigo de citar". No olvidemos que Cervantes podía apreciar las innovaciones, el estilo, y las ingeniosas situaciones trazadas en el texto celestinesco, todo ello imitado pero nunca superado en la llamada celestinesca –sus continuaciones, imitaciones, versificaciones y teatralizaciones– y esto a la vez que escribía él después de la Contrarreforma española, que tanto criticaba en *Celestina* lo que Cervantes prudentemente llama "lo humano". La influencia de la gran obra que abre el siglo XVI es más sutil, menos explícita, pero más eficaz en trasmitir formas nuevas a temas y estilos presentes en *Celestina* y en sus secuaces. Así que podemos entender, con Criado de Val, que faltando una más explícita señalización de la huella de *Celestina* y "la celestinesca" en su obra, el tema de Cervantes como lector de *Celestina* no ha podido captar la atención de los cervantistas profesionales, con, desde luego, destacadas excepciones.

En lo que expongo a continuación, quiero cumplir con dos acometidos personales: primero, el de reunir de dispersas fuentes algo de lo que se ha coligido de Cervantes como lector de *Celestina* y, segundo, el de fomentar que otros estudiosos, utilizando tal vez estos apuntes como punto de partida, comiencen en serio a emprender el amplio estudio de las fuentes celestinescas en todos los géneros literarios manejados por Miguel de Cervantes. Con todo aquello, se espera que, por fin, podremos vislumbrar una configuración inicial de la tan deseada monografía aludida arriba.

Una buena parte de la culpa de estos casos de omisión en el caso del *Quijote* se debe, evidentemente, a que Cervantes, en el *Quijote*, se dirige, en gran parte al menos, a un público lector más inmediatamente devorador de las numerosas y popularísimas heroicas hazañas literarias de los caballeros andantes, herederos todos ellos, de alguna u otra manera, de los Amadises, Belianises y Palmerines, con un muy amplio etcétera. Una vez que Alonso Quijano, por su no refrenada lectura de innumerables libros de aquellas aventuras fabulosas, convertidas en verdades "históricas", es convertido en un caballero andante a imitación de Amadís de Gaula, dechado de absolutamente todas las virtudes caballerescas y máximo héroe entre pares, difícilmente se olvida el lector y el crítico de las imborrables huellas de las ficciones caballerescas en las andanzas del Caballero de la Triste Figura. Y esto, especialmente, porque Cervantes, con gran esmero, nos convierte a todos en testigos de cómo su protagonista meticulosamente construye, punto por punto, una nueva realidad alternativa, con su armadura de oficio, su caballo de raza, su fiel escudero, la ceremonia en la venta/castillo para armarse caballero y el recuerdo de la necesidad de siempre tener delante la imagen de la bella doncella a quien dedicaría cada una y todas sus heroicas proezas. En fin, es una deliciosa parodia de los mismos libros, otra vez con destacadas excepciones, que inspiran las salidas del Caballero de la Triste Figura.

Ahora bien, el recuerdo contenido en los versos prologales de cabo roto no es el único recuerdo quijotesco de *Celestina*. En otros versos burlescos liminares del *Quijote*, Urganda anticipa proféticamente que muchos leerán el libro pero ninguno lo entenderá, que entiendo como un reflejo o eco del autor de *Celestina* cuando, en el Prólogo a la *Tragicomedia*, ampliando la obra de diciséis a veintiún autos, descubre una verdad que luego hará suya Cervantes:

> Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer –recordemos que acababa de perfilar a los lectores enfrentados– ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (80-81)[2].

Otra semejanza liminar que habrá que explorar con más pormenores es el invento de "otro" autor original de lo escrito. En la *Carta*-prólogo a la *Comedia*, leemos: "Vi que no tenía su firme del autor ['estos papeles'], pero quienquier que

[2] En el caso de *Don Quijote*, cito solo la Parte y el capítulo en estas páginas, que cualquier lector encontrará las citas en la edición que tenga a mano. En el caso de *Celestina*, voy a citar por la edición más comunmuente accesible, la de D. S. Severin en Cátedra (Madrid, 1990, 1995, 1997, etc.)

fuese, es digno de recordable memoria [...] gran filósofo era" (70). Igual distancia pone Cervantes entre sí y su relato con la invención de todo lo que rodea la figura de Cide Hamete Benegeli. Y finalmente leemos en el prólogo a *DQ* estas palabras: "Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribía; y estando uno suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y *la mano en la mejilla, pensando* ...". Escuchmaos un claro eco de estas otras palabras aparecidas en *Celestina*: "asaz vezes retraydo en mi cámara, *acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar* ..." (69). Existe una evidente familiaridad, por lo tanto, con los paratextos celestinescos y los paratextos quijotescos.

Y si honramos a Cervantes, al menos en parte, por haber creado un protagonista a quien es dado vivir un sueño, no olvidemos –creo que esto es muy importante no perderlo de vista– que el autor de Celestina tambien crea protagonistas, tanto Melibea como Calisto, que han aprendido de los libros todo lo que saben del amor cortés (los de Andreas Capellanus en el caso de Calisto y los de la ficción sentimental en el caso de Melibea), un amor libresco de alto carácter cortés que los amantes tienen que realizar a espaldas de las normas sociales reinantes (p. ej., los nudos matrimoniales), un sueño pasional que les destroza y consume al final, igual que la profesión caballeresca, de distinta forma, consume a Alonso Quijano. En la frase de Lida de Malkiel, son dos casos de la literatura modelando la vida (*Two Spanish*, 28), pero resultan ser proyectos reales de un sueño que llevan a cabo, en ambos casos, con una pasión ciega y arrolladora. Para Argimiro Ruano, las dos obras son "tragicomedias", precisamente por abarcar en una manera natural tanto lo cómico como lo trágico de la vida (65). La vida y la literatura terminan, en ambos casos, espejándose.

Podemos agregar que ambas obras marcan época: si *Celestina* es anti-sentimental y pone casi el punto final a la boga de la ficción sentimental, lo mismo podemos afirmar del final de la boga de las novelas de caballerías un siglo después con el enorme éxito de las hazañas del iluminado caballero manchego. Es decir, ambos libros, con sus parodias de ficciones anteriores, iniciaron sendos cambios en los ábitos de lectura en España por presentar otras posibilidades de crear distintas maneras de ficcionalizar. Y aun si hubo sueltas obras sentimentales y caballerescas posteriores a *Celestina* y *Don Quijote*, respectivamente, no por eso hemos de negar que las dos obras lograron cambiar, ampliándolo, el panorama actual de las formas ficcionales.

La ficción en prosa de Cervantes hereda mucho de las innovaciones de *Celestina*.

Américo Castro escribe que era el genio de Cervantes el poder presentar caracteres con una existencia autónoma y en constante proceso de realización. Logra dar expresión a cómo el personaje inventado descubre a sí mismo a la medida que actúa en vez de narrar o describir esos acontecimientos desde fuera. M. R. Lida de Malkiel está en la misma onda cuando asevera que los personajes de Cervantes, como los de *Celestina*, observan en su desarrollo una ley de unidad interna, una línea clara que incluye la libertad de cambiarla. Esta ley es la vida di-

námica, las circunstancias que surgen que tiene cada individuo que confrontar. Como observa astutamente E. C. Riley, Cervantes en realidad hace las dos cosas, aunque la narración/descripción atañe más a los personajes secundarios y terciarios. Él mismo afirma que Don Quijote y Sancho se definen primariamente por lo que hacen y dicen, que cada una tiene una vida dirigida desde dentro de acuerdo tanto con Castro como con Lida de Malkiel.

En donde habremos de coincidir con Riley es en poner nombre al antecedente que mejor conseguía hacer esto mismo en la prosa ficcional anterior: era en *Celestina* –dice– que tenemos un fuerte sentido de vidas interiores formadas en el crisol de las circunstancias que las contenía. Sobresalientes muestras de ello tenemos en Melibea, en Pármeno y en Celestina misma, igual que en Alonso Quijano y Sancho Panza.

Otra herencia que *Celestina* prepara para Cervantes atañe el arte del diálogo. Lo dice claramente Anthony Close ("Characterization", 338): en Cervantes los episodios conversacionales con su arte de caracterización en el diálogo, representan una importación audaz en los procedimientos de la ficción de los del drama y, en particular, de *Celestina* y la comedia del siglo dieciséis. Su opinion refleja la de Marcelino Menéndez Pelayo, quien había ya declarado que "no de los novelistas picarescos... pero sí de *Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda, recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo y un tesoro de dicción popular, pintoresca y razonada" ("Cultura literaria", 339). Hablando específicamente de *Don Quijote,* Close ("Characterización") señala en este respecto los abundantes episodios de las conversaciones de Don Quijote y Sancho, aunque no quedan lejos en cuanto proporción de diálogo exhibidas otras obras cervantinas, por ejemplo, *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, y *El casamiento engañoso*. Efectivamente, la notable predilección de Cervantes por este tipo de episodio dialogado hace que lo utilice para la presentación de todo tipo de figura cómica, hasta los de menor categoría, y sin restringirse a un género u otro.

Recordemos brevemente la segunda parte de *Rinconete y Cortadillo*, con su afinidad con la tradición del entremés, confirmada por el hecho de que Cervantes repetirá esencialmente sus mismas situaciones y tipos de personajes en dos de sus obras dramáticas posteriores, *El rufián dichoso* y *El rufián viudo*. Pipota, en la segunda parte de esta *Rinconete*, es la nueva figura celestinesca cervantina. Allí Cervantes presenta en forma dialogada una serie de conversaciones entre los varios miembros del hampa de Monopodio y la regentadora de una casa de prostitución, la bibulosa Pipota. Por si estos guiños a *Celestina* fuesen pocos, hay, por más señas, una alegre merienda y una disputa entre los amantes. Es evidente la clara inspiración en *el* auto IX de *Celestina* que ostenta los mismos elementos y personajes. Pipota no sólo es amante del mejor vino, sino que habla con el mismo estilo efusivo y proclama, como lo hizo en su día Celestina, que su lema de vida es el *carpe diem* (Close, "Characterización", 343).

Otras tres situaciones en *Don Quijote* a las que nos dirige Anthony Close tienen un común antecedente en el auto II de *Celestina*. El diálogo-fuente es uno entre Pármeno y Calisto:

PARM: Señor, mas quiero que ayrado me reprehendas, porque te do enojo, que arrepentido me condenes porque no te di consejo; pues perdiste el nombre de libre quando cativaste la voluntad.
CAL: ¡Palos querrá este vellaco! Di, mal criado ¿por qué dizes mal de lo que yo adoro? Y tú, ¿qué sabes de honrra? Dime, ¿qué es amor? ¿En que consiste buena crianza? Que te me vendes por discreto, ¿no sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente? [...] Fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la embidia (135-136).

En *DQ* I, 30, reacciona literalmente Don Quijote, aplicando palos al "bellaco" y seguido por un desfile de preguntas retóricas que pretenden castigar la actitud plebeya de Sancho ante el poder inspiracional del amor. La furia del caballero en esta ocasión es una reacción contra la sugerencia de Sancho de que su amo abandone Dulcinea y acepte el amor de la princesa Micomicona. En I, 46, Sancho protestará, como Pármeno, que hace su deber como criado en ofrecer consejos, por poco gratos que le caigan a su amo. Cervantes aquí estará reflejando la invectiva de Calisto contra su criado con una forma exagerada e hiperbólica en una serie cómica de interjecciones: "¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas!"

¿Por qué estalla Don Quijote de forma tan agresiva? Porque Sancho acababa de atreverse a decir una serie de cosas inaceptables delante la princesa y Don Quijote, terminando con ésta, más que inaceptable: "yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre; porque a ser lo que ella dice, no se anduviera hocicando con algunos de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta" (I, 46). Vemos que es en cuanto la forma y estructura, y no en cuanto el contenido exacto, de las conversaciones de *Celestina* que Cervantes ha dado vida chispeante a algunas de las más inspiradas entre Don Quijote y Sancho. E. C. Riley contribuye otra astuta observación que vincula Sancho con Pármeno que merece que lo tengamos en cuenta. Los dos, escudero el uno y criado, el otro, parecen al comienzo algo simples, pero ambos crecen en complejidad al avanzar la ficción. Una inicial ignorancia de las cosas de su amo de ambos sirvientes es compensada luego por una astucia especial. Hay momentos de verdadero ingenio, de un sentido práctico y de sabiduría que nada tiene que ver, en ninguno de los dos casos, con una educación formal. Además el incentivo original en aceptar el puesto que cada uno ocupa actualmente es, al menos al inicio, la ganancia material o, dicho sea de otra manera, el "medrar" en la vida por su asociación voluntaria.

En cuanto a los otros personajes, tanto Close como Marcel Bataillon nos han señalado las manera en que Cervantes, al menos en parte, ha modelado su protagonista sobre algunos rasgos integrantes de Calisto. Y estos rasgos son: su solemne auto-absorpción, sus obsesiones irracionales, la falta de practicalidad, su preciosidad poética, y la efusiva retórica, esto último por cierto en su idolotría de Melibea/Dulcinea (Close, "Characterización", 353). Ejemplos de situaciones para-

lelas podrían incluir los siguientes devaneos: Don Quijote elogia a Dulcinea en I, 43 así: "¡O mi señora Dulcinea de Toboso... ! Y ¿qué fará agora la tu merced? ¿Si tendrás por ventura las mientes en tu cautivo caballero... ?", y esto anda paralelo con este delirio de Calisto, al despertarse en el auto XIII: "¿O señora y amor mío, Melibea! ¿Qué piensas agora? ¿Si duermes o estás despierta? ¿Si piensas en mí o en otro?" (276). Estos monólogos amorosos de los dos enamorados se pueden multiplicar fácilmente.

Se puede también comparar la interrogación que de Sancho hace Don Quijote en Sierra Morena después de la supuesta embajada de aquél a Toboso (I, 31), en donde poco se tiene que metamorfosear para ver el modelo que proviene del auto VI de *Celestina*, y la interrogación que de Celestina hace Calisto, cuando ésta aparece en casa con el cordon de Melibea. A menudo vemos la construcción del discurso de Don Quijote y otros personajes cervantinos en un estilo desarrollado en *Celestina* y pasado por la comedia posterior y la celestinesca. Este discurso típicamente involucra la enunciación de máximas, lenguaje colloquial, la cita de ejemplos, el peso de los proverbios, y la presentación de consecuencias con todo detalle. Igual el discurso de *Celestina* presta atención al detalle sicológico y a menudo ostenta un nivel íntimo y familiar, todas características duplicadas en el discurso empleado en *Don Quijote* y, como ya observamos, no solo allí, en otras ficciones de Cervantes. Si no siempre, como hemos venido viendo, en el contentido, sí en la forma, la escala, y la manera del desarrollo de la ficción central.

Cervantes ha utilizado ingeniosamente el tema de la oración de Santa Apolonia (*Celestina*, auto IV) en varias ocasiones, especialmente en el *Quijote,* Parte II, capítulos 4, 7 y 15, donde enmarca el episodio de Sansón Carrasco (en su disfraz como El Caballero de la Blanca Luna), brillantemente explicado por Isabel Lozano-Renieblas en 2001. Tenemos la apología de la alcahuetería tanto en boca de Celestina como en la de Don Quijote en el celebrado episodio cervantino de los galeotes (I, 22), con toda ironía:

> Allá se lo haya cada uno con su pecado. Dios ay en el cielo... y no es bien que los hombres honrrados sean verdugos de los otros hombres.

Temas todos presentes en *Celestina*:

> ¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la puterío? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas... Dios es el testigo de mi coraçón (273).

Jacques Joset nos ha mostrado que "aquella tan honrada dueña Quintañona" (I, 13), por ser la mejor escanciadora de vino en Gran Bretaña, nos recuerda de nuevo a Celestina. Es más: en el siglo XVI, "dueña" a menudo se usaba para denominar a la tercera; además, sus "tocas reverendas" señalan sutilmente que es una tercera (recordemos que Calisto le llama a Celestina "reverenda persona" [116]).

Otros casos: Sancho se muestra tan incrédulo de todo lo de la cueva de Montesinos (II, xxiii) como Pármeno de la magia de Celestina (auto I). Sancho y

Sempronio comparten otro rasgo: cada uno es capaz de sorprender a su amo con su sabiduría práctica. Cuando Calisto, admirado, dice: "No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio" (220), ¿no son un claro eco estas palabras de Don Quijote a Sancho: "Muy filósofo estás, Sancho; no sé quién te lo enseña" (II, 60)?

En cuanto a Melibea, Criado de Val la ve como inspiración de Dulcinea, o ésta como continuidad de Melibea, como tema literario (*Teoría*), mientras Anne Cruz la compara con Dorotea en el complejo desarrollo de un caracter femenino en desacuerdo con las convenciones sociales de su entorno ("Redressing"). Yo mismo he visto ciertos paralelos entre Melibea y Marcela: las dos son auto-marginadas, aunque por motivos opuestos, y ambas rechazan las expectativas patriarcales. Emergen del estereotipo de mujeres sumisas que han de cumplir con predeterminados roles sociales. En ambos casos se escenifica su momento de triunfo de una forma muy parecida. Melibea en lo alto de la torre, dirigiéndose a su padre abajo, asumiendo la responsabilidad de todo lo ocurrido y ejerciendo control absoluto sobre la vida y la muerte; Marcela subida a un promontorio, dirigiéndose a los hombres que entierran en ese mismo momento a Grisóstomo, asumiendo la responsabilidad por su rechazo de la obligación de amar a quien le ama y ejerciendo control completo de las decisiones que dan significado a su vida (Snow, "Laureola"). Cervantes, sin embargo, es capaz de dejarse influir por las formas pero no siempre los contenidos, como hemos visto. Y aquí Cervantes, aun trazando esta actitud independiente de Marcela, no se conformaría con algo que proclama Melibea desde lo más profundo de su pasion: "Pues él [Calisto] me ama, ¿con qué otra cosa lo puedo pagar? ...el amor no admite sino solo amor por paga" (304). Marcela no busca ni sufre la pasión amorosa: Cervantes la presenta como fría, distante, intelectual.

El teatro

Celestina tuvo un impacto sobre el teatro del siglo XVI a la vez que sobre la ficción en prosa, como es bien sabido [3]. En su *Itineraio del entremés*, Eugenio Asensio explora la evolución del personaje del rufián, con su prototipo en el Centurio de *Celestina*, que luego pasa por Lope de Rueda y otros comediantes, no olvidando la inclusión del tipo en la prosa de la *Segunda* y *Tercera Celestinas,* para terminar en Cervantes, Quiñones de Benavente, Quevedo y otros muchos. Aunque el rufián era un arquetipo en el teatro del Siglo de Oro, Alberto Sánchez, estudioso cervantino, asegura que Cervantes lo ha enriquecido y singularizado, particularmente en *El rufián dichoso* y *El rufián viudo* ("Los rufianes", 614, 1990). La verdad es que con el enorme éxito de *Celestina* se inicia toda una gale-

[3] Quien más ha estudiado este aspecto de la celestinesca es, sin duda, Miguel Ángel Pérez Priego. Podría recomendarse la excelente introducción a su *Cuatro comedias celestinescas*. Collecció Oberta, Serie Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, Sevilla/Valencia: UNED, 1993; del mismo año es su "Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista", en *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. Corfis & J. T. Snow (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 295-319.

ría de personajes marginados o desclasados (rameras, sirvientes apicarados, fanfarrones, etc.) en la literatura del siglo XVI. Estos pasan del margen al centro de muchas obras teatrales, haciendo que el antihéroe vale tanto como un héroe, sólo que sin el espíritu corrosivo que marca *Celestina* (Márquez Villanueva, "Ecos") al pasar la barrera de los corrales de comedias con su público mayoritario y más bien conformista.

El corto tiempo hace que aquí concentremos en solo una obra teatral de Miguel de Cervantes, el muy entretenido *El viejo celoso.* Combina Cervantes *Celestina* con un cuento folclórico en el personaje celestinesco de la vecina Ortigosa. Su acometido principal es llevar al campo del pecado a la joven Lorenza, recien casada con el viejo celoso, Cañizares. Su criada y confidente, Cristina, es cómplice de Ortigosa-Celestina en tentar a la muy infelizmente casada Lorenza, atribulada y prácticamente encerrada entre las cuatro paredes de su casa, a que deje trotar a la tercera en buscad e un discreto remedio. Cristina espera ganar, como beneficio de su colaboración con Ortigosa, un "frailecico", evidenciando cierto parentesco con Lucrecia, criada de Melibea, que desea sólo que uno de los criados de Calisto tome la iniciativa y hable con ella de amores: ella ya está lista para entrar en el juego amoroso, igual que su ama (XIX, 324).

Al comienzo, lo que preocupa a Lorenza, igual que a Melibea, es su fama de obediente doncella, su honra: "Como soy primeriza, soy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra" (ed. 217). Pero el honor de la joven no representa obstáculo para Ortigosa quien, como Celestina, sabe que con "la buena diligencia, la sagacidad, la industria, y, sobre todo, el buen anima y mis trazas" (218), todo se puede conseguir. Ortigosa, odiada y sospechada en todo momento por Cañizares, se frota las manos con el reto de proveer a Lorenza con un joven amante [4] y lo hace con un truco archiconocido en la literatura misógina, pero no presente en *Celestina.*

Tan bien guardada tiene la casa el anciano Cañizares que requiere que Ortigosa haga, de ser capaz, entrar desapercibida por "la puerta grande" al joven amante. Pues, así va a pasar; estando el marido en casa, Ortigosa le trae un gran guademecí, un cuero adornado con dibujos de pintura que podría servirle de tapicería para la casa, con el pretexto de vendérselo. Como en el caso de la madeja que trae Celestina a vender a Alisa, gana la astute buhonera entrada en la casa de la joven, y mientras Cañizares está admirando el guademecí y sus figuras, detrás de él, entra rápida y sigilosamente el galán y se mete en la recámara de Lorenza. Cañizares, siempre receloso de Ortigosa, no se lo compra pero le da un doblón y le echa de casa.

Pero antes de su abrupta salida, Ortigosa puede hacerle otros ofrecimientos que estrechan la dependencia celestinesca de este entremés: "Si vuesa merced hubiere menester algún pegadillo para la madre (*Celestina*, auto VII), téngolos maravillosos; y si para mal de muelas, sé unas palabras que quitan el dolor como con la mano (*Celestina*, auto IV)" (228). Lorenza, fingiendo gran descontento con su marido viejo por su trato de la vecina ("O diablo, o vecina, o lo que eres, vete

[4] La situación corre paralela con la de Celestina en el auto I cuando Celestina se entera de la necesidad que de ella tiene Calisto; ella se frota las manos diciendo, "Digo que me alegro destas noticias, como los cirujanos de los descalabrados" (107).

con Dios, y déjame en mi casa" (228-229), se mete en su recámara y echa la tranca. Y con la puerta trancada, engaña con la verdad a Cañizares, insistiendo –y fingiendo enfado– en que allí dentro está disfrutando con un amante, recuerdo vivo del engaño practicado con Sempronio al estar Elicia arriba con Crito en casa de Celestina (auto I). Cuando llega un aguacil para investigar las causas de tanto estrépito en la casa de Cañizares, el nuevo amante logra escapar desapercibido y quedan todos satisfechos, el marido bien burlado y las mujeres más que contentas con el éxito de los arreglos de la alcahueta, Ortigosa.

Novelas ejemplares

Lida de Malkiel acierta cuando ve que los prólogos de *Celestina* y las *Novelas ejemplares* quieren establecer un intento moral que no necesariamente guiaban a sus autores en el proceso de la elaboración de sus respectivos textos. La crítica es casi unánime en reconocer que los avisos para mancebos contra "los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes" (*Celestina*, 82) es un mensaje mucho más estrecho del que fluye de la obra en su totalidad. Y cuando Cervantes defiende que ha denominado "ejemplares" a sus novelas porque no hay ninguna de la cual no se puede sacar una buena enseñanza, nos permite dudar que esto es lo que le guiaba al escribir, por ejemplo, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, o *Rinconete y Cortadillo* (Lida de Malkiel, *Two Spanish*, 24).

En *Rinconete*, podemos también ver la influencia de *Celestina* en lo que Lida de Malkiel llama "honradez en el ejercicio de una profesión infame", y que denomina "un rasgo de observación genial" que sin duda guió la mano de Cervantes en su pintura de la cofradía de Monopodio. Hasta la religiosidad vulgar de Celestina, y su escalofriante hipocresía, se traslada a las mujerzuelas de *Rinconete*, donde sus "devociones" no empecen el tráfico carnal. La religiosidad de Pipota está dotada de grandes dosis de superstición, igual que la figura de Celestina (el incio del auto IV). En *La ilustre fregona,* el personaje La Gallega, como antes Areúsa en *Celestina* (auto IX), se lanza en contra de las condiciones de las sirvientas. Cervantes maneja este tema en varias obras. Tomás le dará a Costanza, la fregona, una oración para curar –¡sorpresa !– un dolor de muelas! Hay, además, manipulación de la magia con el fin de entretener en *La gitanilla*, y un *philocaptio* hecho por una morisca en *El licenciado vidriera*, dos situaciones que deben su presencia allí a la celestinesca, directa o indirectamente.

Donde más se ha notado le evidente lectura de obras celestinescas en las *Novelas ejemplares* es en *El coloquio de los perros*. La Cañizares se modela en Celestina con la notable excepción de que ésta se confiesa bruja y que tiene el diablo por "amo y señor", mientras la conjura de Celestina y sus otras acciones demuestran que es una hechicera sin llegar a las prácticas brujeriles (Cárdenas, "Rojas's Celestina")[5]. La Cañizares es peor en maldades que Celestina pero las semejanzas estructurales de las dos caracterizaciones abundan. Si Celestina es

[5] Reconozco que D. S. Severin propone los argumentos que sí defienden el estatus de bruja de Celestina, en su monografía, *Witchcraft*.

Cañizares, Claudina es Camacha, la mentora muerta de la Cañizares. El papel de Pármeno, hijo de la Claudina, lo tiene Berganza, hijo –nacido en forma de perro por artes mágicas– de la Montiela, socia de la Cañizares y, como ella, ex-prostituta. Ambas madres (Claudina y Montiela) murieron siendo jóvenes sus hijos. La Cañizares y Celestina se espejan casi fielmente: ambas tienen entre 60-70 años, son centrales a sus respectivas ficciones en prosa, son catalistas de las muertes de otros, se ven físicamente repulsivas, y son dos "barbudas". Cada una recrea recuerdos de su ex-compañera en la forma de tiernas reminiscencias y ambas hacen conjuros. Las dos son mujeres que viven al margen y han sufrido el castigo infligido por las autoridades a mujeres sospechosas; ambas también son adictas (una al vino, la otra a sus ungüentos).

Berganza-Pármeno siente un fuerte rencor para con la Cañizares-Celestina, por ejemplo, cuando ésta quiere darle un beso o cuando le revela la profesión de Montiela, su madre, igual al rencor de Pármeno cuando Celestina le revela que su madre era tan puta vieja como ella misma (Close, *"Cervantes and the Comic"*, 54). O cuando Celestina le dice a Pármeno con cierto sarcasmo: "Trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas" (200). Es el mismo tema, con distinto tono, que forma parte del *Coloquio*. Y, de nuevo, hemos de destacar el arte del diálogo que tanto debe este *Coloquio* al que floreció primero en *Celestina*.

Nótulas sobre otras obras celestinescas

Queda poco tiempo y por ello van aquí unos breves recuerdos rápidos y unas sugerencias. El singular y altisonante discurso de Don Quijote sobre "la razón de la sinrazón", que muchos atribuyen al estilo caballeresco, sí se encuentra entre los escritos de Feliciano de Silva aunque no en su *Amadís de Grecia* sino en su *Segunda Celestina* (1534, 1536). Curiosamente, ambas obras llevan una dedicatoria compartida: al Duque de Béjar (Arrabal, 16). En fin, Cervantes devoraba y valoraba todas las obras de Feliciano de Silva, y al mismo Don Quijote es dado preguntar: "¿Quién más galan que Lisuarte de Grecia?", referencia a otra obra de su amigo, Feliciano. Atribuye Márquez Villanueva la fuente de inspiración de la primera embajada de Sancho a Dulcinea a un pasaje de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536). Criado de Val ha identificado el episodio del Vizcaíno como inspirado en otro pasaje de esta *Tercera Celestina*, igual que identifican allí las primeras pinceladas de unas destacadas características de Sancho Panza (*Teoría*, 322).

De la *Segunda* de Silva también saldrán las cartas de amor que cambian algunos amantes y criados cervantinos, siendo que en la *Celestina* original, no se usan cartas, que éstas reducirían la eficacia y necesidad de la alcahueta tal como está retratada en *Celestina*. También podrían haberse imitado de la *Segunda Celestina* las escenas de juramentos con el mozo Loaysa de *El celoso extremeño*. Márquez Villanueva ("Ecos") ve en Poncia, la criada de Polandria en la *Segunda Celestina*, el antecedente de la repugante dueña de la misma obra cervantina. Posible fuente de la cena V de *Rinconete y Cortadillo* sería la rela-

ción entre Pandulfo y la manceba Polana, también de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.

Cervantes era contemporáneo y amigo de Francisco López de Úbeda, autor de la *Pícara Justina* (1605), obra en cuya portada esta figurada Celestina, con el lema; "¡Andad, hijas!". En esta obra (Libro II, 3a Parte, capítulo iv, núm. 3), Cervantes con seguridad leería lo que dice el apicarado médico a Justina, la "reyna de Picardía", y es que era ella

> Mas famo(sa) que doña Oli(va),
> Que Don Quijo(te) y Lazari(llo),
> Que Alfara(che) y Celesti(na), ...

Y si escarbamos un poco más entre los versos de Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, encontraremos su elogio a esta obra de su amigo con su clara evocación de la figura callejera de nuestra Celestina:

> Haldeando venía y trasudando
> El autor de La Pícara Justina
> Capellán lego del contrario bando.

Conclusiones

Está bien que pongamos fin a este necesariamente breve muestrario de lecturas cervantinas de *Celestina* y de la celestinesca, lecturas que tienden un puente sobre todo el siglo XVI literario. Si no, podríamos seguir casi *ad infinitum* con más ejemplos sacados de aquí y allá de varios estudios y de mis propias lecturas. Lo que yo me proponía al comienzo, recordémoslo ahora, era de "reunir de dispersas fuentes algo de lo que se ha dicho sobre Cervantes como lector de *Celestina*". Tengo la certidumbre de haber tocado solo la punta del iceberg en esta exposición, porque yo había reunido muchos más materiales y dejé centenares de fuentes por consultar. No he tocado hoy, por ejemplo, el *Persiles*, y allí sí hay huellas de *Celestinas*.

En fin, creo que merece la pena que todos los que queremos tanto a *Celestina* como a las obras de Miguel de Cervantes sigamos leyendo y remarcando las distintas maneras en que el manco de Lepanto, desde su celda y desde otros paraderos, habiendo interiorizado muchas y varias lecturas de la celestinesca más destacada del siglo XVI, se dejaba inspirar por ellas en sus muchas obras, y siendo el caso, como ya nos advirtió Criado de Val, que Cervantes no era "ningún amigo de citar[las]".

Y si seguimos, seguro que se verá adelantado mi segundo acometido, que era el de "fomentar que otros estudiosos [...] comiencen en serio a emprender el amplio estudio de las fuentes celestinescas en todos los géneros manejados por Miguel de Cervantes". Queda sólo agradecer una vez más a los organizadores de estas VIII Jornadas por haberme concedido esta plataforma para hablar de un tema tan irresistible, tan cercano a mis intereses, y, espero, tan cercano a los de muchos de los admiradores de las obras de Miguel de Cervantes.

OBRAS CONSULTADAS

Nota bene. Las siguientes obras han sido revistas en la preparación de este estudio. Que conste que las obras que contienen sugerencias para desarrollar más ampliamente el tema de Cervantes como lector de *Celestina* son innumerables y que éstas forman sólo un pequeño núcleo, un punto de partida.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. "Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid, El Lazarillo, La Celestina, el Quijote* y *La Regenta*", en su *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, pp. 25-44, 1995.

ARRABAL, Fernando. "Silva por un pánico futuro (*La Celestina* olvidada de un Feliciano maldito), en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados,* coord. G. Santonja. Madrid:Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 175-185, 2001.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés*. 2ª ed. Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos 82, Madrid: Gredos, 1971.

BATAILLON, Marcel. *"La Célestine" selon Fernando de Rojas*. Études de Littérature Etrangère et Comparée 42, Paris: Marcel Didier, pp. 226-244, 1961.

CÁRDENAS, Anthony. "Rojas's *Celestina* as an Intertext for Cervantes's Witch Episode in the *Coloquio de los perros*: from Sorceress to Witch", *Crítica Hispánica* 15.1,1, pp. 47-62, 1993.

—, "Rojas's Celestina and Claudina: In Search of a Witch". *Hispanic Review* 69, pp. 277-297, 2001.

—, "Cervantes' Rhyming Dictum on *Celestina: Vita arts gratia* or *Arss vitae gratia?*". *Indiana Journal of Hispanic Literature* 5 (Fall 1994): 19-36.

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972 (Nueva edición ampliada).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Entremeses*, ed. de Javier Huerta Calvo. Madrid, EDAF, 1997.

—, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2001.

—, *Viaje al Parnaso*, ed. Francisco Peralto, Málaga, Corona del Sur, 2000.

CHARTIER, Roger. "Leisure and Sociability: Reading Aloud ....", en *Urban Life in the Renaissance*, Newark, DE, Univ. of Delaware Press, pp. 103-121, 1989.

CLOSE, Anthony."Characterization and Dialogue in Cervantes's 'comedias en prosa'", *Modern Language Review* 76, pp. 338-356, 1981.

CLOSE, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford: Oxford UP, 2000.

CRIADO DE VAL, Manuel. *Teoría de Castilla la Nueva*. Biblioteca Románica Hispánica. Edtudios y Ensayos 46, Madrid, Gredos, 1969 [2].

—, "Melibea y Celestina ante el juicio de Don Quijote", *Anales Cervantinos* 4, pp. 187-198, 1954-1955.

CRUZ, Anne J. "Redressing Dorotea", en *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*, ed. F. La Rubia Prado, Newark, DE, Juan de la Cuesta, pp. 11-32, 2000.

DEVRIES, Henk. "Libro en mi opinión divi-", *Dicenda* 6, pp. 235-254, 1987.

FINCH, Patricia. "Rojas' Celestina and Cervantes' Cañizares" *Cervantes* 9, pp. 55-62, primavera 1989.

FONTES, Manuel da Costa. "Fernando de Rojas, Cervantes and Two Portuguese Folktales", en *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, WI, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 85-96, 1992.

FLORES, R. M. "'Libro' y 'divi-' en el *Quijote*". *Cervantes* 17.2, pp. 155-165, 1997.
GIMBER, Arno. *Der Zuhälter als komische Figur in der Literatur der spanische Renaissance und des beginnenden Barockzeitalters*. Geneva: Droz, 1995.
GOMEZ DE TOLEDO, Gaspar. *Tercera Celestina* (1536), ed.Mac E. Barrick, Philadelphia, Univ. of Pennsylvaia Press, 1973.
HUERTA CALVO, Javier. "Celestinas de entremés", en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados,* coord. G. Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 163-174, 2001.
JOSET, Jacques. "Aquella tan honrada doña Quintañona". *Anales Cervantinos* 34, pp. 51-59, 1998.
LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Two Spanish Masterpieces: The "Book of Good Love" and "The Celestina"*, Illinois Studies in Language and Literature 49, Urbana, IL, U Illinois P, 1961.
LOPEZ, François. "De *La Celéstine* au Quichotte. Histoire et poétique dans l'oeuvre de Mayans". *Bulletin Hispanique* 90, pp. 215-249, 1988.
LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco. *La pícaro Justina*. Pról. Antonio Manilla, León, El Buho Viajero, 2004.
LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. "La oración de Santa Apolonia y las intenciones de Sansón Carrasco: La *Celestina* en *El Quijote*", en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1/8 octubre de 2000*, ed. A. Bernat Vistarini. Palma: Univ. de les Illes Balears, 2001, vol. I, pp. 699-704.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "Ecos de las Celestinas ... ", en su *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, pp. 55-63, 1973.
MCPHEETERS, Dean W. "El concepto de *Don Quijote* de Fernando Rielo, lo humano y lo divino en *La Celestina*", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, coord. S. Neumeister. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, vol. I, pp. 553-558.
—, "Cervantes's Verses on *La Celestina*", *Romance Notes* 4.2, pp. 136-138, 1963.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*", en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed E. Sánchez Reyes, 7 vols, Santander, vol. 3, pp. 339, 1941-1942.
QUEVEDO, Francisco de. "La ropavejera", en *Ramillete de entremeses y bailes*, ed. H. E. Bergman, Madrid, Castalia, pp. 109-115, 1980.
REDONDO, Augustin. "De la tercera al alcahuete del episodio de los galeotes". *Journal of Hispanic Philology* 13, pp. 135-148, 1988-1989.
RILEY, Edward C. *Don Quijote*. Unwin Critical Library, London/Boston/Sydney, Allen & Unwin, 1986.
RUANO, Argimiro. "El *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Celestina*", *Atenea* 2, pp. 61-70, 1965.
RUEDA, Lope de. "El rufián cobarde", en *Pasos, El Deleitoso. Registro de Representantes*, Elda, Alicante, Nueva Generación, pp. 75-79, 1982.
SÁNCHEZ, Alberto. "Los rufianes en el teatro de Cervantes", en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Estudios de literatura 7, Kassel, Reichenberger, 1990
SEVERIN, Dorothy S. "Mena's Magic, Celestina's Spells and Cervantes' Witches". En Donaire13, pp. 36-38, 1999.
—, "Pármeno, Lazarillo y las *Novelas Ejemplares*", *Ínsula* 633, pp. 26-27, sept. 1999.

—, *Witchcraft in "Celestina"*, Papers of the Medieval Hispanic Reseach Seminar 1, London, Dept. of Hispanic Studies – Queen Mary College, 1997.
SILVA, Feliciano de. *Segunda Celestina* (1534), ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
SNOW, Joseph T. "Laureola, Melibea, Marcela: Unas observaciones", en *Siglos dorados: Homeneje a Augustin Redondo*, coord. P. Civil, Madrid, Castalia, vol. II, pp. 1401-1410, 2004.
ULLMAN, Pierre L. "The Burlesque ...", *Anales Cervantinos* 9, pp. 213-227, 1961-1962.
—, "Réplica a Cárdenas", *Cervantes* 16.2, pp. 128-137, 1996.

2. PONENCIAS

LA TRAICIÓN DE MORIANA: EL ESPACIO COMO EJE DETERMINANTE DE MORALIDAD EN UN ROMANCE MEDIEVAL

ELIZABETH AUGSPACH
New York University

RESUMEN

En el romance medieval "Moriana en un castillo" la acción se desarrolla en cuatro espacios. Dos de éstos son reales, mientras que los otros dos residen únicamente en la memoria de los protagonistas. El primer espacio es el que comparten Moriana la cautiva y el moro Galván, el castillo civilizado y cortés. El segundo es el del marido sufriente en el paisaje desolado vecino al castillo, lugar donde morirá Moriana. El tercero es el espacio donde fuera raptada Moriana, el jardín de su padre, que trae a la memoria el marido de ésta. El cuarto es el rudo espacio natural de Galván, también visto a través del recuerdo, en este caso, del de Galván. El castillo apunta al poder controlador que ejerce el moro Galván sobre Moriana. Sin embargo, al momento de divisar a su marido, ella se encuentra compartiendo un romántico partido de ajedrez con el moro. Por otra parte, si el caballero que ella reconoce como su marido realmente lo es, ¿por qué ha sido raptada Moriana del jardín de su padre, el Rey, en lugar del de su marido? ¿Qué nos dicen los celos de Galván, que desembocan en la muerte de Moriana, sobre la relación existente entre raptor y cautiva? La ponencia examinará estas preguntas en relación al poder moralizante del *Romancero* y a la rica tradición medieval que circunscribe a la dama en el jardín y en el castillo.

Palabras clave: romance - Moriana - castillo - jardín - poder moralizante

ABSTRACT

Moriana's betrayal: space as an axis of morality in a Medieval romance

In the medieval romance *"Moriana en un castillo"* the action takes place in four different spaces. Two of them are real, while the other two reside only in the memory of the main characters. The first space is the one that Moriana the captive and Galván the Moore share: the civilized and courtly castle. The second one is that of the suffering husband in the desolated landscape next to the castle, the place in which Moriana will die. The third one is the space where Moriana was kept captive, her father's garden, which her husband brings to memory. The fourth one is the rude natural space of Galván, also seen through memory, in this case Galván's memory. The castle points to the controlling power that Galván the Moore has over Moriana: in spite of this, the moment she sees her husband she is playing a romantic game of chess with the Moore. On the other hand, if the

knight that she recognizes as her husband is really him: why has she been kidnapped from her father's garden, that is to say the King's garden, instead of being captured from her husband's? What does Galván's jealousy, the cause of Moriana's death, tell us about the relationship between captor and captive? This paper will examine these questions taking into account the moralizing power of the *Romancero* and the rich medieval tradition that circumscribes the lady to the garden and the castle.

Key words: romance - Moriana - castle - garden - moralizing power

El romance que figura en el Cancionero llamado Flor de Enamorados (1562) bajo el título de "Romance de Moriana" no se distingue en forma particular, en cuanto al uso del espacio, de otros romances. En éste, como se observa a lo largo de la trayectoria romancística, el espacio tiene función evocativa más que descriptiva. No se trata de imponer una imagen al oyente a través de una descripción hiperbólica de la belleza de un jardín, o de la aridez de un monte. Por el contrario, el romance en su escueta sencillez logra evocar un paisaje rico en complejidad a través de los elementos culturales que nos conforman.

Existen ciertos elementos arquetípicos que se mantienen a pesar del paso del tiempo en sus manifestaciones más básicas. Tomemos el ejemplo del jardín [1]. Es el caso que el cielo es inabarcable desde el punto de vista humano, mientras que la tierra se abre al cultivo, es decir que permite que el hombre la domine. No es casual que la tierra sea de género femenino y el cielo masculino, pues es el cielo el que actúa sobre la tierra y no viceversa. El jardín es tierra separada, cultivada, dominada, sometida. También es lugar de reposo y recreación, que promete todo tipo de delicias, especialmente en un mundo ajeno a la televisión y al aire acondicionado. Está estrechamente vinculada con el mundo femenino desde que la tierra misma es femenina y posee la misma capacidad de generación que la mujer [2]. El jardín y la dama se reflejan el uno en la otra en cuanto a que ambos son tierra separada y cultivada, distinta de los campos abiertos, espacios estos aplicados a otra clase de mujer, como las serranas del Marqués de Santillana. El jardín, por lo tanto, es un espacio femenino que se aplica a las damas en particular, al cual se suma el lenguaje cultural, sujeto a los cambios del mismo idioma, que en el occidente medieval deriva de la Biblia y de la literatura pastoral. Es en este sentido que lo vemos aparecer en las páginas de la literatura medieval, en obras tan diversas como el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, y en Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

El castillo, por otro lado, es ambivalente. Su dueño es casi siempre un hombre, pero éste se encuentra ausente en muchas ocasiones. Es, por lo tanto, espacio de

[1] He tratado el tema del jardín como espacio de la mujer en *The Garden as Woman's Space in Twelfth-and Thirteenth-Century Literature*.

[2] La relación de la mujer con la naturaleza siempre ha sido estrecha. Ortner ha postulado que la razón de que aún hoy se considere a la mujer ciudadana de segunda clase estriba de que se la vea más cercana a la naturaleza, mientras que al hombre se lo equipara con la cultura (p. 73). Por ejemplo, continúa Ortner, cocinar es trabajo mundano femenino, sin embargo, cuando se convierte en "haute cuisine", los chefs ejemplares son casi siempre hombres (p. 80).

la mujer, que se encuentra protegida dentro de sus altas murallas. Estas murallas protegen pero a la vez aíslan y encierran, de ahí la función masculina del castillo que actúa como el abrazo del esposo o del padre, un abrazo protector y amoroso, pero potencialmente amenazador, pues implica la encarcelación a la que la dama está sujeta. Sin embargo, muchas veces el lenguaje de la guerra se transfiere al del amor, y el castillo asediado es imagen de la mujer cercada por un amante potencial. Es de notar que este último tipo de imagen no tiene lugar en el romancero sino que es parte del lenguaje de la poesía de amor cortés y de cancionero.

Mientras que en la literatura de romance estos dos elementos son frecuentemente desarrollados (en el Roman de la Rose los versos que ocupan la descripción del jardín son más de 1500 versos), el romancero no hace más que mencionarlos pues la imaginación del que escucha suple todos los elementos hiperbólicos necesarios. Por lo tanto, las primeras palabras de la versión del siglo dieciséis del "Romance de la Dama y el Pastor" que dicen "Estase la gentil dama passeando en su vergel..." evocan un mundo de belleza y refinamiento –y a la vez el señorío de la dama que es dueña de su jardín– al que tiene que resistir el rústico pastor.

El "Romance de Moriana" también presenta descripciones escuetas de lugares de fuerte carga emocional y cultural. Lo interesante es que este romance se desarrolla en cuatro espacios. Dos de éstos son reales, mientras que los otros dos residen únicamente en la memoria de los protagonistas. El primer espacio es el que comparten Moriana la cautiva y el moro Galván, el castillo civilizado y cortés. El segundo es el del esposo sufriente en el paisaje desolado vecino al castillo, lugar donde morirá Moriana. El tercero es el espacio donde fue raptada Moriana, el jardín de su padre, que trae a la memoria el esposo de ésta. El cuarto es el rudo espacio natural de Galván, que él utiliza para definirse.

El "Romance de Moriana" dice así:

Moriana en un castillo juega con el moro Galváne
juegan los dos a las tablas por mayor placer tomare.
Cada vez qu' el moro pierde bien perdía una ciudade,
cuando Moriana pierde la mano le da a besare.
Del placer qu' el moro toma adormescido se cae.
Por aquellos altos montes caballero vio asomar;
llorando viene y gimiendo, las uñas corriendo sangre,
de amores de Moriana, hija del rey Moriane.
Captiváronla los moros la mañana de Sant Juane,
cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre.
Alzó los ojos Moriana, conociérale en mirarle;
lágrimas de los sus ojos en la faz del moro dane.
Con pavor recuerda el moro y empezara de fablar:
–¿Qué es esto, la mi señora? ¿Quién vos ha fecho pesar?
Si os enojaron mis moros, luego los faré matare,
o si las vuesas doncellas, farélas bien castigare;
y si pesar los cristianos, yo los iré conquistare.
Mis arreos son las armas, mi descanso el peleare,
mi cama, las duras peñas, mi dormir, siempre velare–.

–Non me enojaron los moros, ni los mandedes matare,
ni menos las mis doncellas por mí reciban pesare,
ni tampoco a los cristianos vos cumple de conquistare;
pero de este sentimiento quiero vos decir verdade:
que por los montes aquellos caballero vi asomare,
el cual pienso que es mi esposo, mi querido, mi amor grande–.
Alzó la su mano el moro un bofetón le fue a dare:
teniendo los dientes blancos de sangre vuelto los hae,
y mandó que sus porteros la lleven a degollare
allí do viera a su esposo, en aquel mismo lugare.
Al tiempo de la su muerte estas voces fue a fablare:
–Yo muero como cristiana, y también sin confesare
mis amores verdaderos de mi esposo naturale [3].

Los primeros versos del romance nos presentan un castillo civilizado y cortés, donde se desarrolla un romántico juego de mesa, uno de los pasatiempos favoritos de la nobleza. Saber jugar a las tablas, o al ajedrez, era una parte tan importante de la formación del caballero cortesano como aprender a usar una lanza, y así lo atestiguan los romances de la "Crianza de Fernán Gonzalez", y del "Conde Claros de Montalván" [4].

El castillo no tiene nombre ni marcas geográficas, sino que se mueve dentro de una vaguedad que posiblemente esté relacionada con el poder desconocido del moro. Sin embargo, Moriana no parece estar en contra de su voluntad. De hecho, está controlando su destino. Ella tiene un papel activo en su juego con el moro, pues de acuerdo al orden gramatical, es ella la que juega con Galván, y no Galván el que juega con ella. Su posición de sujeto dentro del verso le da cierta ascendencia. El segundo verso los apareja, dado que ambos son sujeto, y ambos toman placer. Al perder, cada uno toma la iniciativa: Galván le cede un castillo, Moriana le da la mano, es decir, Galván le cede poder, y ella le cede amor.

La entrega de Moriana al moro es total, y ella no aparta la mirada de él hasta que él no se queda dormido. Es solamente en ese momento que Moriana alza la vista y divisa a su esposo a lo lejos. El movimiento de la vista de Moriana desde abajo hacia arriba anticipa su arrepentimiento. Al alzar los ojos Moriana abandona el mundo de la sensualidad por la vida del espíritu. El movimiento es idéntico al que se realiza en un templo: se alzan los ojos y se mira a las imágenes de divinidad que están sobre el altar, siempre a distancia, pues la distancia es la medida del pecado, efecto del pecado original que apartó al hombre y a la mujer del lado de Dios.

El paisaje que atraviesa el caballero contrasta con el castillo que ocupa el moro de la misma manera que el caballero contrasta con el moro. El caballero viene solo, atravesando paisajes inhóspitos en busca de Moriana. El vocabulario es el del cristiano purgante, o del desterrado, como el romance de Montesinos [5].

[3] Las citas de los romances están tomadas del *Proyecto sobre el Romancero Pan-Hispánico.*

[4] Rogers, p. 45, 1980.

[5] "Por su lengua difamada me mandó el rey desterrar/ y he pasado a causa de esto mucha sed, calor y hambre,/ trayendo los pies descalzoas, las uñas corriendo sangre".

Este tema se encuentra más desarrollado en un romance en estado de fragmentación del que tenemos noticia escrita con anterioridad (1547) y que tiene muchos puntos de convergencia con el "Romance de Moriana":

Arriba canes arriba que rabia mala os mate
en jueves matáis el puerco en viernes coméis la carne
¡Ay que oy haze los siete años que ando por este valle!
pues traigo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre,
pues como las carnes crudas, y bebo la roja sangre
buscando triste a Julianesa, la hija del emperante,
pues me la han tomado moros mañanica de sant Juan,
cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre.
Oydo lo ha Julianesa, qu'en bracos del moro está;
las lagrimas de sus ojos al moro dan en la faz.

En este romance, el espacio que atraviesa el caballero conlleva mucha más hostilidad que el del "Romance de Moriana". Se nota en este último, pues, la influencia cortesana. En el poema "Arriba canes, arriba", el sufrimiento del hablante, a quien no se lo identifica como caballero, es lo que se busca resaltar. Sin embargo, en el "Romance de Moriana" el poeta refundidor cortés ha visto la necesidad de nombrar un caballero para establecer su posición dentro del mundo cortesano. Por ende, el caballero requiere un caballo, y si tiene caballo, no tiene necesidad de andar descalzo con "las uñas corriendo sangre". Sin embargo, el poeta interpone "los altos montes" para demostrar las dificultades físicas por las que debe atravesar el caballero en su búsqueda, y conserva simplemente "las uñas corriendo sangre", imagen que nos remite al sufrimiento del peregrino para reforzar la agonía física y espiritual del caballero.

El paisaje inhóspito para el caballero cristiano, sin embargo, es el paisaje natural del moro. Cuando las lágrimas de Moriana lo despiertan, la verdadera naturaleza del moro también despierta, y se manifiesta en sus deseos de castigar al causante. Cuando se describe a sí mismo, el moro lo hace en términos guerreros y geográficos: "mis arreos son las armas, mi descanso el peleare/ mi cama, las duras peñas/ mi dormir, siempre velare". Este manifiesto del moro hace palidecer las dificultades que sufre el caballero en su búsqueda de Moriana. Mientras el caballero la busca por altos montes inhóspitos, el moro duerme sobre las peñas muy naturalmente. Así, al moro se lo aproxima al mundo animal, mientras que el caballero sufriente manifiesta cortesía con matices cristianos.

Cabe preguntarse a esta altura cuál es la relación que existe entre el caballero y Moriana. Moriana lo llama su "esposo" dos veces ("el cual pienso que es mi esposo mi querido, mi amor grande" y "mis amores verdaderos de mi esposo naturale"). Según Corominas, la primera documentación de la palabra es en el femenino "esposa" y ocurre en El Cid. Se refiere a las hijas del Cid desde su compromiso hasta su casamiento. Sin embargo, Berceo en el siglo XIII utiliza la palabra en el sentido moderno de "marido", y este fue el sentido con el que se divulgó a partir del siglo XIII. La palabra "esposo" se mantuvo en círculos un poco más

cultos conservando su sentido etimológico (*sponsus*: prometido) –y es en este sentido que debemos tomar la palabra cuando se trate de nuestro romance.

Es el papel del jardín lo que no deja lugar a dudas de que el caballero y Moriana no están casados, sino tan solo comprometidos. El recuerdo del caballero nos dice que Moriana es hija del Rey Morián y que "captivaronla los moros la mañana de sant Juane/ cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre". El día de San Juan, que marca el solsticio de verano y es el día más largo del año, posee una larga tradición pagana que lo asocia con magia y hechos extraordinarios. Está muy presente en el romancero, notablemente en el "Romance del Conde Arnaldos". La imagen "cogiendo rosas y flores" es también muy común en el romancero –como así también en la lírica popular. La rosa en especial es símbolo de virginidad [6] y tiene una fuerte asociación sexual, que se observa tanto en la poesía culta, como por ejemplo el *Roman de la Rose*, como así también en la lírica popular, como en ésta:

...
Yo me iba, mi madre,
las rosas coger,
hallé mis amores
dentro en el vergel
[Moriré]
Dentro en el rosal
matarme han [7].

Es el último verso, sin embargo, aquel que indica la ubicación de Moriana al momento de su rapto ("en el huerto de su padre"), el que nos señala la relación que existe entre Moriana y el caballero. Si estuviera casada con el caballero, la huerta le pertenecería a él (o si es muy independiente, a ella) y no al padre de Moriana. Al fin y al cabo, las raptadas son siempre vírgenes, y el raptar a vírgenes juntando flores es tan viejo en la literatura occidental como el mito de Hades y Perséfone, y aparece en el Romancero como *topus* de este romance y sus variantes, y también en el de Blancaflor [8].

Moriana debe morir [9]. Ha cometido una traición, pues no solo ha sido físicamente desflorada sino espiritualmente también. Moriana en el castillo es tan señora como lo habría sido si se hubiera casado con su prometido. El castillo no marca su cautiverio sino su señorío. Su marido de hecho es el moro Galván, su prometido, el caballero. De ahí quizás la ambivalencia que encierra su nombre,

[6] Alvar, p. 142, 1982.

[7] Frenk Alatorre, p. 85, 1986.

[8] "que yo tenía una hermana de moros era cautiva/ que fueron a cautivarla una mañanita fría/ cogiendo rosas y flores en un jardín que tenía". Es de notar que también aparece en algunas versions del romance de las señas del esposo. En este caso, sin embargo, la mujer está casada y el jardín es suyo: "Estando en su jardín cogiendo rosas y flores/ vio venir un caballero vestido de melitar".

[9] La version de Timoneda de este romance (1582) rescata a Moriana de su falta por medio de un verso que agrega: "Moriana en un castillo juega con el moro Galván/ más servida que contenta/ aunque no lo va mostrar". De esta forma se refuerza la captividad de Moriana, y es posible rescatarla por inocente en un romance subsiguiente.

mitad mora, mitad cristiana, que da en *Moriana*. Su arrepentimiento llega con el reconocimiento de su prometido. En efecto, se han revertido los papeles, pues el moro se ha dormido mientras que la conciencia de ella se ha despertado. Cuando el moro despierta su cortesía ha desaparecido, y en su lugar solo queda la brutalidad. En cambio, para Moriana el juego y la sensualidad han dado lugar al pesar. Es apropiado, por lo tanto, que el espacio de muerte de Moriana sea el mismo paisaje inhóspito y purgante donde ella ha visto a su esposo. Moriana abandona el poder seductor del castillo por los altos montes muy inhóspitos para los cortesanos cristianos, pero muy apropiados para las almas purgantes y para la muerte.

A través de unos escuetos versos el romancero crea una situación viva y dinámica, lograda por medio de la vertiginosidad verbal de sus versos y la evocación de espacios con fuerte carga simbólica y cultural. La vaguedad que caracteriza a estos últimos no resta su importancia y por lo tanto no deben considerarse marginales. Son el eje donde se desarrolla la acción y conforman un idioma que resuena en la imaginación del oyente. Son, al fin, determinantes del carácter y moralidad de la persona que los habita con mayor o menor grado de afinidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos. "El Amor en la Poesía Española de Tipo Tradicional y en el Romancero". *Revista de Occidente*. 15-16, 131-146, 1982.

AUGSPACH, Elizabeth. "The Garden as Woman's Space in Twelfth-and Thirteenth-Century Literature". *Studies in Medieval Literature*, No. 27, New York, Mellen, 2004.

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*, Ed. Brian Dutton, London, Tamesis, 1980.

COROMINAS COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

DÍAZ ROIG, Mercedes. "Palabras y Contexto", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 460-67, 1997.

FRENK ALATORRE, Margit. *Lírica Española de Tipo Popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1986.

GONZALEZ, Aurelio. *Formas y Funciones de los Principios en el Romancero Viejo*, Cuadernos Universitarios, 10, Iztapalapa, Universidad Autánoma Metropolitana, 1984.

GUILLAUME DE LORRIS & Jeun de Meun. *Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1965.

LEWIS GALANES, Adriana. "Acerca de los Romances de Julianesa/Moriana/Xuliana", *La juglaresca: actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Ed. Criado de Val., Madrid, EDI-6, 1984.

ORTNER, Sherry. "Is Female to Male as Nature is to Culture?", *Woman, Culture and Society*, Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lampher, Stanford, Stanford U.P., 1974.

PROYECTO SOBRE EL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO. Ed. Suzanne H. Peterson, http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.php

ROGERS, Edith Randam. *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington: UP of Kentucky, 1980.

LA HAGIOGRAFÍA DE CLERECÍA COMO DISCURSO DE LA VERDAD: UNA REVISIÓN DEL PROBLEMA

María Cristina Balestrini
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Dentro de la poesía del mester de clerecía la elaboración de relatos hagiográficos representa una línea importante de producción, a pesar de que numerosos textos no llegaron hasta el presente. No obstante, el breve *corpus* conservado ofrece una interesante oportunidad para reflexionar acerca de las estrategias que el género despliega en el establecimiento de su estatuto de veracidad, de lo cual depende en gran medida su eficacia didáctica. En este período fundacional de la literatura en lengua romance, las *vitae* en cuaderna vía comparten con otros discursos (principalmente con la épica) su carácter de *res gesta*, de discurso de la verdad; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los cantares de gesta, el carácter verdadero no está dado de manera incuestionable en la hagiografía, sino que hay que construirlo, resolviendo entre otros el problema de la credibilidad de lo sobrenatural. Para apuntalar lo narrado, se plantea la necesidad de generar una expectativa o consenso que una vez establecido identifique el relato de la vida del santo con la verdad. Sin embargo, la corroboración final no estará en la historia, sino que el valor de veracidad queda establecido por la manera en que el relato se convierte en una prueba a favor de la validez de un esquema metahistórico.

Palabras clave: *mester de clerecía - relato hagiográfico - estatuto de veracidad - sobrenatural - res gesta*

ABSTRACT

The hagiography of *Clerecía* as a discourse of truth: a revision of the problem

Among the poetry of the *mester de clerecía*, hagiographical narrative represents an important part of the production, even if many of the texts are now lost. Nevertheless, the brief corpus preserved offers an interesting opportunity to think about the strategies that the genre deploys in the establishment of its status of veracity, of which depends mostly its didactical efficacy. In this foundational period of literature in romance language, the *vitae* in *cuaderna vía* share with other discourses (especially with the epical) their condition of *res gesta*, of true discourse; but, unlike the *cantar de gesta*, truth is not unquestionable in hagiography: it is something that must be configured, once the problem of faith in the supernatural, among others, is solved. To support the narrated, what is first needed is an expectation or consensus that, once established, would identify the saint's life story with truth. But, anyway, the final corroboration will not be within the story: the value of veracity will be established by the way in which the narrative turns into a proof that validates a meta-historical scheme.

Key words: mester de clerecía - hagiographical narrative - status of veracity - supernatural - res gesta

Hace algunos años, con Gloria Chicote publicamos un artículo titulado "El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura" (1997), en el cual reflexionábamos acerca de algunos de los problemas surgidos de la interacción entre el discurso de la "nueva maestría" y los moldes discursivos de la poesía oral. Hoy propongo volver sobre ese cruce para repasar algunos problemas referentes al género hagiográfico, por cierto el más ejercitado dentro de la poesía clerical (Walsh, pp. 151, 1999).

Las consideraciones que siguen surgieron de la lectura de los dos exponentes más tempranos, la *Vida de San Millán de la Cogolla* y la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo, y no pretendo extenderlas hacia el resto del *corpus* hagiográfico. La elección se debe no sólo a las similitudes que ambos textos muestran en cuanto a su estructura y al modelo de santidad que plasman (Baños, pp. 116, 1989; Ruffinatto, 1978), sino también a que, por ser los primeros representantes de la tradición de la hagiografía escrita en tetrásticos monorrimos, también comparten un papel fundamental en la constitución de su público, en el asentamiento de las expectativas propias de esta modalidad.

Como dijéramos en el mencionado trabajo, en esta fase temprana del desarrollo de la poesía culta vernácula, se aprovechan

> [...] las técnicas juglarescas, el estilo de composición de los textos tradicionales, que ya habían mostrado sobradamente su eficacia aglutinante e identificatoria en la formación del ideal heroico del feudalismo y que, por estas razones, constituían un modelo válido de narración extensa (Balestrini y Chicote, p. 47, 1997).

Ahora bien, además de su contribución en la fijación de un modelo discursivo para la poesía clerical, considero que la interacción con la épica también está al servicio del establecimiento del modelo mimético que será de ahí en más propio de la hagiografía en verso; dicha interacción es particularmente visible en esta fase de consolidación del género y, según espero demostrar en estas páginas, representa una instancia relevante en la afirmación de la hagiografía como discurso de la verdad. Como todavía en la crítica siguen repitiéndose algunos conceptos inadecuados, como por ejemplo que los hechos extraordinarios que pueblan la hagiografía pueden catalogarse como *maravillas*, intentar algunos ajustes no está de más, a pesar de los avances significativos que ha habido en este campo de estudio [1]. Permítaseme, entonces, volver sobre algunas ideas, algunas de ellas harto conocidas, a fin de clarificar este fenómeno.

En primer lugar, vale la pena recordar que la hagiografía integra el campo de lo histórico, según la clasificación propia de la retórica clásica, que influyó a

[1] Basten los siguientes ejemplos para ilustrar esta confusión conceptual: "Es por eso por lo que el *elemento maravilloso* obtiene un lugar fundamental en el mundo que evoca la hagiografía [...]. Puede decirse que esa atracción por *lo esotérico* es algo inherente al hombre, y más en la Edad Media, muy lejos aún de los planteamientos racionalistas que se adoptarían más tarde" (Baños, p. 194, 1989; las cursivas son mías); "[...] en los relatos continuarán las *referencias a lo maravilloso*,

lo largo de la Edad Media principalmente a través de su difusión por Isidoro de Sevilla. De acuerdo con sus distintos grados de veracidad, se establecen tres tipos de *genera narrationis*: el primero de ellos, *historia*, constituía el registro veraz de hechos que en realidad habían ocurrido, pero distantes en el tiempo (*res verae quae factae sunt*); en el otro extremo, la categoría de *fabula* incluía la narración de sucesos que ni habían tenido lugar ni tampoco eran plausibles de suceder (*fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt*). En un lugar intermedio, se ubicaba una tercera categoría, la de *argumentum*, *res ficta*, más o menos cercana al concepto moderno de ficción (Curtius, p. 639, 1955; Beer, p. 10, 1981; Green, pp. 3-4, 2002). Berceo cuida muy bien que sus relatos no puedan ser clasificados ni como fábulas ni como ficciones, de acuerdo con la opinión frecuentemente sostenida en el discurso clerical de que ambos términos remiten lo falso [2].

Dentro de este esquema, la hagiografía reivindica para sí el dominio de la historia, de lo cual depende en gran parte su eficacia didáctica. Comparte con la épica y con la historiografía la apelación a una verdad que se pretende referencial, erigiéndose como *res factae*, aunque el hecho de que las leyendas no estuvieran amparadas por la autoridad bíblica haya dado lugar a opiniones escépticas a lo largo de la Edad Media (Green, p. 137, 2002). En la práctica, independientemente de estas divisiones teóricas, la creencia en una verdad metahistórica, es decir, en la verdad religiosa que el relato comunica, y su función de testimonio a favor de una fe preexistente, fueron los factores más relevantes en la definición del papel que el género desempeñó en su momento.

La veracidad de lo narrado se ve reforzada por la elección del cauce formal para la narración, en el caso que nos ocupa, del tetrástico monorrimo. En este punto, resulta útil repasar sintéticamente las formas adoptadas por la hagiografía a lo largo de su desarrollo diacrónico.

Al analizar las relaciones entre la hagiografía y otros géneros en los inicios de la literatura francesa, Peter Dembrowski señala un hecho significativo, que es que "the Lives of Saints and other hagiographic writings have never developed specifically different literary forms of their own" (p. 119, 1976). Podemos extraer consecuencias de esta observación de Dembrowski, y concluir que el hecho de que el género no haya desarrollado un molde propio sino que, al contrario, haya aprovechado formas ya existentes, constituye una elección interesada. En efecto, el ejercicio de formas ya consagradas le aseguraba entidad dentro del sistema, es decir, le permitía utilizar canales comunicativos ya abiertos y así tomar las formas más prestigiosas operantes en cada momento. Al

---

pero éstas se deben entender en primer lugar, en la medida en que estos hechos *sobrenaturales e inexplicables* contribuyen a consolidar la fama de santidad [...]" (García de la Borbolla, p. 177, 1997; las cursivas son mías). Para despejar la cuestión, véanse, entre otros, los estudios ya clásicos de Ward (1987) y Le Goff (1991), en los que se aclara que el campo del milagro está bien diferenciado tanto de lo maravilloso como de lo mágico.

[2] La identificación entre el término *fabula* y la mentira, presente en las definiciones de Isidoro, sirvió a la Iglesia en sus polémicas con los mitos paganos y con las opiniones heréticas, ideas que fueron "stamped as *fabulae* and therefore false by contrast with Christian truth" (Green, p. 136, 2002).

trascender las barreras formales, la hagiografía atenuó las limitaciones que acarrea la identificación con una modalidad determinada del discurso, y con ello el riesgo de quedar sometida al consabido proceso de desgaste y de modificación de horizontes de recepción.

Como es previsible, esto significó también la apropiación de los principios de autoridad típicos de cada forma: de manera sucesiva, la escritura en latín como vínculo con el pasado, el octosílabo pareado asociado con las novedades que llegaban de Francia, la solidez intelectual del verso clerical o el carácter impersonal de la prosa permitieron sostener el relato hagiográfico en un lugar de prestigio asegurado por las expectativas que convocaban esos moldes, contribuyendo a su identificación con la voz de la verdad a lo largo del tiempo [3].

La elección formal del tetrástico monorrimo consagrado por el *Libro de Alexandre*, y no del octosílabo pareado a la manera de la *Vida de Santa María Egipcíaca*, que era la otra posibilidad disponible en el momento en que escribía Berceo, también nos habla de la orientación histórica con que el poeta riojano reviste su materia. Reivindicar la forma del *Alexandre*, que pasará a ser el texto canónico evocado por la mayor parte de los autores de clerecía, equivale no solamente a exaltar la maestría formal y la erudición de alguien que, además, valida con su propio nombre lo que narra, sino que también erige al clérigo como mediador en la cultura, como quien a través de la escritura conecta el presente con el pasado histórico que yace en las fuentes latinas. El *Libro* constituye, además de un modelo formal, un modelo de escritura histórica digno de imitación, aunque, como veremos hacia el final de este trabajo, Berceo selecciona qué imitar, y toma sólo una parte de la propuesta global de esta obra.

Ahora bien, pese a los esfuerzos para autorizarse desde la forma, el establecimiento de la hagiografía dentro del campo de lo histórico no deja de representar una cuestión a resolver –ya hemos mencionado el riesgo de que su interpretación se deslizara hacia el dominio de lo fabuloso, principalmente debido a la dificultad de conciliar la presencia de lo sobrenatural con la pretensión de veracidad. A diferencia de la épica, que apela a un pasado comunitario cuya veracidad histórica se considera dada y (por lo menos en principio) no es problemática, la hagiografía tiene que construir las condiciones adecuadas para que esa veracidad sea percibida, y para ello tiene que generar también el sentido de pertenencia, el consenso que desde el punto de vista social permita sustentar un determinado concepto de lo verdadero.

Los relatos tienen que apuntalar continuamente sus afirmaciones, y para ello despliegan prácticamente todas las convenciones usuales para sostener la verdad "objetiva" de lo comunicado: el narrador como garantía de veracidad, la apelación a la fuente escrita, la construcción de un consenso, en este caso, representando

[3] En el ámbito hispánico no está documentado el uso de la serie épica por parte los hagiógrafos, como sí sucedió en Francia.

una y otra vez cómo los integrantes de la comunidad interpretan el milagro como demostración de una verdad superior [4].

Los textos contribuyen a trazar los límites de una comunidad de interpretación, fundamentada en la pertenencia a la religión cristiana, que se reconoce y se afirma en el culto y la admiración por el santo, nexo entre el aquí y ahora y la historia (y entre la historia y una metahistoria que la justifica). La toma de conciencia de dicha identidad, del lugar que le corresponde en la conservación de la memoria y del vínculo activo con la acción divina cada vez que se celebra al santo, constituye una de las situaciones recurrentes en estas vidas.

Es interesante comprobar en este punto que la hagiografía berceana asume un principio semejante al que los teóricos de la épica han llamado "territorialización", que Jean-Marcel Paquette define de la siguiente manera:

> Llamamos así al largo proceso que consiste, para una comunidad [...], primero en ocupar, luego en delimitar y defender un territorio. La epopeya tendrá entonces por función concluir sobre el plano de lo imaginario este proceso de territorialización (Paquette, p. 2, 1988).

No necesariamente esto significa que haya que trasladar de manera mecánica esta idea de la épica a la hagiografía y, por ejemplo, explicar el surgimiento de ésta en conexión con la expansión territorial cristiana sobre áreas antes ocupadas por los árabes, como se ha propuesto en algún estudio (García de la Borbolla, 2001). Sí creo que se opera una territorialización simbólica, a través de una verdadera semiotización del espacio y del tiempo en términos cristianos. Es así que encontramos enemigos bien definidos –si algo no falta en estos relatos es el componente agónico en la distribución de roles y de identidades, con su división neta entre un "nosotros" cristiano y unos "otros" actualizados a través de distintos actores. Por cierto, ha sido planteada la pregunta referente al papel que los santos jugaron en ese "laboratorio de la identidad cristiana" que es la península Ibérica a partir de la recuperación de territorios antiguamente cristianos (Henriet, p. 56, 2000); tal vez el interrogante podría ser ampliado refiriéndolo a la cuestión de la identidad en una sociedad en proceso de cambio, en la cual no solamente los avances territoriales exigirían afirmar la herencia cristiana, sino también, y fundamentalmente, posicionarse frente a los nuevas concepciones tanto del poder político como cultural por parte de instituciones que marchan hacia su desacralización desde finales del siglo XII. Todo ello, sin dudas, está en la base de la preocupación por definir la identidad cristiana, y es probable que, desde el punto de vista de los clérigos, esta coyuntura representara una oportunidad para conquistar un territorio simbólico que podría serles disputado por ideologías y poderes laicos.

En síntesis, vemos que desde este punto de vista cobran mayor relevancia los numerosos cruces de fórmulas y motivos entre épica y hagiografía, que habíamos puntualizado en el estudio mencionado al principio, y a los cuales la crítica se

[4] Una parte de estos recursos coincide con los que analiza Jeanette Beer (1981) como los más característicos para la construcción de la verdad narrativa durante el período medieval.

refirió tantas veces [5]: no se trata solamente de préstamos en el nivel léxico o en los contenidos, sino que funciona un trasfondo conceptual común.

Con claridad, "esto no es fábula", "es cosa vera" (y de ninguna manera, maravillas), es el estatuto que reivindica para sí la hagiografía berceana, pues sólo desde la autoridad que le confiere la enunciación de la verdad puede cumplir con su cometido de catequesis y edificación, y brindar las instrucciones necesarias para "leer" el mundo en el sentido en que le interesa a la clerecía: como prueba irrefutable de la pertenencia a un plan divino, sostenido por un único fundamento colocado más allá de la historia.

Creo que tener en mente este rasgo es crucial para comprender la evolución posterior de la hagiografía, su deslizamiento hacia la ficción y su interacción con otras formas narrativas. No tenerlo en cuenta, anularía la posibilidad de ver cómo diferentes formas del relato acuden a las convenciones de dicho género, a su especial modo de representación, para autorizar usos que (ahora sí) se alejan de la finalidad edificante y de toda pretensión de veracidad.

Volviendo a Berceo, y ya que mencionamos el desarrollo posterior de la ficción, creo que es especialmente fuerte su gesto en relación con el *Libro de Alexandre*, como dijimos antes, modelo de tratamiento de una materia histórica pero *también* portador de una incipiente conciencia del relato como ficción autónoma (Arizaleta, p. 117, 1999).

Es verdad que gran parte del prestigio del *Libro* emana, precisamente, de la historicidad de su asunto. Sin embargo, tal como ha demostrado Amaia Arizaleta (p. 117-145, 1999), el *Alexandre*, más allá de los hechos narrados y de que propone una lectura en términos de ejemplaridad moral, también representa un intento consciente de explorar las posibilidades miméticas de un relato que se sostiene en virtud de la coherencia de su organización interna, más que por las *auctoritates* invocadas o por los criterios externos de validación. Esta vía de indagación literaria queda trunca, pues en adelante vemos que la poesía de clerecía opta exclusivamente por el criterio de lo "verdadero" en términos ante todo religiosos y moralizantes. En este sentido, el experimento iniciado por el anónimo poeta del *Alexandre* no tendrá continuidad, y no llegará a abrir un camino para el despegue de una literatura de ficción a la manera en que los *romans* de materia antigua lo hacen para el desarrollo subsiguiente del *roman courtois* en el ámbito anglonormando [6].

Que yo sepa, solamente Michel Garcia (1989) ha intentado reflexionar sobre este fenómeno, en un trabajo que no ha recibido la atención que merece. El hecho de que la literatura romance más culta quedara constreñida a la elaboración de temas religiosos, sin lograr constituir un público para la ficción, es evaluado por este crítico como un fracaso en la mediación clerical:

[5] Además del estudio en colaboración mencionado al principio, baste por el momento la mención de algunos de los trabajos más conocidos: Menéndez Pidal, 1957; Dutton, 1961; Deyermond, pp. 115-116, 1973; Baños, pp. 115-20, 1989; Montaner Frutos, 1997; Grande Quejigo, 1998 y 2000, etc.

[6] Ian Michael (1967) analiza posibles paralelos entre el programa literario de Chrétien de Troyes y el del poeta del *Alexandre* (retomado por Deyermond, p. 105, 1973).

[...] le *mester de clerecía* constituerait un bon exemple d'échec dans le domaine de la médiation littéraire. Échec relatif et retardé pour la production d'inspiration moralisante; plus immédiat et plus flagrant pour les oeuvres d'inspiration plus précisément littéraire. La tentative pour gagner un nouveau public à une litté-rature jusque-là réservée à l'élite a avorté, mais elle méritait d'être entreprise (Garcia, p. 53, 1989).

Mais il y a plus grave que cette frustration de bonnes volontés: *l'orientation dans laquelle la littérature en langue vernaculaire se trouve désormais engagée exclut en grande partie la fiction.* [...] Il y a lieu de se demander si ce n'est pas l'échec du *métier de clergie* dans ce domaine qui sonna sa perte ou plutôt qui entraîna sa non-existence ultérieure (Garcia, 1989: 54; las cursivas en la primera oración son mi agregado).

Tal vez sea un tanto exagerado atribuir la responsabilidad de ese fracaso al poeta del *Alexandre* por haberse adelantado a los gustos de su potencial público; tampoco creo que haya que culpar a Berceo por haber llevado la "nueva maestría" hacia el ámbito de lo no-ficcional, donde quedará encerrada por siempre, con la (posible) excepción de ese extraño y tardío experimento que es el *Libro de buen amor*. Quizás haya que pensar que la ficción necesita, para consagrarse, de instituciones laicas suficientemente fuertes como para disputar significados a la Iglesia, que durante las primeras décadas del XIII ejerce todavía, sin dudas, el monopolio del poder en la asignación de sentido. En ese contexto, no es llamativo que sean las "cosas veras" de Berceo las que marcan el camino, y que haya que esperar aún bastante para ver que la narración se anime a transitar las sendas de la ficción

BIBLIOGRAFÍA

ARIZALETA, Amaia, *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du "Libro de Alexandre"*, Paris, Klincksieck, 1999.

BALESTRINI, María Cristina – Gloria Chicote, "El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura", *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 1, pp. 43-58, 1997.

BAÑOS VALLEJO, Fernando, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1989

—, "Plegarias de héroes y santos. Más datos sobre la *oración narrativa*", *Hispanic Review*, 62, pp. 205-215, 1994.

BEER, Jeanette M. A., *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981.

CURTIUS, Ernst Robert. 1955. *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica (1ª. ed. en español), 1955.

DEMBROWSKI, Peter, "Literary Problems of Hagiography in Old French", *Medievalia et Humanistica*, 7, pp. 117-130, 1976.

DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española: la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973.

DUTTON, Brian, "Gonzalo de Berceo and the *cantares de gesta*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, pp. 197-205, 1961.
GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles, "El ideal de santidad en la obra hagiográfica de Gonzalo de Berceo", *Hagiographica*, IV, pp. 155-177, 1997.
—, "Santo Domingo de Silos, el santo de la frontera: la imagen de la santidad a partir de las fuentes hagiográficas castellano-leonesas del siglo XIII", *Anuario de Estudios Medievales*, 31, pp. 127-145, 2001.
GARCIA, MICHEL, "La médiation du clerc dans le *mester de clerecía*". *Les médiations culturelles. Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, 7, pp. 47-54, 1989.
GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, "Orígenes del castellano literario: testimonio formulares de la composición y difusión en Gonzalo de Berceo", en Claudio García Turza et al. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (La Rioja, 1-5 de abril, 1997)*, Logroño, Asociación de Historia de la Lengua Española, Gobierno de La Rioja, Universidad de La Rioja, t. 2, pp. 485-495, 1998.
—, "Formulismos en Berceo: materia épica y métrica clerical", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, pp. 205-228, 2000.
GREEN, D. H., *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
HENRIET, Patrick. "Hagiographie et historiographie en Péninsule Ibérique (XIe-XIIIe siècles). Quelques remarques". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 23, pp. 53-85, 2000.
LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa (2a. ed.), 1991.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
MICHAEL, Ian, "A Parallel between Chrétien's *Erec* and the *Libro de Alexandre*", *Modern Language Review*, LXII, pp. 620-628, 1967.
MONTANER FRUTOS, Alberto, "Un posible eco del *Cantar de Mio Cid* en Gonzalo de Berceo", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, t. 2, pp. 1057-1067, 1997.
PAQUETTE, Jean-Marcel, *L'épopée (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 49)*. Tunhout, Brepols, 1998.
RUFFINATTO, Aldo, "Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico". En *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, pp. 105-131, 1978.
WALSH, John K., "Obras perdidas del mester de clerecía", *La corónica*, 28: 1, pp. 147-166, 1999.
WARD, Benedicta, *Miracles and the Medieval Mind. Theory, Record and Event, 1000-1215*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press (revised ed.; 1st, 1982), 1987.

UNA ETAPA EN LA VIDA DE *D. QUIJOTE* (II, 20-29). LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y LA TRADICIÓN DEL VIAJE COMO VÍA SAPIENCIAL

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

Se ha considerado que los capítulos XXV, XXVI y XXVII de la segunda parte del *Quijote* están surcados por una serie de líneas de fuerza que los integran en una unidad, la cual concentra cuestiones referidas a la organización del relato, a la caracterización de los personajes y a diversas vertientes estéticas. El presente trabajo propone ampliar dicha unidad desde el capítulo XX hasta el XXIX para poder incluir el episodio de las bodas de Camacho y la aventura del barco encantado. Al tomar en consideración todo este grupo de capítulos puede comprobarse que dicha unidad inserta además, una serie de aspectos de la construcción del personaje en la antigua tradición del viaje como fuente sapiencial. Y al respecto, resulta ilustrativo comparar los sucesos de este fragmento de la obra cervantina con aspectos del *Libro de Apolonio.*

Palabras clave: *Quijote* - viaje - vía sapiencial - *Libro de Apolonio* - personajes

ABSTRACT

A Period in the Life of Don Quixote –II, 20-29– and the Tradition of Travel as a Way to Wisdom

It has been considered that chapters XXV, XXVI and XXVII of the second part of the Quixote are traversed by a series of lines of force that integrate them as a unity, which comprehends several issues such as narrative organization, description of characters and diverse esthetic tendencies. The present article seeks to enlarge that unity from chapter XX up to chapter XXIX, so that the episode of Camacho's wedding and the adventure of the enchanted ship are also included. By taking into account this whole group of chapters, we will be able to prove that the above mentioned unity also links certain aspects regarding the construction of characters to the tradition of travel as a source of wisdom. It will be revealing to compare the events taking place in this fragment of Cervantes' work with some aspects of the *Libro de Apolonio.*

Key words: *Quijote* - travel - way to wisdom - *Libro de Apolonio* - characters

"El que lee mucho y anda mucho vee mucho y sabe mucho" es un aforismo repetido en varias ocasiones por Cervantes, que aparece formulado por D. Quijote en el episodio del mono adivino (II, XXV), (Rico, 1999:842)[1]. Como frecuentemente ocurre en la novela, lo que podría parecer una referencia mencionada al pasar, en cuanto se analiza dentro del contexto en el que se halla y se examinan sus relaciones con otros lugares del espacio narrativo, revela una nutrida serie de potencialidades en cuanto indicio abierto hacia la densidad semántica del texto.

Abordaremos por lo tanto, las particularidades de la compleja red que actúa como continente de dicho aforismo y lo haremos partiendo del análisis de las coordenadas contextuales.

La primera comprobación es que figura en un capítulo, el XXV de la segunda parte, que configura con otros más o menos cercanos, un grupo en el que se han subrayado diferentes aspectos que los relacionan estrechamente entre sí.

Arellano considera que dicho capítulo XXV constituye una introducción a los dos que le siguen, los cuales a su juicio, "plantean [...] aspectos plurales relativos a la misma organización del relato, a la caracterización de los personajes y a las complejas vertientes estéticas del *Q.*" (1999: 154, volumen complementario)[2]. La relevancia del capítulo siguiente, el XXVI, radica para Arellano en el episodio de Maese Pedro, en el que percibe un "reflejo a escala menor de todo el libro" por representar "las relaciones esenciales entre el relato, el autor, sus criaturas y el público, así como un balanceo entre objetividad y participación y entre dominio del narrador y autonomía de los personajes" (1999: 156, v.c.)[3].

En cuanto al capítulo XXVII, Arellano recuerda las polémicas que ha despertado por mostrar al hidalgo huyendo aterrorizado de ballestas y arcabuces tras la aventura del rebuzno y manifiesta "quizá la última conclusión [...] es la que aportan constantemente todas las páginas de la novela, esto es la prohibición de simplificar que Cervantes opone y ofrece al lector como rasgo fundamental de su creación artística" (1999: 159, v.c.).

Respecto al capítulo XXIIII, inmediatamente anterior al que nos interesa, Piskunova señala que actúa como vínculo entre dos episodios importantísimos: el de la cueva de Montesinos –cap. XXII– y el de Maese Pedro –cap. XXVI–. Pero que además, introduce aspectos novedosos de la conducta del protagonista, como su paciencia ante los atrevimientos de Sancho y el hecho de que no tome la venta por un castillo. Relaciona estos cambios con la interpretación de Redondo de la aventura de la cueva de Montesinos como rito iniciático (1981), y concluye "podemos apreciar el comportamiento pacífico y discreto de D. Q., no solo como respuesta de C. a Avellaneda sino como el resultado de la experiencia de la cueva" (1999: 153, v.c.). La investigadora subraya la importancia de tal funcionalidad respecto a la evolución del personaje y considera que el XXIIII es "uno de los capítulos

[1] Utilizo en todas las citas esta edición.

[2] De aquí en adelante, para el "volumen complementario" utilizo la abreviatura "v.c.".

[3] Señala asimismo, la presencia de una nutrida red intertextual que incluye el *Quijote* apócrifo (1999: 155-156, v.c.).

más excepcionales de la segunda parte, especialmente por lo que toca a su composición"[4].

Como puede apreciarse, los dos estudiosos encuentran distintas razones para identificar una unidad narrativa que abarca capítulos inmediatamente anteriores y posteriores al XXV y Piskunova agrega uno algo más alejado que es el XXII. Ambos críticos atienden principalmente a dos criterios: una condensación de cuestiones medulares relacionadas con la construcción de toda la novela y la aparición de aspectos novedosos que vuelven más complejo el perfil del protagonista.

Coincido básicamente con estos juicios. Pero mi propuesta consiste en ampliar el registro de los elementos analizados, lo cual extiende como consecuencia, los ejes relacionantes de diversos aspectos hasta capítulos más distantes. Y considero que esta dilatación del campo de pertenencia del capítulo XXV aporta nuevos y sugestivos aspectos a las indagaciones sobre la construcción del personaje y sobre la funcionalidad que las peculiaridades de su viaje desempeñan a lo largo de la novela [5].

Comenzaremos por el abordaje de ciertas conductas del hidalgo que sorprenden a los receptores.

Una de ellas es su actitud con el dinero. Don Quijote se dispone con presteza a pagar los destrozos que ha causado en el retablo de Maese Pedro, lo cual empareja este capítulo con el XXIX, donde el hidalgo se aviene a resarcir a los pescadores por el barco supuestamente encantado que ha quedado deshecho entre los molinos de agua. Como señala Mancing, la buena voluntad para pagar por lo que rompe es un rasgo propio de la segunda parte que nunca se ve en la primera (1999: 162, v. c.). Pero lo económico también se manifiesta en el capítulo XXVIII, cuando amo y criado hacen cuentas sobre el salario de éste. Don Quijote reconoce con justicia y buena disposición todos los derechos de Sancho, aún el deseo de marcharse sin más. Y si el hidalgo reacciona enfurecido y le echa en cara que esas no eran las relaciones de los caballeros andantes con sus escuderos es por la indignación que finalmente le produce la codicia sin límites de su compañero de aventuras. Hay reconciliación y nada cambiará por el momento, pero evidentemente estamos muy lejos del capítulo III de la primera parte, donde el hidalgo declara al ventero que nunca había leído nada relativo a relación alguna de los caballeros andantes con el dinero (1999: 56).

La cuestión económica es introducida en este bloque de capítulos a través de los consejos que da Don Quijote al recién casado Basilio –Cap.XXII– acerca de que "el mayor contrario que el amor tiene es la hambre y la continua necesidad" y por lo tanto le recomienda que "se dejase de ejercitar las habilidades que sabe, que aunque le daban fama, no le daban dineros, y que atendiese a granjear hacienda por medios lícitos e industriosos... " (1999, 809).

[4] Sostiene que "la falsa impresión que hay que descartar es la de un conjunto incoherente y aún agramatical de fragmentos disparatados [...]" (1999: 152, v. c.).

[5] El presente trabajo continúa y complementa las propuestas de otro anterior (Carrizo Rueda, 2004-2005).

Las referencias a la "necesidad" reaparecen insólitamente en el capítulo siguiente, el XXIII, pues se instalan en el relato que hace Don Quijote de lo acaecido entre la gente encantada de la cueva de Montesinos. Sostiene que Dulcinea le mandó a pedir un préstamo de seis reales y que a su pregunta acerca de si era posible que los encantados padecieran necesidad, Montesinos le respondió "Créame vuestra merced, señor Don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adondequiera se usa y por todo se estiende y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona [...]" (1999, 827). El pedido del préstamo y sobre todo que sea hecho sobre una prenda de ropa interior, un faldellín, ha sido diversamente interpretado por varios autores (1999, 522, v.c.). En líneas generales, como señala Rodríguez Puértolas, es uno de los muchos aspectos demitificadores del episodio (1989: 52). Pero desde el punto de vista de la construcción del personaje resulta significativo a mi juicio, su presencia dentro del relato sobre lo que el hidalgo supuestamente vio y escuchó en el misterioso antro. Producto de un sueño o de su fantasía, lo cierto es que parece revelar una preocupación que se entreveraba con las fábulas idealizadas en las profundidades psíquicas del personaje.

Un psicólogo de nuestro tiempo diría "que el sujeto se estaba permitiendo dejarla aflorar" y no me parece extraño que la penetración de Cervantes para captar los casos humanos hubiera reflejado esta heterogénea mezcla de cavilaciones como propia de la etapa de la vida del hidalgo que estamos analizando.

Las referencias a la "necesidad" continúan en el capítulo siguiente, el XXIIII, con la introducción del paje, quien en la copla que va cantando y en la conversación reitera que es lo único que lo empuja a la guerra. Hay que subrayar que todo el discurso que le endilga Don Quijote acerca del heroísmo del soldado, no tiene nada que ver con quimeras caballerescas sino con el debate sobre las armas y las letras como alternativas profesionales, y que lo cierra manifestando su satisfacción ante la posibilidad de que el estado pague pensiones a soldados viejos o baldados (1999: 834-835).

En síntesis, el reconocimiento de las funciones ineludibles del dinero dentro de la vida social constituye un eje que recorre distintos carriles de los capítulos XXII, XXIII, XXIIII, XXVI, XVIII y XXIX, no solo a través de una serie de discursos del personaje sino también de sus conductas, como avenirse a pagar destrozos o los servicios recibidos del criado.

En otro orden de cosas, hay también en el capítulo XXV un hecho insólito que no han dejado de destacar algunos críticos. Es cuando D. Quijote ayuda al hombre que ha prometido contarle "maravillas", a ahechar la cebada y a limpiar el pesebre (1999: 836). Arellano considera un tanto abusiva la interpretación tradicional encabezada por Unamuno (1971), referida a la humildad cristiana y a la bondad esencial del hidalgo (1999: 159, v.c.). Pero sin entrar en tal polémica, yo planteo un interrogante que es si acaso Don Quijote está en esos momentos volviendo poco a poco a ser el que fue. Al efecto me pregunto si un hidalgo rural y pobre como él lo había sido, con "un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera" (I,I), (1999: 36), no se habría visto obligado en alguna ocasión a cumplir tales menesteres con su cabalgadura. O por lo menos,

las había presenciado muy frecuentemente como parte de su sencilla y austera existencia.

Puede apreciarse en este primer acercamiento a los capítulos que estamos revisando, la identificación de ciertos ejes configurados por una serie de actitudes del protagonista que parecen acercarse cada vez más, a algo que podemos llamar no solo "la realidad", de un modo general, sino también sus propias circunstancias.

Pero considero que sobre todo, es necesario detenerse en un aspecto que no ha sido atendido por la crítica y que sin embargo, considero que proporciona elementos de análisis sumamente significativos.

Tenemos que retroceder hasta el capítulo XXI, donde Don Quijote defiende el amor de Basilio y Quiteria y logra que regrese la paz casi quebrada por el engaño del joven para casarse *in articulo mortis*, mientras Camacho deja marchar a quien iba a ser su esposa.

A mi entender este episodio constituye un triunfo cabal e indiscutible de Don Quijote. El único sin duda, aunque luego veremos que no podemos descuidar sus similitudes con otros dos episodios. Pero el caso es que no solo consigue su objetivo y con él todo el afecto de los del bando de Basilio, quienes lo aclaman y agasajan como a un héroe, sino que lo logra principalmente por las que son sus verdaderas armas: un entendimiento agudo y un uso admirable de la palabra [6]. También se percibe en su actitud valiente un cierto histrionismo [7], lo cual no resulta fuera de lugar porque hay que recordar que los efectos conativos de la gestualidad del orador –*actio*– constituía la quinta parte de la retórica clásica. En el caso de nuestro hidalgo creo que se convierte en una buena ocasión para llevar a la práctica aquel entusiasmo por el teatro que había experimentado el joven Alonso (II, XI), (1999: 715), un aspecto que considero relevante en la construcción del personaje (Carrizo Rueda, 2004-2005: 84).

Dentro de las permanentes sorpresas de la novela, no podía faltar la de un auténtico triunfo del protagonista, un hecho que sin embargo no ha sido señalado. Posiblemente, por el enorme peso que tiene en el imaginario de sus receptores la figura romántica del "gran fracasado".

En cuanto a las mencionadas similitudes con otros episodios, es preciso comenzar por remontarnos al capítulo XIIII de la primera parte. Marcela ha demostrado con claras razones que a ningún amante ha dado esperanzas y que desea vivir en libertad, sin embargo varios de los asistentes al entierro de Grisóstomo quieren seguirla. Cuenta el narrador que entonces Don Quijote "puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces", defendió la determinación de la doncella y los pretendientes abandonaron sus propósitos (1999: 156). Se pre-

[6] "Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a D. Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa , y al par de la valentía le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y un Cicerón en la elocuencia" (II, XXII), (1999, 808).

[7] "[...] a los dos que Dios junta no podrá separar el hombre, y el que lo intentare, primero ha de pasar por la punta desta lanza. Y en esto la blandió tan fuerte y tan diestramente, que puso pavor en todos los que no lo conocían" (1999: 807).

sentan dos diferencias respecto al episodio de las bodas de Camacho. Una radica en que el narrador duda si los jóvenes desistieron convencidos por la actitud del hidalgo o por la necesidad de concluir con el entierro del amigo. La segunda es que Marcela nunca llegó a enterarse de este valimiento y por lo tanto, no hubo reconocimiento posible. La acción del personaje queda así empalidecida y hasta menoscabada. Sin embargo, si se la compara con la que asume respecto a Basilio y Quiteria puede trazarse un hilo conductor entre los dos episodios. En ambos, Don Quijote pone sus armas y su dominio de la oratoria al servicio de la libertad de elección en lo que toca a los sentimientos amorosos y de un modo u otro, logra su cometido.

Esta comprobación se suma a los juicios citados más arriba de Arellano y Piskunova, que consideran que la unidad integrada por capítulos cercanos al XXV condensan elementos que se presentan a lo largo de toda la novela.

La aventura del rebuzno, en el capítulo XXVII de la segunda parte, es el segundo de los episodios cuyas correspondencias con el de las bodas de Camacho deben a mi juicio, ser examinadas. Ocurre que en este caso, también el hidalgo está a punto de obtener un triunfo por sus argumentos convincentes y por sus dotes oratorias, pero todo se desbarata a causa de la inoportuna intervención de Sancho. La huida de un Don Quijote aterrorizado que abandona a su escudero, no podía dejar de ser incesantemente comentada por la crítica y se presta sin lugar a dudas a tal ejercicio hermenéutico. Pero considero que además puede analizársela como inversión de todas aquellas aventuras donde es el caballero el culpable de los fracasos y Sancho el que demuestra un temor que lo lleva nada más que a pensar en su propia salvación. A mi juicio, a pesar de las divergencias, el final de las bodas de Camacho y el de la aventura del rebuzno se encuentran relacionados por la posibilidad que plantean de que D. Quijote pueda obtener un triunfo cuando es él mismo: un hombre dado a reflexionar con agudeza sobre las más diversas situaciones, con muchas otras lecturas diferentes de las de caballerías y condiciones para la oratoria frecuentemente ponderadas por quienes lo oyen y ven disertar.

Hemos entrado así en la órbita de las habilidades y saberes que fue adquiriendo el personaje cuando era Alonso Quijana, Quesada o algo parecido y es preciso averiguar qué actitud tiene en este momento de su vida frente a aquellas huellas de su pasado. Se trata de un eje de suma importancia a mi juicio, para interpretar la unidad conformada por el grupo de capítulos que estamos revisando.

El aforismo que hemos citado al principio guarda correspondencia con un comentario del narrador que se encuentra en el capítulo XXIV de la segunda parte: "El era algo curioso y siempre le fatigaban deseos de saber cosas nuevas" (1999: 832). Este "objeto del deseo" lo lleva a decidir un cambio en su itinerario con tal de escuchar las "maravillas" que le ha anunciado el hombre de las lanzas. Y la expectación ante las mismas "maravillas" es la que lo lleva a ayudar a ese hombre a realizar humildes tareas de caballerizo. Las tres citas trazan pues un eje que se refiere a la inquietud por conocer, pero no solo a través de los libros sino también de experiencias más directas. Algo, que según puede deducirse del retra-

to inicial y de las referencias al reducido mundo de su aldea, el personaje no había tenido muchas oportunidades de hacer en sus cincuenta años de vida.

Se pueden formular a esta altura dos conclusiones parciales. La primera es que si tomamos en cuenta todos los ejes que propongo recorrer, el conjunto de capítulos que se interrelaciona de diversas maneras abarca desde el XX –donde comienza el episodio de las bodas de Camacho–, hasta el XXIX –que relata la aventura del barco encantado–. La segunda es que tales interrelaciones confluyen en un hecho de suma relevancia. Si bien Don Quijote sigue padeciendo alucinaciones y actuando en consecuencia, se encuentra en mejores condiciones para no quedar prisionero de ellas. Hay una "mejora" que se pone de manifiesto en la recuperación de aspectos de su vida pasada –poder actuar como un hidalgo rural y no estar permanentemente autoidealizándose–, en la adquisición de cierta dosis de paciencia, en un acercamiento a problemas reales y concretos como el del dinero y en un reflorecimiento de aspectos propios de su personalidad como la inquietud por saber.

Pero además, tal "mejora" implica a mi juicio, que Don Quijote ya no es el mismo que fue antes de enloquecer. Aquel hidalgo con una vida cercenada por las estrecheces económicas y la rutina pueblerina que pudo caer seducido por sueños de omnipotencia, ahora es capaz de afirmar después de la aventura del barco encantado: "Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias una de otras. Yo no puedo más" (1999: 874). Y este mismo Don Quijote, capaz de entender por fin la complejidad inabarcable del mundo, es también capaz de conquistar un verdadero triunfo a partir de ciertos rasgos distintivos de su personalidad. Si no consiguió el segundo fue precisamente, porque en un mundo donde todo es "máquinas y trazas, contrarias unas de otras", el escudero que otras veces aconsejaba a su amo "que mirase bien lo que hacía" no supo darse cuenta de que era necesario callar.

La aparición de los duques imprime un nuevo rumbo al proceso narrativo, de modo que comenzaré a desarrollar la interpretación que propongo respecto a la unidad de los nueve capítulos examinados.

En otra oportunidad he analizado la construcción del personaje del hidalgo y he concluido que su personalidad y su historia suman una serie de anhelos insatisfechos que pesarían en su decisión de lanzarse a los caminos tanto como la enajenación provocada por las novelas de caballerías (Carrizo Rueda, 2004-2005).

Y partiendo de que tales afanes pueden sintetizarse en una necesidad impostergable de romper con las limitaciones materiales y espirituales de su vida aldeana, infiero que si puede percibirse una "mejora" del protagonista conjugada con una "maduración" a través de tan diversas andanzas, es porque en su construcción ha intervenido la antigua tradición del viaje como experiencia sapiencial.

Un testimonio de dicha tradición presente en el *Libro de Apolonio*, reúne ciertos elementos que resultan funcionales para rastrearla a su vez en el *Quijote*. En el diálogo con el pescador, Apolonio de Tiro evoca su vida pasada y recuerda que lo acosaba una inquietud: "teníame por torpe e por menoscabado/ porque por

muchas tierras non había andado (125 cd)[8]. Pero el rey está ahora arrepentido: "Furtem' de mis parientes, fize muy gran locura" (127a). Sin embargo, la respuesta del pescador corrige su perspectiva.

> Los que las aventuras quisieron ensayar,
> a las vezes perder, a las vezes ganar,
> por muchos de trabajos hobieron de pasar,
> quequier que les avenga, hanlo de endurar
>
> Nunca sabrién los homnes que' eran auenturas
> si non probassen pérdidas o muchas majaduras
> cuando han passado por muelles e por duras
> después s' tornan maestros e cren las escipturas(135-136)[9].

El viaje aparece a través de esta argumentación como necesario para la formación de la personalidad del rey, pero no en el sentido que él creía en cuanto a sumar más conocimientos, sino como experiencia insoslayable para acercarse a la complejidad y los enigmas del mundo.

Entiendo que puede trazarse un paralelo entre Don Quijote y Apolonio. Ambos se lanzan a recorrer el mundo porque además de otras inquietudes, los "fatigaban deseos de saber cosas nuevas". Ambos parecen cometer una "gran locura" al alejarse de sus parientes. Sin embargo, aquellos viajes, más allá de las opiniones y deseos de los demás y aún de sus propios protagonistas, terminan convirtiéndose en fuentes de un saber que no se encuentra en los libros sino en la interacción con las más diversas gentes y con un orden o desorden de las cosas que unos llaman azar y otros, designios providenciales.

Ya se han mencionado las propuestas de Redondo (1981) en cuanto a considerar el descenso a la cueva de Montesinos como viaje iniciático y las consecuencias que extrae Piskunova respecto a los cambios en la personalidad del hidalgo. También Rodríguez González recoge esta posibilidad (1983: 69) y considera que las tres salidas configuran "un viaje circular de carácter mítico tratando de instalar en el mundo la perfección de los orígenes, la edad de oro de una época añorada, ideal, dichosa, un paraíso perdido en el cual la felicidad está al alcance de la mano[...]" (1983: 55).

Considero que la categoría de "viaje sapiencial" no contradice las de "viaje iniciático" o "mítico" sino que las incluye. Como señala Haro: "La esencia del viaje sapiencial conecta evidentemente, con el trayecto iniciático que suele seguir este modelo: una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido" (1993: 59)[10]. Pero el viaje iniciático –presente por otra parte en los hipotextos caballerescos que transforma Cervantes– responde a pautas mucho más estructuradas. Estas resultan aplicables al

[8] Utilizo la edición de Alvar (1991).

[9] En este texto como en otros de la clerecía, se plantea el debate que llega hasta el Renacimiento acerca de la utilidad del viaje como criterio para legitimizar su realización (Carrizo Rueda 1997: 68-78 y 1999).

[10] La estudiosa remite a su vez a Campbell (1972: 39-40).

descenso a la cueva de Montesinos y a reverberaciones de este episodio que se difunden por el discurso [11]. Otro tanto puede decirse del viaje hacia los orígenes míticos. En cambio, la tradición del viaje sapiencial presenta una variedad y elasticidad formales mucho mayor, como lo demuestran los diversos ejemplos examinados por Haro en el citado estudio.

Un análisis detenido de sus ecos en el *Quijote* excede la extensión de este trabajo. Pero considero necesario señalar un aspecto que se encuentra en textos de la prosa didáctica medieval y que guarda relaciones con las palabras del pescador en el *Apolonio*. Se trata de la significación que asumen los hechos vividos a lo largo de un itinerario en cuanto fuentes de enseñanzas relativas a los hombres y al mundo, y que resultan así tanto o más relevantes que los propósitos del viaje en sí. Es lo que ocurre por ejemplo, en la anécdota de "El religioso robado", que se ubica en el capítulo III del *Calila e Dimna* y en las dos salidas del príncipe en *Barlaam e Josafat*. En estos y en otros textos, se destaca "un alegato legitimador del poder del saber tanto intelectual como ético-moral, en la vida del hombre y en la futura consecución del bien perdurable" (Haro, 1993: 61).

El hidalgo manchego no puede desarrollar al volver a casa, una existencia acorde con el aprendizaje adquirido –como el rey de Tiro por ejemplo– porque fallece pronto. Sin embargo, hay que subrayar que, como dice el proverbio castellano, tiene "poco mal y buena muerte", rodeado de todos sus afectos y dejando arreglados tanto los asuntos terrenales como los espirituales.

En otra oportunidad, he concluido que las diversas alternativas de los itinerarios del *Quijote* y las variadas perspectivas desde las que se presentan, hacen que en la novela se entrecrucen distintos tipos de discurso sobre el viaje. Los contrastes entre ellos operan como uno de los resortes más efectivos de la plurivocidad del texto (Carrizo Rueda 2004-2005). Como resultado del análisis que antecede, considero que hay que agregar una nueva categoría a las que señalaba en el trabajo citado, porque las cuatro acciones enumeradas por el aforismo del capítulo XXV –"leer, andar, ver y saber"– recogen una tradición sapiencial que no podía estar ausente de las escrituras del viaje en el universo cervantino.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Manuel, ed. intr. y notas, *Libro de Apolonio*, Barcelona, Planeta, 1991.

CACHO BLECUA, Juan M., "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. de P. M. Piñero Ramírez. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 99-127, 1995.

CARRIZO RUEDA, Sofía M., *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.

—, "El viaje ¿necesidad o locura? Una polémica que desborda los marcos medievales", *Studia Hispanica Medievalia IV*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 48-64, 1999.

[11] Imposible citar la nutrida bibliografía relativa a los aspectos formales del viaje iniciático. Véanse por ejemplo, una serie de rasgos estructuradores en Popeanga(1991) y Cacho Blecua(1995).

—, "Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el *Quijote* desde una poética del relato de viajes"; *LETRAS*, No. extraordinario: *Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, Carrizo Rueda, S. M., Lucía Megías, J. M., coords., N°50-51, julio 2004-junio 2005.

HARO, Marta, "El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media", *Actas del primer Congreso Anglo-Hispano*, t. II, Literatura, ed., Deyermond, A.-Penny, R., Castalia, Madrid, pp. 59-72, 1993.

POPEANGA, Eugenia, "El viaje iniciático. Las peregrinaciones, itinerarios, guías y relatos", *Los libros de viajes en el mundo románico*, Anejo I de la *Revista de Filología Románica*, ed. Complutense, pp. 27-37, 1991.

REDONDO, Agustín, "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos", *Iberorromania*, XIII, pp. 45-61, 1981.

RICO, Francisco, director, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, 1999.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Angel, "El viaje mítico en el *Quijote*", *Taller de Letras*, 11, pp. 51-74, 1983.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, "Cervantes, D. Quijote y la novela moderna", *Anthropos, Cervantes*, pp. 49-53, 1989.

UNAMUNO, Miguel de, *Vida de D. Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, 17a. edición, 1971.

EL DISCURSO PROFÉTICO FICCIONAL DE *EL BALADRO DEL SABIO MERLÍN* (BURGOS, 1498) A PARTIR DE LA CUESTIÓN 171 (IIA IIAE) DE LA *SUMA TEOLÓGICA* DE SANTO TOMÁS DE AQUINO

ALEJANDRO CASAIS
Universidad Católica Argentina

RESUMEN

Es sabido que las leyendas artúricas remontan a una tradición de historias folclóricas célticas, además de la fértil imaginación del clérigo británico Godofredo de Monmouth. Sin embargo, fueron marcadas hacia el siglo XIII por la mentalidad cristiana del escritor francés Robert de Boron, cuya labor se ha conservado fragmentariamente. Desde entonces ya no se contará la historia de los reyes de Bretaña sino las aventuras del Grial; su significado, con ello, será más religioso que histórico, más catequético que cronístico. La novela castellana *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) es heredera de la pluma de Boron y, más allá de los vestigios de raigambre céltica, adscribe claramente a la cosmovisión cristiana, sobre todo en la cuestión central de la historia y personalidad del "sabio Merlín": su capacidad profética. Por consiguiente, creemos provechoso examinarla desde el punto de vista de la teología tomista, en concreto a partir de la cuestión 171 (*"De essentia prophetiae"*) del "Tratado de la profecía" que leemos en la *Suma Teológica* (IIa IIae); allí esperamos encontrar pistas que nos ayuden a sistematizar e interpretar el a veces problemático material narrativo de la novela.

Palabras clave: Baladro del sabio Merlín - Tomás de Aquino - discurso profético - magia - artúrico

ABSTRACT

The Prophetic and Fictional Discourse of *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) in the Light of Question 171 (IIa IIae) of Thomas Aquinas's *Summa Theologiae*

It is well known that Arthurian legends belong to a tradition of Celtic folk tales, apart from the fertile imagination of the British clergyman Geoffrey of Monmouth. Around the thirteenth century, they were also influenced by the Christian mentality of the French writer Robert de Boron, whose work was preserved fragmentarily. Ever since, the stories of British kings have no longer been told, but, in their place, those of the adventures of the Grail. With this change, their significance will be more religious than historical, more catechistical than chronicle-like. The Castilian novel *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) is a heritage of Boron's writing and, in spite of what remains of the Celtic origins, it adjusts clearly to the Christian vision of the world, above all in what regards the story and personality of "el sabio Merlin": his prophetical talent. For this reason, we believe it will be useful to examine it from the point of view of Thomist theology, precisely in relation to question 171 (*"De essentia prophetiae"*), of the "Treatise of Prophecy" in the *Summa*

Theologiae (IIa IIae). There we may find some clues to systematize and interpret the sometimes complex narrative material of the novel.

Key words: Baladro del sabio Merlín - Thomas Aquinas - prophetic discourse - magic - arthurian

1. Introducción

La exposición que iniciamos analizará el discurso profético de *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) a partir del "Tratado de la profecía" de la *Suma Teológica* [1], concretamente de la cuestión 171 (IIa IIae), sobre la esencia de la profecía. Antes de comenzar se imponen unas aclaraciones: primero, que no consideraremos el tema desde el punto de vista teológico sino como simple recurso narrativo; por ello hablamos de discurso profético ficcional. Además, que dado que el protagonista del *Baladro* casi monopoliza la utilización de este recurso, dejaremos a un lado los pocos textos proféticos de otros personajes. Por otra parte, resulta insoslayable destacar que nuestra novela esconde una compleja génesis que ha hecho de ella una verdadera obra tradicional: en la primera sección (hasta XVIII, 33) [2] leemos una traducción castellana de la prosificación del poema *Merlin*, compuesto en verso francés, hacia principios del siglo XIII, por Robert de Boron; desde la línea 193 del mismo capítulo XVIII encontramos una versión castellana de la llamada *Post-Vulgata Suite* [3], narración anónima en prosa, escrita también en francés entre los años 1230 y 1240; entre ambas partes se ubican las líneas 33 a 193, propias de las versiones hispánicas. Amén de esta estructura bipartita, el *Baladro* se caracteriza por la amplificación o supresión de fragmentos o secciones enteras de los originales, y también por la interpolación de pasajes [4].

[1] El tratado ocupa las cuestiones 171 a 174 de la IIa IIae; su plan es, en palabras del Angélico: "*De prophetia autem quadruplex consideratio occurrit: quarum prima est de essentia eius* (q. 171)*; secunda, de causa ipsius* (q. 172)*; tertia, de modo propheticae cognitionis* (q. 173)*; quarta, de divisione prophetiae*" (q. 174) (452). La cuestión 171, por su parte, se ocupa de: "*Primo: utrum prophetia pertineat ad cognitionem. Secundo: utrum sit habitus. Tertio: utrum sit solum futurorum contingentium. Quarto: utrum propheta cognoscat omnia prophetabilia. Quinto: utrum propheta discernat ea quae divinitus percipit, ab his quae proprio spiritu videt. Sexto: utrum prophetiae possit subesse falsum*" (453). Para el presente trabajo nos basaremos en los artículos 1 a 4.

[2] Para la citación de pasajes del *Baladro* consignaremos entre paréntesis el número de capítulo y a continuación el de líneas, según la edición de Pedro Bohigas citada en nuestra bibliografía.

[3] *Li livres dou Graal* de Boron suscitaron dos grandes ciclos continuadores: el ciclo *Vulgata* (1215-1230), también llamado *Lanzarote-Grial* o *Pseudo-Map*, y el ciclo *Post-Vulgata* o del *Pseudo-Robert de Boron* (1230-1240), denominado por Bogdanow *Roman dou Graal*. Cada uno contiene una continuación al *Merlin* de Boron: la *Suite-Vulgata* y la *Post-Vulgata Suite* o simplemente *Suite du Merlin*; esta última es la del *Baladro* de Burgos. Dado que nuestro trabajo no hace referencia alguna al ciclo artúrico *Vulgata*, para referirnos a la *Suite du Merlin* utilizaremos siempre el sencillo nombre de *Suite*. Para estas cuestiones ver: Gracia, p. 7, 1996; Gutiérrez García, pp. 11 y ss. (introducción), pp. 135 y ss. (cap. 6), 1999; Micha, pp. 590-600, 1978.

[4] Ejemplo de amplificación es la muerte de Merlín en la Floresta Peligrosa, y de supresión, la enorme laguna en la historia de Baalín y su golpe doloroso. En cuanto a las interpolaciones, dos muy importantes son la del episodio de Bandemagús y la citada de XVIII, 33-193.

Hablemos ahora de la *Suma Teológica*. En el artículo 1 de la cuestión 171 santo Tomás afirma que la profecía es, en esencia, un acto cognoscitivo; empero, como Dios otorga este don, al igual que las otras gracias *gratis datae*, para beneficio de toda la Iglesia y no del individuo receptor, ese conocimiento suele generar una enunciación lingüística (proferición) y hasta una manifestación fáctica (milagro) que aprovechen a los creyentes, pero no son estas instancias las que definen la actividad profética [5]; prestigiosos teólogos adhieren a esta idea según la cual la profecía no es ante todo un hecho del lenguaje sino una realidad intelectual (Devine, 473-477; Mangenot, 705-734; Michel, 708-737). Teniendo en cuenta estas enseñanzas para su estudio del "discurso profético ficcional", Javier González afirma:

> Definimos profecía como el conocimiento de una verdad objetiva oculta al entendimiento natural de uno, varios o todos los hombres, ya por defecto de la facultad cognoscitiva humana, ya por incognoscibilidad intrínseca de la verdad en cuestión. Al definir entonces el *acto* profético como conocimiento y el *objeto* de ese acto como verdad en sentido lato, quedan automáticamente desechadas dos concepciones frecuentes y erradas de la profecía: la que identifica a ésta necesariamente con una posterior *comunicación* del conocimiento alcanzado, y la que limita el objeto de este conocimiento a verdades exclusivamente referidas a una instancia temporal *futura* (González, 108-109, 1998).

A fin de circunscribir nuestro objeto diremos que el discurso profético ficcional no se reduce a los textos por los cuales un personaje-profeta dice lo que conoce proféticamente; más bien se abre a todo texto que enuncie lo proféticamente conocido, más allá de quién sea el enunciador, si el propio profeta, otro personaje o el mismo narrador. Es decir, el discurso profético ficcional puede adoptar las formas de texto profético mental o verbal: los primeros no son aquellos en los que el conocimiento profético carece de verbalización (porque una obra literaria es enteramente una realidad lingüística) sino aquellos en los que es el mismo narrador el que refiere, al nivel de la "diégesis", lo que el profeta conoce proféticamente; los segundos, por el contrario, son aquellos en los que el mismo personaje-profeta (u otro que haya oído o se haya enterado de su anuncio verbal) enuncia lo proféticamente conocido haciendo uso de su propia voz [6].

[5] "*... prophetia primo et principaliter consistit in cognitione: quia videlicet cognoscunt quaedam quae sunt procul remota ab hominum cognitione*". Con todo, se agrega más adelante: "*Sed quia, ut dicitur I ad Cor. 12, 7, 'unicuique datur manifestatio Spiritus ad utilitatem'; et infra, 14, 12, dicitur, 'Ad aedificationem Ecclesiae quaerite ut abundetis': inde est quod prophetia secundario consistit in locutione, prout prophetae ea quae divinitus edocti cognoscunt, ad aedificationem aliorum annuntiant...*". Y por último: "*Ea autem quae supra humanam cognitionem divinitus revelantur, non possunt confirmari ratione humana, quam excedunt: sed operatione virtutis divinae... Unde tertio ad prophetiam pertinet operatio miraculorum, quasi confirmatio quaedam propheticae annuntiationis*" (454-455).

[6] Por ello, y en rigor de verdad, la diferencia entre un texto profético puramente mental y uno verbal sólo se da en el plano estructural del discurso cuando este último aparece en estilo directo; si el texto profético verbal es referido en estilo indirecto por el narrador dentro del relato primero (hay algunos ejemplos en nuestra obra), la diferencia reside en el plano semántico del discurso (verbo introductor "supo" *versus* verbo introductor "dijo"). Para el estudio narratológico del discurso profético ficcional según Javier González, ver los estudios citados en la bibliografía, especialmente 1998b, 294-302.

La profecía, sin embargo, no es cualquier clase de conocimiento; el artículo 2 señala que se trata de una luz divina, la cual reside en el profeta no como hábito permanente sino como impresión transeúnte [7]; el profeta no es causa de la facultad por la cual conoce proféticamente, por lo que no puede disponer de ella a su entero parecer y voluntad, como su dueño: conoce sólo en la medida en que es iluminado por Dios [8]. Por ello, las nociones discursivas antes consignadas no definirían el discurso profético ficcional si obviáramos una de orden semántico: es profético sólo aquel conocimiento que proviene de una revelación divina; tendremos un texto profético sólo si la obra literaria se ocupa de aclararnos o sugerirnos que la fuente de ese conocimiento, puramente mental o enunciado verbalmente, es su Dios ficcional [9]. En el artículo 3, por su parte, santo Tomás

[7] Santo Tomás sustenta esta opinión en el siguiente razonamiento: "... *lumen intellectuale in aliquo existens per modum formae permanentis et perfectae, perficit intellectum principaliter ad cognoscendum principium eorum quae per illud lumen manifestantur: sicut per lumen intellectus agentis praecipue intellectus cognoscit prima principia omnium eorum quae naturaliter cognoscuntur. Principium autem eorum quae ad supernaturalem cognitionem pertinent, quae per prophetiam manifestantur, est ipse Deus, qui per essentiam a prophetis non videtur... Relinquitur ergo quod lumen propheticum insit animae prophetae per modum cuiusdam pasionis vel impressionis transeuntis*" (458).

[8] Esto no excluye que, una vez revelada al profeta cierta verdad, éste tenga desde entonces permanente noticia de ella; así lo considera el padre Alberto Colunga en su concisa introducción al "Tratado de la profecía": "Lo que sí ocurre es que, si por ilustración profética Dios los instruye [a los profetas] sobre las verdades de la religión o la moral, como es común en los grandes profetas escritores, esas verdades se les imprimen en la mente y pueden usar de ellas a su placer. Tienen esas verdades a modo de hábito... " (450).

[9] Si bien es imprescindible, la inclusión de las nociones teológicas en la definición del discurso profético ficcional genera problemas al momento de decidir si admitir o no, dentro de ese tipo textual, ciertos textos concretos del *Baladro* de Burgos, sobre todo aquellos vinculados a las capacidades "mágicas" del protagonista. Veamos por qué. En la cuestión 172, santo Tomás afirma con certeza irrevocable que sólo Dios es fuente del conocimiento profético, lo cual no le impide sostener que también los demonios, intelectualmente superiores a los hombres, pueden comunicar a éstos ciertas verdades, y que eso puede llamarse en alguna medida "profecía", aunque no es propiamente tal: "... *prophetia importat cognitionem quandam procul existentem a cognitione humana. Manifestum est autem quod intellectus superioris ordinis aliqua cognoscere potest quae sunt remota a cognitione intellectus inferioris. Supra intellectum autem humanum est non solum intellectus divinus, sed etiam intellectus angelorum bonorum et malorum, secundum naturae ordinem. Et ideo quaedam cognoscunt daemones, etiam sua naturali cognitione, quae sunt remota ab hominum cognitione, quae possunt hominibus revelare. Simpliciter autem et maxime remota sunt quae solus Deus cognoscit. Et ideo prophetia proprie et simpliciter dicta fit solum per revelationem divinam. Sed et ipsa revelatio facta per daemones, potest secundum quid dici prophetia. Unde illi quibus aliquid per daemones revelatur, non dicuntur in Scripturis prophetae simpliciter, sed cum aliqua additione, puta, 'prophetae falsi', vel, 'prophetae idolorum'*"(486). Y es que en el artículo 2 de la cuestión 95 de la misma IIa IIae, el Angélico ha declarado explícitamente que este conocimiento no pertenecería al orden de la profecía (cuya única causa es Dios) sino al de la adivinación: tanto las revelaciones que se reciben de los demonios gracias a pactos establecidos con ellos, como las que se obtienen por medio de la interpretación de diversos fenómenos naturales o procedimientos artificiales (la astrología, los augurios, los presagios, las suertes, etc.), en las cuales los demonios suelen inmiscuirse y urdir sus trampas, constituyen los actos propios del vicio de la "adivinación supersticiosa", contrario a la virtud de la religión: "*Omnis autem divinatio ex operatione daemonum provenit: vel quia expresse daemones invocantur ad futura manifestanda; vel quia daemones se ingerunt vanis inquisitionibus futurorum, ut mentes hominum implicent vanitate... Vana autem inquisitio*

descarta que la profecía trate sólo sobre los futuros contingentes: dado que la raíz de la luz profética es la omnisciencia divina, su objeto abarca virtualmente todo lo cognoscible, tanto las verdades futuras como las pasadas y presentes [10]. De ello hablaba Javier González en su definición, y por esta razón distingue en su estudio los textos proféticos retrospectivos, actuales y prospectivos, según qué anacronía tengamos en cada caso.

Todas estas ideas tienen una fascinante resonancia en el *Baladro*: por una explícita intervención divina, su protagonista ha sido agraciado con un don de profecía concebido como saber, y un saber inmenso, abierto a todos los hechos pasados, presentes y futuros. ¿Se contradice esto con el artículo 4 de la cuestión 171, de acuerdo con el cual el profeta no conoce todo lo cognoscible sino únicamente lo que Dios le revela? [11] Sólo en apariencia: la ficción narrativa nos habla de un Dios que, al nacer Merlín, ha querido revelarle todas y cada una de las cosas. El "sabio Merlín" es omnisciente; existen dos pruebas de ello: la multitud y diversidad de textos proféticos merlinianos, y ciertas referencias explícitas a dicha omnisciencia. Examinemos primero la parte del *Baladro* proveniente de Boron.

2. La omnisciencia de Merlín

En la universal asamblea de los demonios convocada para hallar un remedio a la redención de Cristo, dice el diablo Onqueveces, refiriéndose a Merlín: *"después dél engendrado, ya sabéys quán grande es nuestro poder, que le enseñaríamos que*

---

futurorum est quando aliquis futurum praenoscere tentat unde praenosci non potest. Unde manifestum est quod divinatio especies superstitionis est" (255). Distinguir entre "discurso profético ficcional" y "discurso adivinatorio ficcional" pareciera ser la imperativa conclusión de las enseñanzas tomistas, ¿pero es una conclusión funcional al análisis textual de nuestra novela? Ciertamente que en el *Baladro* las extraordinarias facultades cognoscitivas de Merlín son fruto tanto de la directa iluminación divina cuanto de la expresa guía de los demonios y hasta de la manipulación consciente de ciertos "artificios"; pero no estamos seguros de que claramente se atribuya, para cada uno de los textos relacionados con el saber merliniano, una única causa, ya Dios, ya el demonio, por lo que precisar en demasía nuestra clasificación podría no servir de mucho. En cualquier caso, esta compleja cuestión escapa al propósito de este trabajo; cumplimos simplemente con dejarla planteada.

[10] Razona santo Tomás: "... *manifestatio quae fit per aliquod lumen, ad omnia illa se extendere potest quae illi lumini subiiciuntur... Cognitio autem prophetica est per lumen divinum, quo possunt omnia cognosci, tam divina quam humana, tam spiritualia quam corporalia. Et ideo revelatio prophetica ad omnia huiusmodi se extendit*" (461).

[11] Santo Tomás prueba su afirmación con estas palabras: "... *diversa non est necesse esse simul nisi propter aliquid unum in quo connectuntur et a quo dependent... Omnia autem quae per aliquod principium cognoscuntur, connectuntur in illo principio et ab eo dependent. Et ideo qui cognoscit perfecte principium secundum totam eius virtutem, simul cognoscit omnia quae per illud principium cognoscuntur. Ignorato autem communi principio, vel communiter apprehenso, nulla necessitas est simul omnia cognoscendi, sed unumquodque eorum per se oportet manifestari: et per consequens aliqua eorum possunt cognosci, et alia non cognosci. Principium autem eorum quae divino lumine prophetice manifestantur, est ipsa veritas prima, quam prophetae in seipsa non vident. Et ideo non oportet quod omnia prophetabilia cognoscant: sed quilibet eorum cognoscit ex eis aliqua, secundum specialem revelationem huius vel illius rei*" (464-465).

supiese las cosas pasadas e fechas" (Comiença la obra, 43-45). Más tarde, y a fin de redimir a Merlín y hacer vana la empresa del enemigo, Dios agrega a esta completa ciencia de lo pasado un total conocimiento de lo porvenir:

> *... no quiso Dios que perdiese el niño cosa de quanto havía de haver de parte de su padre, ca el diablo le fiziera por saber todas las cosas que eran fechas e dichas. E así quiso nuestro Señor por la sanctidad de su madre que supiese las cosas que avían de venir, e así fué el niño nascido* (IV, 13-18).

Tal omnisciencia es puesta en práctica durante el proceso judicial al que se somete la madre del pequeño Merlín, acusada de pecar carnalmente durante su concepción. Entonces, el joven profeta hace una revelación imposible: el juez no es hijo del difunto esposo de su madre sino de un clérigo con el cual la dueña mantiene relaciones desde antiguo [12]. Admitido esto por la mujer, Merlín se pronuncia de manera inequívoca acerca de sus conocimientos proféticos: *"Yo quiero que tú* [el juez] *sepas e creas que só fijo del diablo que engañó a mi madre, e ha nombre Onquivezes, e es de una conpaña que anda en el ayre, e Dios quiso que yo oviese seso e memoria de las cosas fechas e dichas e de las por venir, e sélas todas"* (V, 136-140). Acto seguido, predice el desesperado suicidio del clérigo puesto en evidencia [13]. El juez, rendido ante Merlín, sentencia: *"su madre deste moço es quita, por razón que yo nunca vi ombre tan sabido como es este niño"* (V, 151-153). Todo se ha resuelto, y sin embargo otros momentos del mismo capítulo insisten en la inmensidad del saber de Merlín: Blaysen, desconfiando del niño por su ascendencia demoníaca, intenta ponerlo a prueba, lo cual es inmediatamente advertido por él [14]; ganada la amistad del religioso, Merlín lo exhorta a escribir la "Historia del santo Grial" y reseña la trayectoria del vaso santo y los primeros momentos de la suya propia, incluido el infernal conciliábulo de Onqueveces [15].

[12] *"Vós sabed por verdad que es fijo de un clérigo de missa, e agora vos diré las señales. E volvióse contra la dueña e díxole: –¿E vós no sabéys bien que la primera vez que con él yazistes, que avíades grand pavor de os enpreñar, e él vos dixo luego que de tal manera era él que nunca muger enpreñaría? E él escrivió quantas vezes yogo conbusco, e en aquella sazón era vuestro marido doliente, e desque esto fué, no duró mucho que vós os sentistes preñada, e dexísteslo al clérigo. ¿Dueña, es verdad esto que yo fablo? E si lo no quisierdes conocer, yo os diré al, por qué lo conoceréys. E verdad es que quando vos sentistes preñada, que lo dexistes al clérigo, e el clérigo dixo en confisión a vuestro marido que yoguiese con vós e le sería provechoso para su enfermedad, e ansí lo fezistes e yogo conbusco, e ansí le fezistes entender que el fijo era suyo, e desde entonces acá vivíades con él encubiertamente, e aún esta noche dormió con vós"* (V, 104-122).

[13] *"Un secreto te diré en poridad. Tu madre yrse ha agora de aquí a contar al clérigo quanto le yo dixe, e quando el clérigo supiere que lo tú sabes, fuyrá con miedo de ti, e el diablo cuyas obras él siempre fizo, levarlo ha a una agua e matarle ha, e por esto puedes provar si sé las cosas que han de venir"* (V, 143-148). El anuncio se verifica en V, 156-171.

[14] *"E el sancto ombre Blaysen, quando vido que el niño no avía más de diez e nueve meses e tres semanas, maravillóse donde tan grand saber le venía. E Blaysen lo començó a provar de muchas maneras, e Merlín le dixo: –Quanto me más provares, tanto más te maravillarás. Mas faze e cree lo que te dixe, ca yo te enseñaré aver el amor de Dios e el alegría perdurable"* (V, 173-180).

[15] *"... yo te diré tal cosa que cuydarás tú que ninguno te lo podiera dezir, e faz un libro que quantos lo oyeren loarte han e guardarse han de peccar"* (V, 196-199). *"–Busca pergamino e tinta e yo te diré cosa que no cuydarás que ombre te lo pudiera dezir, e contarte he la muerte de Jesuchristo nuestro redemptor, e la fazienda de Josep e de Josefás, todo como les avino, e todo el fecho de Laín*

La sucesión de episodios amplía progresivamente el número de creyentes en la infinitud del saber merliniano [16]; por fin, el propio profeta reafirma su omnisciencia: "*–Señor* [Uterpadragón], *vós sabedes bien que yo sé todas las cosas fechas e dichas e pensadas, e esto sé yo por natura del diablo, e nuestro Señor me dió seso e entendimiento que sopiese todas las cosas que avían de venir...*" (XIV, 148-153) [17]. Hasta aquí los ejemplos esenciales provenientes del hipotexto de Boron; ahora bien, ¿fue respetada esta concepción por el autor de la *Suite* incluida en el *Baladro*? Un rápido repaso al plan de esta sección demuestra que no. En efecto, ¿puede un personaje omnisciente ser engañado y asesinado a traición, como propone el desenlace de nuestro *Baladro*? [18] Merlín debía ignorar al menos las circunstancias de su final, de lo contrario, mal podría entenderse que no se proveyera de los medios para eludirlo; de hecho, en su desesperanzada agonía, él se define a sí mismo como *"el más sandio e el más alongado de saber que en el mundo nasció"*

---

e de Perrón, e como Josep entregó a Laín el sancto greal, e como finó. E el sancto greal quedó en el castillo de Corberique en casa del Rey Pescador, e como los diablos tomaron consejo e acordaron que fiziesen ombre para que por el tal ombre pudiesen remediar el despojo que Jesuchristo, salvador nuestro, en su infierno fizo, e como malos que ellos son, e sin ningún saber, non supieron que se fizieron, e si supieses bien el trabajo que tovieron y los rodeos que trixeron para engañar a mi madre, maravillarte ías, e ruégote que con mucha diligencia de ti sean miradas las cosas que adelante te diré" (V, 213-228).

[16] Entre los muchos otros pasajes que sustentan la tesis de la omnisciencia merliniana, y cuya alusión debemos omitir aquí por falta de espacio, podemos destacar los que siguen: durante el episodio de la torre de Verenguer, los encargados de llevar a Merlín a la corte hablan del joven profeta como del "*mejor adevino que nunca fué, sino Dios*" (VII, 297-298); el propio Verenguer dirá luego a Merlín: "*crey de cierto que te tengo por el más sabido ombre que nunca vi ni espero de ver en todos mis días*" (IXbis, 11-13). Más tarde, durante el dilatado asedio que Úter y Padragón mantienen en contra de los "sansones" de Anguis, cinco antiguos servidores de Verenguer, que estuvieron presentes cuando Merlín profetizó ante el usurpador, aconsejan consultar al profeta, no dudando ni por un momento que "*... si quisiese, él vos diría si tomaríedes el castillo o no*" (X, 70-71). Todavía más adelante, el mismo Uterpadragón, acuitado por su amor hacia Yguerna, ruega la colaboración de Merlín con estas palabras: "*–Yo no sé qué le diga ni qué le ruege* [a Merlín], *ca él bien sabe mi coraçón e toda mi fazienda, e no le podría dezir cosa que lo él no sopiese mejor. E yo le ruego por Dios que me ayude cómo pueda aver a Yguerna*" (XVI, 180-183).

[17] Hay dos fragmentos que, si bien no niegan la omnisciencia de Merlín, tampoco la declaran de manera indiscutible: en II, 188-193 el narrador simplemente afirma que Merlín "*supo de las cosas pasadas e por venir*", aunque inmediatamente después agrega "*... como más largamente en el presente libro se recuenta*", lo cual equivale a supeditar este pasaje a los detalles que ulteriormente se proveerán, que son los que hemos citado en el cuerpo de este trabajo; en V, 183-199 es el propio profeta el que, dirigiéndose a Blaysen, tampoco abunda demasiado en la cuestión: "*... así como tu oyste dezir que yo era fijo del diablo, así oyste dezir que aquel soberano Dios me diera poder de saber las cosas que eran por venir...*", pero sería poco sensato no advertir que estas palabras son pronunciadas a continuación del juicio en el que Merlín salva a su madre demostrando un aparentemente ilimitado conocimiento del pasado y el porvenir. Por todo ello, no creemos que estos pasajes, situados en un cotexto tan concluyente, deban entenderse en un sentido opuesto al que proponemos.

[18] Sin embargo, hacia el final del cap. XIX del *Baladro*, pasaje correspondiente a los inicios de la *Suite*, Merlín dialoga con Artur y parece insistir en su omnisciencia: "*–¿E vós –dixo el rey– soys cierto de las cosas que han de venir? –Sí –dixo el ombre bueno–, que esta gracia me dió Dios por su merced. El rey dixo:–Pues que vós soys cierto de las cosas que han de venir, bien devíades vós saber las que son en vuestro tiempo. –Cierto –dixo el ombre bueno–, no es cosa hecha en mi tiempo que yo no sepa*".

(XXXVIII, 471-472). ¿Cuándo se ofuscó su saber? ¿Por qué? ¿Qué cosas ignora? En el contestar de manera creíble estas preguntas reside la posibilidad de atribuir coherencia a la obra.

3. La ignorancia de Merlín

La primera respuesta es dada por la interpolación de XVIII, 33-193. Allí se describe el diálogo que Merlín y Blaysen mantienen en Uberlanda la víspera de la partida del profeta rumbo a la corte bretona, luego de la coronación de Artur. Los personajes hablan de cuatro cuestiones: la negativa de los barones a aceptar a Artur como rey (líneas 33-61); la próxima muerte de Merlín, revelada a él en un sueño alegórico y profético (62-128) [19]; el nacimiento reciente de Lanzarote (128-162); y las dudas de Blaysen sobre su libro (162-191). Examinemos el tema que nos toca. En su sueño Merlín ve cómo un majestuoso roble es poco a poco derrumbado por el crecimiento de una débil "pertiga"; a la mañana siguiente pide consejo a Blaysen, quien se muestra confundido: *"¿Qué me preguntas de la visión tú, ca tú eres el que sabes qué significaba la visión?"* (79-80); según Boron, era Merlín quien sabía todas las cosas, y Blaysen aún reacciona según esa certeza. Luego, el profeta interpreta la visión como un anuncio de su propia muerte a manos de una doncella que *"aprenderá de la sciencia que Dios me dió"* (92-93), y concluye:

> *No ay cosa que estorve esta aventura sino Dios solo, mas fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin quál es aquella donzella que me ha de matar, nin en qual tierra es, pero sé de cierto que es muy fermosa, e bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna* (94-102).

Se trata de un texto clave. La frase "... *fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería*" conecta naturalmente con Boron: Merlín, debido a su cualidad omnisciente, siempre se ha creído capaz de evitarse cualquier mal futuro y de procurarse los bienes deseados. Pero esta seguridad es trastocada al no saber *"quál es aquella donzella que me ha de matar, nin en qual tierra es"*; la verdad más útil escapa a su conocimiento: el desenlace del *Baladro* ya es posible. Por otra parte, esta repentina ignorancia posee una razón de ser: *"Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna"*; Dios retira al profeta parte de su luz a causa de la com-

[19] Merlín vio en un prado *"un roble, e cerca de aquel roble una pertiga pequeña e de poca pro, e no tenía ninguna cosa de fructo. E cabe aquel roble crescía la pertiga, e tomóle la corteza e las fojas, e de sí fízola caer e meter so tierra el roble a la pertiga"* (XVIII, 62-70), lo cual al cabo fue interpretado por el profeta de la siguiente forma: *"Verdad es que yo en esta visión veo mi muerte, e así averná como yo veo, e dezirvos he cómo el roble alto e grande e de muy luengos ramos devés entender por mi seso, que bien así como tienen el roble por fuerte árbol e grande, ansí tienen a mí, por maravilloso hombre en saber. La pertiga que nascía cabe el roble significa una donzella que se acompañará conmigo e aprenderá de la sciencia que Dios me dió, e por su saber me meterá vivo so la tierra, e allí me dexará morir"* (XVIII, 85-94).

plicidad de éste en el pecado de Uterpadragón; parece haber aquí cierto esquema simétrico por el cual Merlín posibilita que Uterpadragón peque en la carne, gozando furtivamente de Yguerna, para luego él mismo ser destruido por la carne, pretendiendo, como se verá, la virginidad de Niviana. Pero Merlín consigue entrever su final; se tiene tal estima por la omnisciencia forjada por Boron que se le escatima el mínimo indispensable, el dato preciso que podría evitar la muerte del profeta, esto es, la identidad exacta de su verdugo, lo cual no impide que él penetre en las generalidades del caso y, además, que siga conociendo todas las cosas que antes conocía: "–[Pregunta Blaysen] *¿E de las otras cosas que han de venir, soys cierto como solíades? Dixo Merlín: –Sí, de todo*" (XVIII, 125-128)[20]. Nuestro fragmento, en definitiva, hace una importante corrección a la tesis de Boron: Merlín ahora conoce todo con excepción de aquello que podría salvarlo de la muerte.

La sección del *Baladro* proveniente de la *Suite* es coherente con esta nueva visión: no obstante esa zona oscura en su saber, el profeta anuncia verdades remotísimas con la profusión de siempre, y su extendida fama de omnisciencia no ha sufrido daño alguno [21]. Pero, ¿qué se dice de su nueva ignorancia? En el capítulo XX, que corresponde a los primeros episodios de la *Suite*, vemos a Merlín hablar con Artur sobre la aventura inicial de su corte: enfrentar al "Caballero del Tendejón". Giflete se ha ofrecido, ante lo cual Merlín advierte al rey que si el joven no es debidamente aconsejado, morirá; en cambio, si sigue sus indicaciones vivirá más que el propio rey. Esta alusión lógicamente perturba a Artur, y Merlín abandona el asunto de Giflete:

> *... si tú supieses quán onrradamente has de morir, bien debrías ser contento e alegre, e así será; mas puedes bien dezir que mi muerte es apartada de la tuya, ca tú morrás onrradamente e yo desonrrada, e serás tú ricamente soterrado e yo vivo metido so tierra, e tal muerte es vergonçosa... e no veo cosa que me estorve, sino Dios tan solamente.*

[20] Estas palabras poseen pródigo sostén en la interpolación dado que pocas líneas atrás Merlín, estando en Uberlanda, sabe de los problemas que tiene Artur en Logres, y más adelante profetizará la futura gloria de Lanzarote. Todo esto, asimismo, coincide con otro aspecto por demás notable del fragmento: para negar la omnisciencia de Merlín se recurre precisamente a una revelación profética; Merlín advierte que su capacidad ha quedado oscurecida no al fallar en alguna predicción o al no poder evacuar una duda: él conoce proféticamente que ignora. He aquí una de tantas ironías de la obra.

[21] En relación con lo primero es necesario decir que encontramos en la *Suite* no menos de 70 textos proféticos merlinianos; con respecto a lo segundo baste como prueba un episodio cercano al final: Pelinor, una vez logrado su cometido de rescatar a la Doncella cazadora, y mientras regresa con ella al palacio, se entera casualmente de una intriga que tiene como objetivo envenenar a Artur, por lo que planea apurar la marcha a fin de conjurar la amenaza; pero al saber que Merlín está en la corte la Doncella cazadora lo calma. El episodio es de enorme significado si se piensa que incluso Niviana, causa de la próxima muerte de Merlín, cree en su omnisciencia: "*¿E Merlín es en la corte? –Sí –dixo el rey* [Pelinor]– *ca aí lo dexé. Dixo ella: –No ha el rey que temer, ca bien sabe Merlín quanto se faze dentro e fuera de la corte, e por esto de creer es verdaderamente que fallaremos éste, muerto, e el otro donde él fabló, tanto que lleguemos a la corte*" (XXXII, 521-527). Esta confianza no queda defraudada: al arribo es el mismo Artur quien afirma, en relación con el complot: "*nós de eso bien estávamos advirtidos, que Merlín nos lo descubría todo, e aquellos que tal trayción querían acometer, ya son aquí conocidos*" (XXXII, 603-606).

–Esto es grand maravilla –dixo el rey– que por tan grand seso como el vuestro no vos podéys guardar de tan mala ventura.
–Agora dexemos de fablar desto –dixo Merlín–, ca no digo cosa, que así será... (XX, 439-454).

En estas líneas parece menos importante lo que se dice que lo que se deja de decir: Merlín revela que será *"vivo metido so tierra"* pero no por qué le es imposible prevenirse. Sólo habla, por lo tanto, de su muerte en sí misma. Podría pensarse que, dado que ya ha explicado cuál es la causa de su ignorancia, no debe abundar sobre el tema, pero lo que realmente extraña es que ni siquiera aluda a él, máxime a la vista de que Artur le pregunta diplomáticamente cómo es posible que, conociéndolo todo, no pueda salvarse. El profeta apenas reconoce que su saber es inútil ante ese trance pero sin explicar por qué lo es, y de improviso abandona la cuestión. ¿Es que no confía en Artur tanto como en Blaysen? Por otra parte, respecto del tema del que sí habla, dice Merlín: "[seré] *yo vivo metido so tierra, e tal muerte es vergonçosa*", y antes ha dicho que morirá *"desonrrada* [mente]". Ambos calificativos parecen inadecuados para la muerte por enterramiento, y es que Merlín no morirá *"desonrrada"* y *"vergonçosa* [mente]" por el simple hecho de ser enterrado vivo sino porque lo enterrará vivo una jovencita intrigante de la que se enamorará ciegamente y a la cual él mismo proveerá de los medios para destruirlo, algo que el fragmento del capítulo XVIII explica en parte. En definitiva, la plena inteligibilidad de este pasaje depende en gran medida de lo dicho por la interpolación analizada, pero ésta es una novedad de las versiones hispánicas.

Luego de esta cita es necesario aguardar casi hasta el final de la narración para encontrar otra referencia a la ignorancia de Merlín. El capítulo XXXV incluye el pasaje siguiente:

[Dice Merlín] ... *mis suertes me dizen que tan presto que aí fuere* [a Logres], *luego me matarán por trayción. –¿Cómo –dixo ella* [Niviana]*– e no hos podés guardar? –No –dixo él– que só ya encantado, que no sé quién me ordena esta muerte. –¿Vós solíades saber –dixo ella– tan grant cosa de las cosas que avían de venir, e agora soys tornado en esto, que perdistes la sabiduría? –E aun –dixo él– yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo* (XXXV, 288-299)[22].

Pero el lector sí sabe quién le ordena esa muerte: es Niviana, de quien se ha dicho líneas atrás que *"lo avía ya así encantado por aquello que dél aprendido avía, que fazía ella dél todas las cosas que quisiese, e Merlín no sabía cosa* (XXXV, 265-268)". Esta vez el texto heredado de la *Suite* sí responde nuestras preguntas: la ignorancia merliniana se extiende sólo a *"las cosas que tañen para me guardar"*, es decir, al modo de sortear la trampa de Niviana, precisión coincidente en espí-

[22] El mismo narrador corroborará a continuación: *"Destas nuevas fué la Donzella del Lago maravillada; pero fué alegre, ca no entendía tanto en ninguna cosa como en la muerte de Merlín. E Merlín no podía ya saber cosa de lo que ella fazía e dezía, e bien se guardava ya dél por nigromancia"* (XXXV, 303-307).

ritu con la interpolación del capítulo XVIII [23]. Además, las citas explican que la ignorancia se debe a un conjuro de la doncella; pero parece haber aquí una discrepancia con el fragmento interpolado, según el cual era el mismísimo Dios quien disminuía al profeta. ¿Cómo explicar el desacuerdo? Por lo pronto, digamos que el capítulo XXXV no resuelve por sí solo el problema, más bien tiende a enmarañarlo. En efecto, si las limitaciones al saber de Merlín se deben a los encantos de Niviana, es lógico pensar que aquellas no existían antes de que la doncella tejiera su lazo mágico, en cierto momento del capítulo XXXV [24]. Pero esto no es así, y no porque el fragmento del capítulo XVIII denuncie la incapacidad profética de Merlín, sino porque el mismo texto que el *Baladro* recoge de la *Suite* demuestra que el profeta ya juzgaba inadecuadamente ciertas cosas antes de los hechizos de su enemiga. En el capítulo XXXIII, concluida la triple aventura planteada por Niviana, ésta muestra intenciones de partir de la corte; Artur, sin embargo, le ofrece su hospitalidad y le pide que retrase su partida. Entonces interviene Merlín para aprobar la idea y revelar la prosapia de la doncella: "*Sí Dios me ayude -dixo Merlín- vós farés grand derecho* [al hospedar a Niviana], *sabiendo, como yo lo sé, quién es. Estonces se llegó al rey e díxole como era fija de rey e de reyna, 'e si le fiziéredes honrra, todo el mundo vos lo gradescerá'*" (172-176). Merlín aconseja lo que cree un bien; irónicamente lo será para todos [25] menos para él, que terminará por sucumbir bajo los "encantos" de la joven. Su don profético ya está ensombrecido: conoce la identidad de la doncella pero ignora la participación que ella tendrá en su muerte. Se trata de un extraño ejemplo de profecía parcial: lo que Merlín conoce es verdadero pero no es todo lo que podría conocer; ¿y cómo achacar esta deficiencia a Niviana, con la que Merlín todavía no tiene ninguna relación? [26]

[23] Como en XVIII, se hace imposible la eventualidad de una salvación para el profeta al tiempo que se preserva al máximo la fuerza de su saber; por esto Merlín declara: "*yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte*", y podríamos agregar "a la vida y la muerte de los demás"; en efecto, intercalados entre los horribles baladros que profiere dentro del "monumento" donde habrá de morir, Merlín se hace tiempo para comunicar a Bandemagús seis anuncios proféticos, unos por propia iniciativa y otros a pedido del caballero.

[24] No se dice exactamente cuándo se realizó el conjuro, sólo que "... *ella lo avía ya así encantado*" (XXXV, 265-266). Sin embargo, éste no pudo ocurrir antes de XXXIV, 127-129, donde se afirma que Merlín "*començóle de enseñar* [a Niviana] *tanta de nigromancia e de encantamentos, que supo tanto, e en algo, más que el mesmo Merlín*".

[25] No hay que olvidar que más tarde será Niviana la que auxilie a Artur en su difícil trance en contra de Acalón.

[26] En la misma dirección, el episodio del capítulo XXXIV, 98-129, posee tan marcada ironía que adquiere proporciones trágicas. Niviana, finalmente huésped de Artur, recibe frecuentes visitas de Merlín, quien ha quedado irremisiblemente prendado de su belleza. La muchacha, entendiendo que su virginidad está en peligro, busca protegerse aprendiendo el enorme saber mágico del profeta para usarlo en su contra. Merlín, ajeno de todas estas maquinaciones, accede a los pedidos de su amada. He aquí que los papeles se han invertido: con una certera intuición femenina, parecida en su agudeza a la omnisciencia merliniana, la doncella penetra en las recónditas intenciones de su compañero y finge para él una actitud receptiva; Merlín, experto en anonadar a sus oyentes con su total entendimiento de las cosas, se ha convertido en "*el más sandio e el más alongado de saber que en el mundo nasció*". Y todo ello ocurre cuando Niviana no se ha iniciado en las artes de Merlín, sino camino de esta iniciación.

En resumen, considerado aisladamente, el texto derivado de la *Suite* encara el asunto de la ignorancia merliniana de forma desprolija y tardía: o bien no hace ninguna referencia al respecto en ocasión propicia, o bien suministra explicaciones abruptas que contradicen su propia materia narrativa. Es preciso, entonces, volver a la interpolación del capítulo XVIII, más exhaustiva y coherente, y ubicada en un sitio válido del texto, alejado de la primera aparición de la Doncella cazadora (capítulo XXIX). En su célebre artículo sobre el *Conte du Brait,* Fanni Bogdanow afirma que el diálogo de XVIII, 33-193 sirve para solucionar ciertos problemas de conexión entre la prosificación de Boron y la *Suite*:

> ... the reference to the barons' discontent follows on naturally from the mystery surrounding Arthur's birth in the *Merlin* (*Baladro*: XVI, 347-707) and motivates and prepares for the scenes in the *Suite du Merlin* where Merlin reveals Arthur's parentage (XIX, 471 – XX, 317); Blaise's discussion with *Merlin* about the book he is writing forms a sequel to their earlier conversation in the *Merlin*, where Merlin asks Blaise to write the "History of the Grail" under his dictation (V, 183-228). At the same time the appointment which Merlin makes with Blaise in Logres prepares for the incident in the *Suite du Merlin* where Merlin sees Blaise and tells him that he has now thought of a possible ending for his book (XXIII, 385-393)[27] (Bogdanow, 1962, 395).

Además, la referencia al nacimiento de Lanzarote genera un enlace intra y extratextual: Merlín afirma que "*en aquella ora que en visión vi mi muerte, en aquella ora nasció de la muger del rey Van, el ochauo Nacián*" (XVIII, 135-137), es decir, Lanzarote, a quien el profeta y Niviana conocerán, todavía bebé, en XXXV, 1-74; sin embargo, este título de "*el ochauo Nacián*" sólo adquiere sentido ante la historia de Nacián narrada en el *Libro de Josep Abarimatia* [28]; este bebé "*será el buen cavallero que dará cima a las aventuras*" (XVIII, 138-139) y que padecerá por su amor hacia Ginebra, lo cual constataremos en la *Demanda del Santo Grial*. Tal entramado de referencias de amplísimo alcance narrativo, sumado al hecho de que otros testimonios del *Roman dou Graal* conservan como primer episodio de la *Suite* la guerra entre Artur y los barones rebeldes [29], le permite a Bogdanow concluir que la interpolación fue concebida "in order to bridge the gap between the *Merlin* and the *Suite du Merlin* proper created by the omission of the rebellion section" (Bogdanow, 1962, 396).

Ahora bien, la autora no hace alusión al sueño de Merlín y su posterior exégesis. ¿Qué papel cumple esta mención en el plan de la novela? No parece aportar nada a la solución del "problema de gobernabilidad" de Artur, que se resuelve

[27] Las referencias entre paréntesis a los capítulos y las líneas son nuestras.

[28] Ver Bohigas, vol. III, p. 89, nota a ll. 215-220, y p. 100, nota a ll. 135-141, 1957-1962. El mismo autor, en su "Estudio sobre el Baladro del sabio Merlín", destaca las numerosas direcciones a las que apunta el fragmento interpolado: "Por lo que respecta a las predicciones, éstas relacionan este fragmento con el final del *Baladro*; con la *Historia del Grial* o *Estoire del Graal*, primera parte del ciclo *Lanzarote-Grial*, al hacer la genealogía de Lanzarote, y con la *Muerte de Artur* que sigue a la *Demanda*, al pronosticar el final desgraciado de los amores de Lanzarote y Ginebra" (Bohigas, vol. III, p. 166, 1957-1962).

[29] Manuscrito de Cambridge y *Tale of King Arthur* de Malory.

precisamente porque el profeta se entera de él gracias a su don. Y es que la verdadera peculiaridad de la interpolación es el hecho de que se dedica mayor atención al asunto de la ceguedad y muerte de Merlín que a las dificultades de Artur, no por concederle más líneas (29 contra 67) sino porque toda la materia del diálogo gira en torno del descubrimiento de que el profeta tiene los días contados. En primer lugar, la mención a Lanzarote no guarda relación alguna con Artur y claramente sí con Merlín, dado que el futuro caballero ha sido engendrado en compensación por la pronta desaparición del profeta; el interpolador, incluso, se ha permitido realizar un paralelo entre ambos personajes: las empresas que Merlín hubiese realizado por su sabiduría, las realizará Lanzarote por su bondad y valor caballeresco; los males que padecerá el profeta a causa de Niviana, los sufrirá el caballero a causa de Ginebra [30]. Por otra parte, tampoco las dudas de Blaysen sobre el futuro de su libro tienen conexión con las vicisitudes artúricas sino con la muerte de Merlín, única fuente de información del escriba [31]. El problema de Artur, en conclusión, pareciera estar aislado de las otras tres cuestiones; su vínculo con ellas residiría en que el profeta tiene su sueño fatídico antes de partir a Logres, llevado por los inconvenientes reales; estaríamos, entonces, ante una suerte de marco temporal [32].

[30] "*... si yo luengamente pudiese vivir, valdría mucho al reyno de Londres e ayudarlo ía a todo mi poder; mas porque mi ayuda le fallescerá por la muerte que ha de venir aína, pensó nuestro Señor, como padre de piedad, maravillosamente de la tierra, ca en aquella ora que en visión vi mi muerte, en aquella ora nasció de la muger del rey Van, el ochauo Nación, e [de] aquél que nasció, será el buen cavallero que dará cima a las aventuras, que por maravilla del sancto Greal avernán en el reyno de Londres, e será aquel buen cavallero esforçado, el noveno del linaje de Nación. –¿E aquel cavallero –dixo Blaysen– que vós decides que esta noche nasció, podrá alguna cosa valer o ayudar al reyno de Londres? –Sí, –dixo Merlín– ca él será tan maravilloso cavallero e de tanta bondad en armas, que todos los que le vieren le temerán mucho. Tanta gratia le porná Dios e tanto valdrá por bondad de armas, que por él se remediará algo que perdido ternán, e serán onrrados e temidos. Agora podés saber –dixo Merlín– que nuestro Señor faze nacer aquel ombre de quien vos yo fablo, en lugar de mí, e por su bondad e cavallería ha de conplir lo que yo cumpliera por mi seso; mas así como nuestro Señor me mostró que sería maltrecho por muger, ansí será él todavía en trabajo e en cuyta e en vergüença por muger. E Blaysen le preguntó cómo avía nombre.–Lançarote del Lago –dixo Merlín–. Este será el cavallero más amador e mejor guereador que avrá en el mundo, salvo su fijo Galaz*" (XVIII, 130-160).

[31] "*–Pues os partís de mi fazienda e de mí, fazedme entender si avéys de morir tan cedo, e otrosí me aconsejad qué podré fazer, ca vós me aconsejastes a fazer e escribir la ystoria del sancto Greal, e me dexistes que me daríades la cuenta muy por estenso de las aventuras que avernán en el reyno de Londres. ¿Pues cómo podré de esta obra dar fin, quando no supiere la verdad? E comencé mi libro e no será acabado*" (XVIII, 163-176).

[32] Sin embargo, conviene recordar aquí algo que dijimos antes: dentro del fragmento interpolado, la endeble situación de Artur, junto con el futuro magnífico de Lanzarote y la suerte del libro de la "Historia del Grial", son conocidos proféticamente por Merlín, lo cual avala esa nueva condición de su don según la cual él conoce todo menos lo atinente a su suerte final; admitimos el hecho obvio de que la interpolación trata del inminente alzamiento de los barones como consecuencia natural de la prosificación de Boron, pero también queremos destacar la coherencia que existe entre el hecho de que Merlín se entere de eso proféticamente y los nuevos límites de su saber. En este sentido, si bien la descripción del parcial oscurecimiento de la ciencia merliniana no aporta nada a la solución del problema de Artur, la mención del problema del rey, conocido proféticamente por Merlín, sí aporta algo a la primera.

Por consiguiente, si nuestras hipótesis son correctas, esto es, primero, que la *Suite* por sí sola no resuelve la grave inconsistencia de que el omnisciente protagonista de Boron sea engañado más tarde por una muchachita; y segundo, que el contenido central del pasaje interpolado es precisamente el súbito oscurecimiento de la ciencia merliniana, podríamos concluir que el cometido de la interpolación es más ambicioso que completar una laguna o explicar ciertas menciones puntuales de la *Suite*: se trataría de efectuar una labor interpretativa y cohesionadora de toda la novela, y de la novela con su ciclo. La misma Bogdanow dice: "redactors frequently added episodes in order to elucidate obscure references" (Bogdanow, 1962, 396). ¡Y el punto oscuro de la *Suite* atenta contra la coherencia de toda la historia! Aceptar esta hipótesis nos devuelve a un obstáculo ya planteado: ¿cuál es la causa del oscurecimiento de Merlín? ¿Un castigo divino? ¿La acción encantatoria de Niviana? Hay un atisbo de conciliación de ambas posibilidades en otra interpolación exclusiva de las versiones hispánicas; se trata del pasaje de XXXVIII, 23-65, sobre la vida, obra y muerte de Merlín:

> ...*de su muerte* [Merlín] *dixo que muger lo mataría, e él guaresció de muerte a muchos buenos ombres e a sí mesmo no pudo guarescer, e él así lo dixo. E esto acaece en muchos lugares, que los que son maestros e sabios e dan consejo e profetiçan a otros, e a sí no pueden dar consejo ni profetizar lo que les aprovecha a su muerte, e así acaesció a Merlín, que profetizó a todo el mundo e era el más sabio, e a sí mesmo no pudo aconsejar ni profetizar, ca él amó por su peccado a la Donzella del Lago* (XXXVIII, 37-46).

Las coincidencias con la interpolación de XVIII son manifiestas. El Merlín que supo "*que muger lo mataría*" es el mismo que ha dicho en XVIII: "*una doncella me meterá vivo so la tierra, e allí me dexará morir*". Por ello, él es un sabio que "*guaresció de muerte a muchos buenos ombres e a sí mesmo no pudo guarescer, e él así lo dixo*"; ¿y dónde lo dijo más claramente que en la interpolación de XVIII: "*Muchas vezes aviene que el arte aprovecha a muchos e no aprovecha al que la sabe, antes le empece. Esto vos digo por mí, que ayudé a quantos quise e agora no puedo ayudar a mí en esta aventura*?". Esta incapacidad surge "*ca él amó por su peccado a la Donzella del Lago*", pecado que podría identificarse con aquello de XVIII: "*Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna*". Efectivamente, habría dos causas para el oscurecimiento de Merlín: una remota, el haber favorecido los apetitos de Úterpadragón, lo cual acarrea el castigo divino; otra próxima, su propia intemperancia, que obnubila su mente y lo rinde ante Niviana. A causa de su pecado Dios castiga a Merlín despojándolo de su auxilio profético, lo cual lo deja a merced de cualquier mujer atractiva que avive su natural concupiscencia [33].

[33] Ello no ocurre sólo con Niviana. En XXVI, 96-310 vemos cómo Merlín, enamorado de Morgayna, no sólo accede a enseñarle "*tanto de nigromancia quanto quiso*" (XXVI, 136-137) sino que, más tarde, encubre su traición en contra de su hermano, el rey Artur, al robar la vaina de Excalibur. A pesar de que el episodio se resuelve felizmente, esta falta posee enorme significado a la luz de los percances que Artur deberá sortear en su combate contra Acalón, omitidos por el *Baladro* de Burgos, y parece demostrar la existencia de cierta irresponsabilidad e imprevisión en Merlín, la misma que vemos en su "pecado contra Yguerna" y su desastrado final a manos de Niviana.

4. Conclusión

El menoscabo y la destrucción del profeta Merlín aparecen ligados al pecado. Encontramos en ello una consonancia algo heterodoxa con ciertas palabras de la *Suma*, ya no de la cuestión 171 sino del artículo 4 de la 172, sobre la causa de la profecía. Allí, santo Tomás afirma que el don profético no requiere la gracia ni la caridad porque, como ya mencionamos, "*datur enim prophetia ad utilitatem Ecclesiae... non autem ordinatur directe ad hoc quod affectus ipsius prophetae coniungatur Deo, ad quod ordinatur caritas*" [34]; sin embargo, el desorden de los apetitos sí sería un impedimento pues "*ad prophetiam requiritur maxima mentis elevatio ad spiritualium contemplationem, quae quidem impeditur per vehementiam passionum, et per inordinatam occupationem rerum exteriorum*" (483-484). La novela castiga la intemperancia de Merlín no con el retiro total de la luz profética sino con la incapacidad de valerse de ésta en beneficio propio; él mismo ha dicho que el arte "empece" al que la sabe, comentario que, a pesar de su aspecto retórico, tiene una concreción literal en la obra: fue el propio Merlín quien aconsejó hospedar en la corte a Niviana y luego la instruyó en las artes con las que lo mataría; además, durante su viaje con la doncella, su saber profético le advierte que si vuelve a Logres morirá pero también lo impulsa a dirigirse hacia allí para auxiliar a Artur en el combate con Acalón; e incluso, al narrar las historias de Diana y de los dos amantes infelices, proféticamente conocidas, Merlín parece inspirar en Niviana la idea de cómo librarse por fin de él. Desde la interpolación del capítulo XVIII, desvanecida la omnisciencia de Merlín, su saber opera con una mecánica perversa: aprovecha a los demás pero a él "le empece"; Merlín "es dañado" por su saber porque "está impedido" por él (conforme a la raíz latina de "empecer", *impedire* [35]), a pesar de lo cual no tiene otra opción más que intentar guiarse por esa impedida capacidad.

En relación con Merlín y el *Baladro*, la crítica ha hablado antes de la difícil coherencia de un personaje pensado y repensado a lo largo del tiempo [36]. Adherimos a esas opiniones; no obstante, si en alguna medida es posible hallar coherencia en el discurso profético ficcional de nuestra obra, ello se debe a las interpolaciones analizadas, que esclarecen, en asombrosa sintonía, las lógicas preguntas del lector.

[34] La novela comulga con este principio: Merlín es engendrado por los demonios para perder a la humanidad, para ser una suerte de contra-profeta concebido para la destrucción espiritual de todos los hombres, pero luego es transformado por Dios en consejero del trono britano, en benefactor del reino.

[35] Ver Corominas, vol. III G-MA, 444. Además, consultar: *DRAE*, vol. I, 886; *Diccionario de Autoridades*, vol. II D-Ñ, 407; Moliner, vol. I, 1083; Covarrubias, 507.

[36] Así lo afirma Paloma Gracia: "Merlín no fue nunca un personaje plano; su diseño estaba tan cargado de matices desde el primer momento que era difícil adaptarlo de un texto a otro y en textos de espíritu muy diverso sin que se resintiera su unidad" (Gracia, 1993, p. 158).

BOGDANOW, Fanni, "The Spanish *Baladro* and the *Conte du Brait*", en *Romania*, LXXXIII, pp. 383-399, 1962.

COROMINAS, Joan – PASCUAL, José, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 3° reimp., vol. III G-MA, p. 444, 1991.

DE COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, según las impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, S.A. Horta, p. 507, 1943.

DEVINE, A., "Prophecy", en *The Catholic Encyclopedia*, New York, The Universal Knowledge Foundation, v. 12, pp. 473-477, 1913.

El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498, edición de Pedro Bohigas, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 3 vols., 1957-1962.

GONZÁLEZ, Javier R., "Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del Palmerín de Olivia", en *Incipit*, XVIII, pp. 107-158, 1998a.

—, "La narración profética en los libros de caballerías castellanos", en *La función narrativa y sus nuevas dimensiones, Actas del Primer Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, pp. 294-302, 1998b.

GRACIA, Paloma, "'E morió con un muy doloroso baladro...': de la risa al grito: la muerte de Merlín en el *Baladro*", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 18, pp. 149-158, 1993.

—, "El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas", en *Voz y Letra*, VII, pp. 5-15, 1996.

—, *Baladro del sabio Merlín (Burgos, Juan de Burgos, 1498): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca artúrica), 1999.

MANGENOT, E., "Prophète" y "Prophétie", en VIGOUROUX, F. (ed.), *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, tome 5, partie 1, pp. 705-728 y pp. 728-734, 1912.

MICHA, Alexandre, "L'Estoire de Merlin", en *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters*, vol. IV/1, *Le roman en prose jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Carl Winter Verlag, Heidelberg, pp. 590-600, 1978.

MICHEL, A., "Prophétie", en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Letouzey et Ané, tome 13, partie 1, cols. 708-737, 1936.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol. I, p. 1083, 1991.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, vol. II D-Ñ, p. 407, 1963.

—, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., vigésima segunda edición, vol. I, p. 886, 2001.

SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, texto latino de la edición crítica leonina, traducción y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presidida por Francisco Barbado Viejo, O.P., Madrid, BAC, vol. X, pp. 449-527, 1955.

SHARRER, Harvey L., "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, pp. 147-157, 1984.

NÁJERA Y LO CABALLERESCO EN AYALA: ALCANCES, LÍMITES, INTENCIONALIDAD

JORGE NORBERTO FERRO
Seminario de Edición y Crítica Textual
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

En el conjunto de las Crónicas ayalianas, en torno al episodio de la batalla de Nájera se crea un clima en el que predomina el tema caballeresco, cuyos posibles excesos se señalan en otras ocasiones. Se acumulan en dicho episodio referencias a hechos, pautas de conducta y actitudes modélicas en diversos personajes que ocupan el centro de la escena. En el marco general del texto, la funcionalidad de estos elementos consiste en oscurecer, por contraste, la figura del rey don Pedro, que en la comparación resulta totalmente deslucida. Es así un factor más, hábilmente manejado por el cronista, en el proceso de destruir la legitimidad del monarca y de levantar la figura del pretendiente don Enrique.

Palabras clave: Pero López de Ayala - crónicas - Nájera - tema caballeresco - contraste

ABSTRACT

Nájera and the Chivalric in Ayala: extent, limits, intentionality

In the group of Ayala's chronicles, the episode of the battle of Nájera is told in an atmosphere where the chivalric subject predominates, even though its excesses are pointed out in other occasions. In this episode there is an accumulation of references to facts, behavior patterns and exemplary attitudes in the different main characters. In the text considered as a whole, these elements help to darken, by the means of contrast, the figure of King Don Pedro, that results absolutely dull in comparison. Therefore it is one of the factors, artfully handled by the chronicler, used in the process of destroying the King's legitimacy and raise the figure of the aspiring Don Enrique.

Key words: Pero López de Ayala - chronicles - Nájera - chivalric subject - contrast

En las anteriores Jornadas (Ferro, 2003-2004) sugeríamos que las razones aducidas por el cronista como dirimentes en cuanto a la decisión de Enrique II de librar la batalla de Nájera no estribaban en un arrebato caballeresco del Trastámara, sino que eran de índole primordialmente política, a las que el talante caballeresco por cierto acompañaba bien. Veíamos a dicho talante, pues, integrado de algún modo en un contexto más amplio.

Es innegable que en torno al episodio de Nájera se acumulan en el relato elementos caballerescos (*cf.* Wilkins, 38, 1989). Enrique recibe, en el encinar de Bañares, cartas del rey Carlos de Francia en las que le aconseja no pelear aquella batalla, "ca el le fazia çierto que con el prinçipe de Gales venia *la flor de la caballeria del mundo*" (López de Ayala, 165, 1997; el destacado es nuestro). Esta última frase consigna el tono dominante del ámbito en el que se desarrollarán los hechos, define la cualidad específica de la luz que bañará el relato y le conferirá una densidad particular al clima caballeresco, nunca por cierto ausente en la crónica, pero en este caso notablemente acentuado. Hay aquí una concentración temática. Pero la intencionalidad que alienta esa concentración apunta sobre todo a destruir la figura de Pedro. En el discurso de Ayala, se inscribe en "ese consciente proceso de demolición de unos derechos dinásticos y de justificación de otros" (Gómez Redondo, 1798, 1999). El canciller "necesita desmontar un modelo de autoridad regia para construir otro nuevo en torno a la figura de don Enrique" (Gómez Redondo, 1804, 1999), y aquí quedará de relieve, sobre todo por efecto del contraste, que "don Pedro no es garante de acción caballeresca alguna" (Gómez Redondo, 1806, 1999).

Pero a lo largo de la crónica observamos que hay dos niveles éticos, a veces en tensión. Uno, superior, más abarcador y fundamental, es el de lo que llamáramos siguiendo a Josef Pieper "ética intelectualista", y otro sería el del "código caballeresco", en cuyos márgenes se da lo que señala Gingras: "*The supreme virtue toward which all chivalric patterns of conduct were directed was the enhancement of individual honour*" (Gingras, 189, 1992). Tensión que se hará más patente en la *Crónica de Juan I*, donde el canciller insistirá sobre los males derivados de la hipertrofia de lo caballeresco secularizado, la obsesión por el puntillo de honra, etc., que terminan por acallar la voz de la prudencia, virtud cardinal rectora del obrar (Ferro, 2002). En Ayala, el trasfondo ético tradicional limita esta tendencia peligrosa. ¿Hasta llegar al choque? ¿Hasta la contradicción?

El canciller nos presenta estos niveles no necesariamente contrapuestos, sino enmarcado el segundo en el primero, al cual se subordina, tal como se lee en un pasaje paradigmático de la *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*, importante referencia en el marco teórico del cronista y obra acabadamente representativa de su universo cultural. Recuérdese que Ayala recomienda el texto de Egidio en el *Rimado* (L.de Ayala, c.638, 1981). El pasaje al que nos referimos dice que "toda obra de batalla se contiene so el arte de caballería. E de aquí paresce que maguera que la ejecución de la batalla pertenezca a la virtud de fortaleza, empero el arte de la caballería pertenesce a la prudencia o a la sabiduría e estas dos cosas son ayuntadas en uno con la caballería" (*Glosa* III, 300, 1947). Ayala, atento siempre a la dimensión didáctica de su obra, que destaca Michel Garcia [1], no deja de denunciar el desafuero, la desmesura. La prudencia debe gobernar aun lo caballeresco.

[1] Michel Garcia (179, 1983) se refiere a "... las dos dimensiones principales de la Crónica: la dimensión narrativa y la didáctica".

Como bien señala Gingras (1992: 188), en el texto cronístico "las fórmulas caballerescas representan algo más significativo que un adorno retórico". Pero se inscriben en un marco ético en el que alcanzan su plenitud. El conflicto se plantea cuando lo caballeresco desborda su cauce y degenera en un mero culto del honor personal más allá del marco en que éste cobra sentido, deviniendo un fin en sí mismo. Se sale así del "orden", noción axial en un pensamiento del que Ayala participa plenamente. La ética caballeresca en Ayala está, pues, condicionada por la otra, en la cual se inscribe como la parte en el todo [2]. Aunque, en este momento del relato, ocupa el centro de la escena. Hasta llegar al límite, en el asunto del rescate de Du Guesclin. Con todo, Ayala no pierde de vista el eje principal de su discurso, pues " ...no sólo compila una crónica, en el sentido material de relacionar unos hechos con otros, sino que la 'escribe' con una consecuente 'forma', que ha de provocar unos determinados efectos en los receptores" (Gómez Redondo, 1805, 1999). Nunca se pierde "la ejemplaridad que Ayala quiere que derive de la *Crónica*. Para afirmarla, sabe que no puede limitarse a realizar un simple registro de acontecimientos, sino que debe configurar una red de líneas discursivas que le permitan a la historia mostrar su propio pensamiento, descubrir las perspectivas con las que tiene que ser entendida y analizada" (Gómez Redondo, 1800, 1999).

Ahora bien: Ayala quiere demoler la figura de Pedro. *Esa es la intencionalidad profunda y constante del texto de esta crónica*. Para eso levantará, amén de las figuras de los subordinados (Calveley, d'Audrehem, Du Guesclin, caballeros fieles a sus señores), varias contrafiguras de la realeza: el Príncipe Negro, en primer plano, pero también el rey Carlos V de Francia (en el pago del rescate, sobre todo frente a la codicia de Pedro; *cf.* M.Garcia, 184, 1983), quien sabe honrar y sostener a su gente [3]. Y lo que es el objetivo final de toda su construcción, el propio Enrique, que al dejar marchar a Hugo de Calveley anticipa el tono caballeresco de todo el episodio y demuestra estar a la altura de los otros protagonistas, moviéndose con elegancia en el marco de aquel código.

Nájera, de algún modo, es el nadir de Enrique y debiera haber sido el cenit de Pedro. Ayala en Nájera, al igual que posteriormente en Aljubarrota, está en una posición privilegiada. En ambos sucesos es protagonista, testigo presencial, y le toca el doloroso papel del derrotado y cautivo. "Quien redacta la crónica, entonces, forma parte de la misma historia que esa escritura está fijando; por ese estar dentro y fuera del relato cronístico, Ayala puede construir un singular discurso historiográfico, que resulta objetivo en el registro de datos, pero que a la vez

[2] Es de notar que tanto Gómez Redondo como Michel Garcia reparan, en sus lecturas ayalianas, en el tema de la falta de "ordenança", que no es sino el resultado del defecto en el ejercicio de la prudencia, que rige el obrar moral y el quehacer militar. Michel Garcia (199, 1983) lo destaca en el final del episodio de Martín Yáñez de Barbudo, maestre de Alcántara, en la *Crónica de Enrique III* , IV,10 (L.de Ayala, 223, 1953), en la locución "con poca ordenança". Y por su parte, Gómez Redondo (1804, 1999) se refiere a la cuestión ("mala hordenança") que surge respecto de la batalla de Piteus (Maupertuis). El asunto se desarrolla, como dijimos, con mayor amplitud en la *Crónica de Juan I*, especialmente en la consideración del conflicto con Portugal.

[3] Recuérdese por ejemplo que este es un tema señalado en la segunda carta del "moro sabidor" a Pedro (L.de Ayala, 274-275, 1997).

le permite involucrarse en la ideología que trasluce de su ordenación y consiguiente interpretación" (Gómez Redondo, 1796, 1999). Y en esa "consiguiente interpretación" operará la intencionalidad del cronista. El relato es lo que transforma para el lector la victoria –que se probará pírrica– de Pedro en un escenario para la destrucción de su figura en un nuevo sentido, ahora deslucida y opacada (como la atisbamos tal vez en el cautiverio de Toro), por contraste con el Príncipe sobre todo pero también con los otros participantes de aquellos hechos brillantes, sobre cuyo fondo luminoso se empequeñece y oscurece Pedro. Lo sentimos fuera de lugar, como incongruente en el clima evocado en el juicio al mariscal y el rescate de Du Guesclin. Estamos como en otro mundo.

Contraste sobre todo con el Príncipe Negro, desplegado en sus respectivas conductas en relación con los prisioneros. Por cierto que, para una mirada más descarnada, ambas partes tenían motivaciones, al menos atendibles, pero poco "románticas". Russell (105-106, 1955) destaca razones de uno y otro, un asunto bastante sórdido, donde el dinero y la *realpolitik* juegan un papel central. Para Pedro, dejar libres a sus enemigos significaba que los frutos de la victoria se le escurrían entre los dedos, y todo volvería a comenzar. El Príncipe necesitaba los fondos que aportarían los rescates.

Ayala dispone la materia caballeresca a lo largo del relato en un *crescendo* cuidadosamente graduado en el que podríamos reconocer tres momentos, en cada uno de los cuales se exaltan actitudes caballerescas en diversos personajes que, en su obrar, resaltan por la negativa las conductas habituales de don Pedro. En un primer momento tenemos lo que podríamos considerar el "anticipo de Enrique con Calveley", que tiene lugar antes de la batalla.

1. Enrique deja partir a Calveley

El texto es absolutamente claro. A pesar de lo que significaba perder valiosos recursos en vísperas de un encuentro decisivo, Enrique respeta el orden feudal de lealtades: "E mossen Hugo de Carualoy, que era vn cauallero ingles, con quatroçientos de cauallo de su conpañia que tenia consigo de Ingla terra, partio del rrey don Enrrique e fuesse para Nauarra por quanto su señor el prinçipe de Gales venia de la otra parte e el non podria seer contra el. E el rrey don Enrrique, commo quier que sopo commo el dicho mossen Hugo partia del e le pudiera el rrey fazer algund enojo, non lo quiso fazer teniendo que el dicho mossen Hugo fazia su debdo de se yr seruir a su señor el prinçipe, que era fijo de su señor el rrey de Ingla terra" (L. de Ayala,158, 1997).

Luego de este preludio, y finalizado el combate, hay dos casos paradigmáticos, en los que Pedro queda desairado en el contraste, resaltando su injusticia y violencia en el primero, y su mezquindad y avidez en el segundo. Los dos episodios (desplegados en un capítulo cada uno) conforman con el de Calveley una consistente unidad de intención.

2. El juicio del mariscal [4]

Tenemos aquí otra instancia en la que, en contraposición con la vesania de Pedro, el Príncipe hace juzgar imparcialmente a un prisionero, y se alegra del resultado favorable a éste. El picardo d'Audrehem ("Audenan"), mariscal de Francia, resultó preso y, cuando lo vio el Príncipe, "llamole traydor e fementido e que meresçia muerte". El mariscal le responde cortés pero firmemente y niega los cargos. El príncipe le propone "estar a juyzio de caualleros", lo que el cautivo acepta. Así es que "pusieron doze caualleros: quatro ingleses e quatro de Gujana e quatro bretones por juezes". El Príncipe le enrostra que " ...en la batalla de Piteus [...] vos fuestes prisionero e vos toue en mi poder e vos puse a rrendiçion e me fezistes pleyto e omenaje so pena de traydor e de fementido que, si non fuesse con el rrey de Françia vuestro señor o con algunos de su linaje de la flor de lis, que vos non armariedes contra el rrey de Ingla terra, mi padre e mi señor, nin contra mi persona fasta que toda vuestra rrendiçion fuesse pagada, la qual fasta aqui non es pagada".

La acusación parece irrebatible. El cronista juega con el suspenso. "E a muchos caualleros de los que ý estauan les pesaua temiendo que el mariscal tenia su pleyto mal e non se podia escusar la muerte, e todos le querian bien".

Pero el acusado responde: "Estonçe el mariscal dixo assi: 'Señor yo vos suplico que vos non ayades enojo de mi por yo dezir de mi derecho pues este fecho toca en mi fama e en mi verdat'. E el prinçipe dixo que segura mente lo dixiesse que esto era fecho de caualleros e de guerra e era rrazon de cada uno de defender su verdat e su fama". Su defensa estriba en señalar que quien comanda las fuerzas victoriosas no es el Príncipe sino el rey don Pedro, y es contra éste que ha combatido " ...ca yo non me arme oy contra vos, que vos non sodes oy aqui el cabo desta batalla, ca el capitan e cabo desta batalla es el rey don Pedro e a sus gajes e a su sueldo commo asoldado e gajero venides vos aqui el dia de oy e non venides assi commo mayor de la hueste. E assi, señor, [...] yo non fize yerro en me armar el dia de oy". Las razones del mariscal son consideradas válidas por los doce jueces, quienes "dieronlo por quito de la acusaçion que el prinçipe le fazia. E al prinçipe e a todos los otros caualleros plogo mucho que el mariscal touiera rrazon para se escusar, por que era buen cauallero. E fue muy notada la rrazon que el mariscal le dizia. E por esta sentençia se librauan despues pleytos quales quier semejante desto en las partidas do auia guerra e acaesçia caso semejante".

La intervención del narrador, que enmarca e interpreta, tiene aquí menor intensidad que en el asunto del rescate, pero es de advertir el notable suspenso del relato. Conviene igualmente considerar que este mariscal, que era tan "buen cauallero", es el mismo que, junto con Du Guesclin, aconseja en su momento sensatamente (de acuerdo con lo que recomienda el rey de Francia) no presentarse a la batalla decisiva (L.de Ayala, 1997: 165). Vemos pues que en estos paradigmas

[4] L.de Ayala, 181-183, 1997.

caballerescos no está ausente la virtud de la prudencia, y no hay una desencajada búsqueda del honor individual pasando por encima del buen juicio militar.

3. El rescate de Du Guesclin

Llegamos a la culminación del proceso, con este relato que ha concitado tanta atención [5]. Yves Jacob, en su biografía de Du Guesclin, dedica un capítulo al tema y destaca cómo, más allá de las diferencias entre las relaciones del hecho, las mismas concuerdan en el elogio del capitán: "L'épisode de l'enfermement de Du Guesclin chez le Prince Noir a été fort diversement conté par les chroniqueurs. Néanmoins, qu'il s'agisse d'Ayala, Froissart ou Cuvelier, tous s'accordent pour reconnaître qu'il a su recouvrer sa liberté avec beaucoup d'intelligence et de finesse" (Jacob, 187, 1992). "Ainsi, si les trois versions diffèrent dans le détail, elles se recoupent toutes pour glorifier l'habileté, la dignité, la grandeur d'âme et l'intelligence du Breton" (Jacob, 190, 1992). García de Andoin (232, 1976) lo define como un torneo de caballerosidad.

Se equiparan frente a Pedro Du Guesclin y el Príncipe, quien primero tiene como por reflejo una actitud práctica, utilitaria (no digamos mezquina), arbitraria. Pese que al Príncipe "pluguiera que el moriera en la batalla por quanto era vn cauallero muy guerrero; pero despues que fue preso, fizole mucha honrra e quando partio de Castilla, leuolo conssigo a Burdeus". Allí el bretón le hace decir que lo ponga a rescate. "E el prinçipe ouo su conssejo que por quanto mossen Beltran era muy buen cauallero que era mejor, durando la guerra de Françia e de Ingla terra, que estudiesse preso e que mas valia perder cobdiçia de lo que podia montar su rrendiçion que librarlo". Du Guesclin le agradece la distinción que le hacen Dios y el Príncipe: "... que mi lança sea tan temida que yaga yo en prision durante las guerras entre Françia e Ingla terra e non por al, e pues assi es, yo tengo por honrrada la mi prision mas que la mi deliberaçion". Ante esto, la respuesta del Príncipe será que el mismo prisionero fije su rescate: "E si vna paja sola prometiere por si, por tanto le otorgo su deliberaçion". Pues "por quanto menos salliesse, menos honrra leuaua, e que entendiesse mossen Beltran que non le detenia el prinçipe por otro themor que del ouiesen los ingleses e que el pudia bien escusar sus dineros". Pero el prisionero "entendio bien la entençion" y fijó una fianza altísima: cien mil francos de oro. Sus amigos bretones se comprometen por sus sellos a pagar, y el rey de Francia finalmente se hace cargo (L.de Ayala, 191-193, 1997).

[5] R.Tate (42, nota 33, 1970) confunde aquí una referencia de Meregalli. Dice Tate: "Ayala registra en su totalidad los intercambios galantes entre el Príncipe de Gales y su prisionero Bertrand du Guesclin, justificando al mismo tiempo su inclusión en la narración histórica". Y en nota agrega: "Meregalli hace constar que estos intercambios son tan imaginarios como los habidos con 'el sabio moro Benahatín', *op.cit.*, página 140". En realidad, Meregalli (140, 1955) se refiere en esta ocasión a la correspondencia del Príncipe con Enrique antes del enfrentamiento; "Análogamente [a las cartas del moro], son falsas las cartas canjeadas entre el Príncipe Negro y Enrique de Trastámara". Sobre una y otra cuestión remitimos a los trabajos de José Luis Moure (1983, 1984, 1993).

La pregunta que no dejará de insinuarse en el ánimo del lector de la crónica no es sino ésta: ¿qué hubiera hecho don Pedro en cualquiera de estas instancias? ¿Cómo hubiera sido su comportamiento? Pero acabada la relación del hecho, el cronista interviene agregando un comentario: "E acordamos de poner este fecho en este libro commo paso e por que acaesçio assi a este cauallero que fue preso en esta batalla de Najara. Otrossi por contar los grandes fechos e notables que los buenos fazen, ca el prinçipe de Gales todo lo que fizo en este fecho fizo commo grande: primera mente en poner a rrendiçion a mossen Beltran por que non dixiessen que auian rresçelo los ingleses a vn solo cauallero; otrosi fizo bien en le dexar la fiança en aluedrio de mossen Beltran e non mostro cobdiçia. Otrossy fizo bien mossen Beltran en todo lo que dixo: assi en lo primero, que se tenia por honrrado en le tener el prinçipe antes preso que deliberarle, diziendo que era omne que pudia fazer enojo a los ingleses; otrosi fuele contado a bien a mossen Beltran en se poner en grand cuenta de rrendiçion, pues que la rrendiçion del prinçipe era que por pequeña valia lo dexaria e que lo non preçiaria mas. Otrossi fue e es grand razon de seer contada la rrazon de la grandeza e nobleza del rrey de Françia en la dadiua que fizo en dar a mossen Beltran çient mill francos para su rrendiçion e treynta mill francos para se apostar. E por estas rrazones se puso aqui este cuento, ca las franquezas e noblezas e dadiuas de los rreyes grand rrazon es que finquen en memoria e non sean oluidadas; otrossi las buenas rrazones de cauallerias" (L.de Ayala, 194, 1997).

Aquí sí resalta la intervención del narrador, que constituye una marca fuerte. Esta presencia autorreferencial del cronista, que reflexiona sobre su propio quehacer y nos deja oír su propia voz, esta intervención explícita enfatiza y destaca la dimensión didáctica del texto. Como observa Gómez Redondo (1805, 1999), "es una de las pocas ocasiones en que su voz de cronista sanciona la enseñanza que debe extraerse del episodio relatado". Es tal vez, en toda la producción cronística de Ayala, el punto más fuerte de la temática caballeresca, al borde de lo exagerado, superando el deshonroso episodio de la muerte del rey Bermejo. Pero si consideramos el conjunto de las crónicas ayalianas, se contiene y equilibra en el ámbito de la ética tradicional, y su funcionalidad en el contexto está primordialmente en la línea de demostrar la pérdida de legitimidad de un monarca que no está a la altura de sus rivales ni de sus ocasionales aliados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRO, Jorge N., "Ayala y la aventura portuguesa de Juan I", *Incipit* XXII, 133-143, 2002.

—, "Nájera en Ayala: doctrina y discurso", *Studia Hispanica Medievalia VI, Letras* 48/49, 83-89, 2003-2004.

GARCIA, Michel, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra, 1983.

GARCÍA DE ANDOIN, Florentín S.J., *El Canciller Ayala. Su obra y su tiempo. 1332-1407*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal, 1976.

GINGRAS, Gerald L., "López de Ayala's *Crónica del Rey Don Pedro*: The Politics of Chivalry", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVI,2, 187-201, 1992.
GLOSA CASTELLANA AL REGIMIENTO DE PRÍNCIPES DE EGIDIO ROMANO, Edición, Estudio Preliminar y Notas de Juan Beneyto Pérez, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947.
GÓMEZ REDONDO Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
JACOB, Yves, *Bertrand Du Guesclin. Connétable de France*, [Lonrai], Tallandier, 1992.
LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Crónica del Rey Don Enrique, Tercero de Castilla é de Leon*. En *Crónicas de los Reyes de Castilla* II, Colección ordenada por Don Cayetano Rosell, Madrid, *BAE*, 1953.
—, *Rimado de Palacio*, Edición crítica, introducción y notas de Germán Orduna, I, Pisa, Giardini, 1981.
—, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, Edición crítica y notas de Germán Orduna, II, Buenos Aires, *SECRIT*, 1997.
MEREGALLI, Franco, *La vida política del Canciller Ayala*, Varese-Milano, 1955.
MOURE, José Luis, "Sobre la autenticidad de las cartas de Benahatin en la *Crónica* de Pero López de Ayala: consideración filológica de un manuscrito inédito", *Incipit* III, 53-93, 1983.
—, "La correspondencia entre Enrique II y el Príncipe de Gales en las versiones 'vulgar' y 'abreviada' en las *Crónicas* del Canciller Ayala", *Incipit* IV, 93-109, 1984.
—, "Otra versión idependiente de las cartas del moro *sabidor* al rey don Pedro: consideraciones críticas y metodológicas", *Incipit* XIII, 71-85, 1993.
RUSSELL P.E., *The English Intervention in Spain & Portugal in the Time of Edward III & Richard II*, Oxford, 1955.
TATE, Robert B., "López de Ayala, ¿historiador humanista?", *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 33-54, 1970.
WILKINS, Constance L., *Pero López de Ayala*. Boston, G.K.Hall, 1989.

RUPTURA E INTEGRACIÓN EN LA ESCRITURA DIDÁCTICO-NARRATIVA DE DON JUAN MANUEL

LEONARDO FUNES
Universidad de Buenos Aires
Seminario de Edición Crítica y Textual
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

Uno de los rasgos paradójicos de la conciencia literaria de don Juan Manuel es, según ha establecido la crítica, su "tradicionalismo rupturista". Es decir, el cruce de una mentalidad conservadora del orden social y político que el autor plasma en los contenidos de sus textos y, al mismo tiempo, de una actitud rupturista y transgresora con respecto a las tradiciones (literarias, discursivas, culturales) recibidas a la hora de dar forma a los contenidos que le interesa difundir. Mediante el análisis de pasajes significativos de sus textos (sobre todo del *Libro de los estados* y de *El Conde Lucanor*), el presente trabajo intenta explicar el proceso de escritura mediante el cual estos rasgos aparentemente contradictorios se integran en una estrategia textual coherente. Don Juan Manuel provoca la subversión de los modelos tradicionales (señala grietas, apunta contradicciones internas), para luego reforzar la contención mediante un regreso al fundamento unívoco, punto de equilibrio entre lo real y lo racional.

Palabras clave: Don Juan Manuel - tradicionalismo rupturista - estrategia textual - equilibrio - modelos

Abstract

Rupture and integration in Don Juan Manuel's didactical-narrative writing

One of the paradoxical traits of Don Juan Manuel´s literary conscience is, as critics have established, his "transgressing traditionalism". That is to say, the crossroads where a mentality that preserves social and political order, present in the content of his texts, meets transgression and rupture regarding traditions (literary, discourse, cultural) when the author gives form to those contents he is willing to communicate. Through the analysis of certain meaningful passages of his texts (above all, from *Libro de los estados* and *El Conde Lucanor*), this article tries to explain the writing process by which these traits, contradictory in appearance, integrate in a coherent textual strategy. Don Juan Manuel subverts traditional models (he shows fissures, points out internal contradictions), to reinforce the content afterwards by returning to the univocal founding, the point of equilibrium between the real and the rational.

Key words: Don Juan Manuel - transgressing traditionalism - textual strategy - equilibrium - models

Este trabajo es parte de un proyecto de investigación UBACYT que dirijo sobre "Huellas textuales de la crisis europea bajomedieval en las literaturas románicas", surge de un interés en la relación entre texto y contexto y se apoya en los conceptos de *inscripción* y *acción discursiva*: una circunstancia histórica especialmente traumática como es la crisis del siglo XIV forzosamente deja su huella en todo producto cultural generado en ese contexto, más allá de las motivaciones y de las intenciones de los autores (artistas, poetas, escritores); al mismo tiempo la actividad cultural (artística o literaria) supone una respuesta más o menos consistente a la interpelación de la historia, a las urgencias del momento crítico; un modo de intervenir, desde el ámbito del discurso, en el entramado de prácticas sociales de su tiempo [1].

Los historiadores han estudiado ya con todo detalle las circunstancias de la crisis del siglo XIV, especialmente el período que va desde las sequías y hambrunas de los primeros años del siglo hasta la Peste Negra de los años 1248 a 1250, que provocó la mayor mortandad hasta entonces sufrida en la historia europea. En el caso particular de Castilla, esta situación económica y social tan desfavorable agravó una crisis política que venía desde los años de la Conjuración de Lerma contra Alfonso X, la gran rebelión de la nobleza que, potenciada luego por el conflicto sucesorio, acabaría con el destronamiento del Rey Sabio el mismo año del nacimiento de don Juan Manuel. La precaria estabilidad alcanzada en los últimos años del corto reinado de Sancho IV se disipó rápidamente durante la minoría de su hijo Fernando IV para hundir el reino en la anarquía durante tres interminables décadas [2].

El debilitamiento de la autoridad regia, la agresividad de una nobleza depredadora que veía disminuidas sus rentas en un reino expoliado, las rebeliones campesinas y la alianza defensiva de los concejos urbanos en hermandades terminaron de colapsar el orden social basado en el esquema estamental. La paralización de la guerra contra los moros, válvula de escape que había canalizado la violencia hacia un enemigo externo y logrado momentáneas compensaciones mediante el reparto del botín y de tierras ganadas, provocó un reflujo de esa violencia hacia el interior del reino, convirtiendo la contienda política en una lucha de todos contra todos, sin otro horizonte que el beneficio particular inmediato de cada grupo social o figura de poder.

Como apuntaba en otro lugar (Funes 2004) para alguien educado en la convicción de la existencia de un orden emanado de Dios e inteligible para la razón, la experiencia cotidiana de la crisis habrá tenido las desagradables caracterís-

[1] Sobre el marco teórico de este enfoque pueden consultarse los trabajos de Stephen Greenblatt (1988 y 1989) y Gabrielle Spiegel (1990 y 1997), además de mi propia contribución a la discusión teórica (Funes 2003).

[2] De la nutrida bibliografía existente sobre la crisis del siglo XIV me limito a señalar los trabajos de Valdeón Baruque, 1969; Romano-Tenenti, 1971; Suárez Fernández, 1977 y Ladero Quesada, 1995.

ticas de un "mundo al revés". Algo de eso debió de experimentar don Juan Manuel, con apenas 15 años, cuando a fines de marzo de 1297 presenció en las Cortes de Cuéllar el inusitado y hasta escandaloso acuerdo por el cual el rey niño don Fernando IV aceptaba a través de su madre, la reina regente doña María de Molina, la siguiente concesión:

> Sepades que yo [don Fernando, por la gracia de Dios Rey de Castiella, de León, etc.] estando en las cortes enla villa de Cuellar, con consejo e con otorgamiento dela Reyna donna Maria mi madre, e del infante don Enrique mio tio e mio tutor [...] e de don Joan fijo del infante don Manuel [...] e delos prelados, e delos ricos homes que eran y comigo, ordené y otorgué a todos los de las ciudades delas villas del reyno de Castiella estas cosas: Primeramente que aquellos doce omes bonos que me dieron los delas villas [...] para que finquen conmigo [...] para consejar e servir a mi e a la Reyna mi madre [...] en fecho dela justicia e de todas las rentas [...] e en todas las otras cosas de fecho de la tierra que ovieren de ordenar que sean mio servicio e a pro e a guardamiento dela tierra, que me place que sean comigo e que tomen cuenta de lo pasado. (Real Academia de la Historia, 135, 1861).

Esto no podía significar otra cosa que una flagrante usurpación de una función, un deber y un derecho de la alta nobleza: el *consilium* era una de las retribuciones básicas del vasallo, junto al servicio guerrero, a cambio del *beneficium* otorgado por el señor; hacer la guerra y dar consejo son la razón de ser del estamento de los defensores, único medio para "non estar[...] comiendo el pan de valde, que es una cosa que non paresce bien a ningund grand señor" (Juan Manuel, 144, 1994), como Patronio dice al conde Lucanor en el enxemplo 33. De modo que el hecho de que los labradores (pues de eso se trata, por más aristocracia urbana, por más caballería villana que pretenda ser) aconsejen al rey es señal del desorden del mundo, de la mezcla escandalosa de funciones y deberes.

El problema de la reivindicación nobiliaria de la función consiliar todavía formaba parte del horizonte de preocupaciones de don Juan Manuel cuando 35 años después, en plena guerra con su rey, Alfonso XI, encaraba la composición del ***Libro del conde Lucanor et de Patronio***, obra en la cual pretende enseñar a los jóvenes de la nobleza, entre otras cosas, cómo aconsejar.

La respuesta discursiva de don Juan Manuel puede entenderse, al menos en parte, como la imposición a una realidad ingrata y caótica de un orden simbólico, compensatorio, restaurador, que se ofrecía como la expresión más lúcida de la ideología señorial. Desde ese lugar interviene don Juan en la contienda ideológica y política que, bajo distintas formulaciones, enfrenta a la corona con la nobleza.

Conviene recordar aquí que no hubo en la Edad Media un enfrentamiento polarizado entre ideologías excluyentes, similar al que hubo durante gran parte del siglo XX entre comunismo y capitalismo y que ha influido en nuestra concepción dualista del conflicto ideológico actual (basta pensar en los términos globalización/anti-globalización o imperialismo/anti-imperialismo). Lo que aquí llamo ideología monárquica o regalismo aspiraba a una concentración del poder político en la persona del rey en perjuicio de la alta nobleza; para la época que nos ocupa, algunos estudiosos le dan el nombre de

molinismo, pues se postula que fue la reina doña María de Molina su principal sostenedora, como regente durante las minorías de su hijo Fernando IV y de su nieto Alfonso XI [3]. En cuanto a lo que llamo ideología señorial, era un conglomerado de ideas e imágenes orientadas a preservar la cuota de poder político de los nobles y a conservar los privilegios, derechos y libertades que el orden feudal les confería. Pero se trataba, en rigor, de dos proyectos diferentes dentro de una ideología común, lo que se entiende rápidamente ni bien tomamos en cuenta dos particularidades: por un lado, el molinismo carecía de las proyecciones universalistas e imperialistas del proyecto monárquico alfonsí, puesto que había nacido de las secuelas de la rebelión contra el Rey Sabio, y reivindicaba un regreso a las tradiciones románicas y a la tutela de la Iglesia, una sujeción a los límites del *regnum* y una concepción mesiánica del rey como guerrero de Dios en la empresa de la Reconquista, claro reflejo del imaginario feudal. Por otro lado, la nobleza castellana no poseyó un ideario político consciente, definido y homogéneo, como aparentemente sí tuvieron los nobles aragoneses agrupados en la Unión, según señala Salvador de Moxó (503, 1973). Sin embargo, el propio de Moxó concede que, más allá de la suerte de determinados linajes de la aristocracia, perduraron plenos de vitalidad el concepto y el prestigio de la nobleza como cuerpo político-social. A ello colaboró sin duda la presencia dominante de la impronta caballeresca en el sistema de géneros discursivos del Trecientos castellano.

De modo que la ideología señorial se nutría en gran parte del mismo imaginario social, del mismo universo discursivo que el molinismo: los ideales del caballero cristiano y de la guerra santa. De allí que el análisis ideológico de los textos medievales resulte tan arduo, pues domina la tendencia a subrayar las identidades y a difuminar las diferencias, prevalece el eufemismo y el rodeo sobre la formulación explícita de la disidencia [4].

Desde nuestra perspectiva histórica podemos reconocer que el regalismo era una corriente ideológica relativamente progresista, en la medida en que había de proveer los fundamentos políticos para la constitución del estado moderno, mientras que la ideología señorial era relativamente conservadora, pues insistía en un

[3] Quien más ha estudiado recientemente el molinismo en relación con la literatura castellana de la primera mitad del s. XIV es Fernando Gómez Redondo (1998-99: 853-958 y 1225-1764).

[4] A idéntica percepción llega Alexander Murray indagando la tensión entre racionalismo y religiosidad: "La polaridad entre estas parejas de contrarios –racionalistas y religiosas, en términos amplios– es, en efecto, asombrosamente clave en los movimientos culturales desde 1500. [...] Después de la Reforma, Europa arrojó al aire la unidad o pretensión de unidad que había tenido antes [...]. Pero esta huída a los extremos, aunque ayudó a perfilar nitidamente la historia, en un sentido hizo a ésta menos significativa, porque acabó con la interacción ideológica que había tenido lugar antes de la Reforma. En la Edad Media se produjo la misma dialéctica que se produjo después. Pero en la Edad Media se había producido como una serie de tensiones en una sociedad; no, en conjunto, como un conflicto entre sociedades. [...] Las facciones en la dialéctica medieval compartieron un lenguaje conceptual. Más frecuentemente pensaron en ocultar sus divergencias que en divulgarlas como señales de batalla. Sin embargo la tensión estaba allí, y cuanto más difícil nos resulta a nosotros hallarla más fiel era a su identidad ideológica. [...] La dialéctica ideológica fue en este sentido más completa" (16-17, 1982).

reparto del poder entre clanes propio de estadios más primitivos de organización política.

Don Juan Manuel nos ofrece, pues, en su obra la expresión más lúcida de la ideología señorial, de clara tendencia conservadora.

Esto es visible en el enxemplo 33 de *El Conde Lucanor*, que coloca tanto al noble como al rey bajo el imperio de una ley superior (la guerra santa) y por lo tanto, en un pie de igualdad. Y también es visible esta igualación en el *Libro de los estados*: los largos tramos dedicados al emperador y sus obligaciones públicas y domésticas valen tanto para un rey como para un gran señor; su función didáctica, encuadrada en el género del *regimiento de príncipes*, no tiene por destinatario al heredero del trono, como era de esperarse, sino a los hijos de la nobleza; por último, las constantes remisiones que hace el personaje Julio a "don Johan, aquel mio amigo" a la hora de ilustrar conductas modélicas para el buen gobierno del estado y de la casa, convierte al autor en paradigma de reyes y de emperadores, lo que nos habla tanto de la igualación ideológica como del altísimo concepto que tenía don Juan Manuel de su propia persona.

La tendencia conservadora y la posición política de don Juan Manuel no alcanzan nunca una formulación explícita. Éste prefiere estrategias oblicuas, operaciones interdiscursivas con resonancias religiosas y aún amorosas.

Así, por ejemplo, en el final del prólogo a la *Crónica Abreviada*, luego de alabar la obra cultural de su tío el rey Alfonso X, se refiere al desastre político de las postrimerías de su reinado y a sus consecuencias en estos términos:

> Mas por los pecados de Espanna e por la su ocasion e sennalada miente de los que estonçe eran, e avn agora son, del su linage, ovo tal postrimeria que es quebranto de lo dezir e de lo contar. E siguiosse ende tal danno que dura agora e durara quanto fuere voluntat de Dios. Bendito sea El por todo lo que faze, ca derechos e marauillosos e escondidos sson los sus juizios (Juan Manuel, II, 576, 1982-83).

Lo que interesa señalar aquí es cómo elude tratar esta cuestión política en términos estrictamente políticos y apela en cambio al discurso religioso. El recurso es más significativo si se lo compara con el modo de tratar las cuestiones culturales, donde don Juan no ha tenido inconvenientes en fundar la grandeza del rey en motivos específicamente culturales y no se ha limitado a vincular el genio de Alfonso a una gracia divina. En cambio, al hablar de la caída del rey nada dice sobre medidas de gobierno equivocadas, políticas erróneas, traiciones palaciegas, rebeldías nobiliarias; sólo el pecado y la "ocasión" del rey, de su linaje y de su pueblo y el consiguiente castigo divino.

En el Prólogo al *Libro del cavallero et del escudero*, don Juan Manuel alude a la situación política desfavorable en que se encuentra en idénticos términos a los que usara al referirse a Alfonso X:

> Et acaeciome oganno, seyendo en Seuilla, que muchas vezes non podia dormir pensando en algunas cosas en que yo cuydaua que serviria a Dios muy granada mente; mas por mis peccados non quiso el tomar de mi tan grant seruiçio, ca si en algun comiençó auia mostrado para se seruir de mi, fue todo por la su merçed et su piadat,

et non por ningun mi mereçimiento. Et lo que se agora alongo, tengo que non fue si non por mi peccado. ¡Bendito sea el por quanto fizo et por quanto faze et por quanto fara! Ca çierto es que todas las cosas son en el su poder et en la su uoluntad, et todo lo que el faze es lo mejor (Juan Manuel, I, 39, 1982-83).

Don Juan Manuel se refiere aquí, seguramente, a la gloria política que significó el contrato matrimonial entre el rey y su hija, que pondría un nieto suyo en el trono castellano, y a la gloria militar de la victoria sobre el caudillo moro Ozmín, el mismo que años antes provocara la derrota y muerte de los infantes don Juan y don Pedro; luego alude a su caída en desgracia por la ruptura del compromiso matrimonial, el encierro de su hija en Toro, y la pérdida de aliados con el asesinato de don Juan el Tuerto y la muerte de su suegro el rey Jaime II de Aragón. La gloria pasada y la desgracia actual son aludidos como manifestación inescrutable de la voluntad divina. Lo que nos interesa aquí es que la adopción del discurso religioso para referir la adversidad política nos remite otra vez a una estrategia de igualación: don Juan Manuel se viste con las ropas del gobernante injustamente despojado –como el rey Alfonso– pero en su resignación cristiana podemos leer su negativa a atribuir su derrota a la habilidad de sus enemigos, ya que sólo puede ser abatido por la voluntad de Dios.

En el Cap. 2 del *Libro del cavallero et del escudero*, a fin de evocar un ámbito de perfecta armonía entre rey y nobleza, don Juan Manuel describe las bondades del rey ideal en estos términos: "los sus naturales eran seguros de auer del buen galardon del seruiçio quel fazian, avn mas que non mereçian. Et non reçelauan que por ningun mezclador les vernia ningun danpno sin grant su mereçimiento" (Juan Manuel, I, 42, 1982-83). *Servicio*, *galardón*, *mezclador* son términos de una tradición discursiva muy concreta, ligada a la ideología amorosa cortesana. Por cierto que, como sabemos muy bien, el llamado "amor cortés" resulta de una proyección del imaginario feudal sobre el mundo de los sentimientos, pero lo interesante aquí es el cruce entre tradición y novedad, el juego interdiscursivo que le permite afirmar un orden político ideal.

Teniendo en cuenta las estrategias eufemísticas y oblicuas, tanto la celebración del orden señorial como la impugnación de toda postura política o social que pueda amenazarlo no resultan inmediatamente visibles en los textos, lo que obliga a operar con idéntica sutileza sobre superficies narrativas aparentemente no problemáticas. Daré un ejemplo de estas estrategias.

Si hacemos un relevamiento de los enxemplos de *El Conde Lucanor* en los que Patronio pretende echar mano de materia histórica, nos encontraremos con cinco casos, tales son: El enxemplo 3, que narra una anécdota de Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, ocurrida durante la cruzada. Los enxemplos 15 y 28, que tienen como protagonista a don Lorenzo Suárez Gallinato, magnate de la corte de Fernando III, y los enxemplos 16 y 37, protagonizados por el conde Fernán González. No tengo en cuenta aquellos casos en que un relato tradicional es atribuido a personajes históricos, como recurso de verosimilización.

Estos relatos extraídos de las crónicas hablan de personajes heroicos y de un tiempo pasado glorioso, configuran un universo narrativo que legítimamente

podemos calificar de "edad heroica". Pero no se trata de la edad heroica de una comunidad (fenómeno propio de la épica juglaresca del siglo XII), sino de un estamento: una edad heroica señorial, que exalta los valores caballerescos del grupo social de los defensores.

Tres momentos históricos concretos confluyen en esta edad heroica: primero, Ricardo Corazón de León evoca el espíritu de cruzada, pero también al rey justo que se contrapone al tirano, su hermano Juan sin Tierra, a quien una nobleza rebelde impondrá la Carta Magna; segundo, Fernán González evoca la figura del conde rebelde contra su rey según el modelo heroico de la épica tardía, ya muy influida por la impronta caballeresca y aristocrática de finales del s. XIII –como se comprueba en el caso de las *Mocedades de Rodrigo*–, tercero, el tiempo del rey Fernando III el Santo, que, de acuerdo con la historiografía nobiliaria y los textos jurídicos del derecho señorial, fue la época en que tanto el prestigio social como la relevancia política y militar de la nobleza habría alcanzado el máximo reconocimiento.

En el enxemplo 41, el conde Lucanor se queja del modo en que sus adversarios se burlan de él por sus inventos en la cetrería con estas palabras: "Et cuando loan al Cid Ruy Díaz o al conde Ferrant Gonzales de cuantas lides vencieron, o al sancto et bienaventurado rey don Ferrando de cuantas buenas conquistas fizo, loan a mí diziendo que fiz muy buen fecho..." (Juan Manuel, 165, 1994). Otra vez vemos de qué manera al evocar la edad heroica se hermanan los tiempos épicos con los del rey Fernando III. La reivindicación de esta época y de estos personajes es una forma oblicua de afirmación de la nobleza contra los intentos autoritarios de un rey tirano.

Sin embargo, lo paradójico es que esta postura conservadora en lo político, lo religioso y lo cultural se vehiculiza mediante recursos y estrategias que podríamos calificar de "rupturistas" en relación con las tradiciones textuales y discursivas previas. Así, por ejemplo, en el modelo didáctico-ejemplar don Juan Manuel introduce la novedad de insertar su propia experiencia como paradigma de conducta; en el modelo historiográfico, cuyas pautas había seguido fielmente en su *Crónica abreviada*, introduce una forma híbrida y fronteriza como es el *Libro de las armas*.

Un caso de ruptura especialmente significativo se verifica en *El Conde Lucanor* en un mecanismo esencial de cada uno de los enxemplos: la analogía que establece Patronio entre el problema o la cuestión planteada por Lucanor y el apólogo que narra a continuación. Como sabemos, la materia ejemplar circulaba normalmente, en su forma escrita, recopilada en colecciones de *exempla* usualmente ordenados temáticamente y, a veces, alfabéticamente (como en el caso del *Libro de los enxemplos por abc*). Para que tal cosa fuera posible, se partía del presupuesto de una conexión directa establecida por la tradición, entre relato y moraleja, entre relato y tópico ilustrado.

Pues bien, don Juan Manuel rompe esa relación entre relato y doctrina y establece articulaciones inusitadas que no se limitan a un fenómeno de variación o desvío, sino que suponen a veces una absoluta inversión de la función ejemplar.

En el enxemplo 33, un apólogo que tradicionalmente ilustraba el castigo que recibe el delito de lesa majestad se utiliza para ejemplificar la legitimidad del ataque de un noble a un rey tirano. En el enxemplo 1 se acude al *Barlaam e Josafat*, texto que ensalza la vida contemplativa y el abandono del mundo, para justificar la superioridad de la vida activa en el mundo como camino adecuado para la salvación del alma.

A su vez, la arbitrariedad de la relación analógica se pone de manifiesto en el enxemplo 20, magistralmente estudiado por Marta Ana Diz (1984), pues Patronio establece una analogía muy discutible entre una operación financiera normal (tal es el negocio que le proponen al conde Lucanor) y el engaño de la alquimia.

Este paradójico encuentro de tradición y ruptura en la escritura de don Juan Manuel puede tener un principio de explicación en otra de las estrategias discursivas desplegadas por el autor. Don Juan provoca la subversión de los modelos tradicionales –es lo que hemos ejemplificado con la materia ejemplar de sus obras–, señala la grieta en la concepción del sentido –en la medida en que el uso determina la significación de un relato, y no una *sententia* esencial e inmutable–, apunta las contradicciones internas del gesto didáctico y la precariedad del texto manuscrito –como podemos comprobar en el Prólogo general y en el prólogo a *El Conde Lucanor*–, para luego reforzar la contención, mediante un regreso al fundamento unívoco, que no es otro que su propia construcción como *auctoritas* y la consiguiente afirmación –emanada de esa autoridad– de una naturaleza humana predecible y de un orden social inmutable [5]. Tanto los razonamientos del caballero anciano y del sabio Julio, como los versos finales de don Iohan en el cierre de cada enxemplo de *El Conde Lucanor*, configuran un punto de equilibrio entre lo real y lo racional (entre el caos empírico y la voluntad de ordenamiento del sujeto). Ese el momento en que el movimiento de ruptura da un giro y se cierra con la integración ideológica de la ortodoxia religiosa y los principios de la ética estamental de la nobleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIZ, Marta Ana, "Cambio, especulacion, impostura", en Lía Schwartz Lerner, ed., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, pp. 229-234, 1984.

FUNES, Leonardo, "La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media", en Lillian von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 15-34, 2003.

—, "Huellas textuales de un mundo en crisis: Castilla y su literatura en el siglo XIV", *Anales de estudios clásicos y medievales* (Universidad Nacional del Comahue), 1: 327-350, 2004.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Tomos I y II, Madrid, Cátedra, 1998-99.

[5] Laurence de Looze (1999) ofrece un inteligente análisis de los lugares en que don Juan Manuel da cuenta de las fisuras de la concepción medieval del texto y del sentido.

GREENBLATT, Stephen, "The Circulation of Social Energy", en su *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, pp. 1-20 y 165-67, 1988.
—, "Towards a Poetics of Culture", en H. Aram Veeser, ed., *The New Historicism*, New York, Routledge, pp. 1-14, 1989.
JUAN MANUEL, *Obras completas*, Edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1982-83.
—, *El Conde Lucanor*, Edición de Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994.
LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "La Corona de Castilla: transformaciones y crisis políticas, 1250-1350", en *Europa en los umbrales de la crisis: 1250-1350. (Actas de la XXI Semana de Estudios Medievales de Estella, 18 a 22 de julio de 1994)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 275-322, 1995.
LOOZE, Laurence de, "Escritura y tradición/traición en el *Conde Lucanor* de Juan Manuel", en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, eds., *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 291-301, 1999.
MOXÓ, Salvador de, "La nobleza castellana en el siglo XIV" en AA.VV., *La investigación de la Historia hispánica del siglo XIV: problemas y cuestiones*. Barcelona, CSIC, pp. 493-511, 1973.
MURRAY, Alexander, *Razón y sociedad en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1982.
REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*. Tomo primero, Madrid, Rivadeneyra, 1861.
ROMANO, Ruggiero y Alberto Tenenti, "La 'crisis' del siglo XIV", en su *Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, trad. de Marcial Suárez, Historia Universal Siglo XXI, vol. 12, Madrid, Siglo XXI, pp. 3-39, 1971.
SPIEGEL, Gabrielle M., "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages", *Speculum*, 65: 59-86, 1990.
—, "Towards a Theory of the Middle Ground", en su *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*, Baltimore, The Johns Hopkins University, pp. 44-56, 1997.
SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, "La crisis del siglo XIV en Castilla", en Federico Udina Martorell, ed., *La mutación de la segunda mitad del siglo XIV en España*, Anexos de la revista *Hispania*, Cuadernos de Historia, 8, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicias-Instituto "Jerónimo Zurita", pp. 33-45, 1977.
VALDEÓN BARUQUE, Julio, "Aspectos de la crisis castellana en la primera mitad del siglo XIV", *Hispania*, Madrid, 29: 5-24, 1969.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTOBIOGRAFÍA EJEMPLAR EN EL *LIBRO ENFENIDO* DE DON JUAN MANUEL

ERICA NOEMÍ JANIN
Universidad de Buenos Aires
Seminario de Edición y Crítica Textual
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

La producción de obras para la educación de jóvenes sufre, en Castilla, un estancamiento desde principios hasta mediados del siglo XIV, debido, probablemente, a la profunda crisis política. Sin embargo, don Juan Manuel se decide a escribir –justamente en esta primera mitad del siglo XIV– una serie de tratados que responden a tal formato textual, convirtiéndose estos en los casi únicos testimonios del género en el período del cese momentáneo de la producción de textos para la educación de jóvenes nobles. El *Libro enfenido*, tratado explícitamente educativo, es parte del grupo de obras que don Juan Manuel destina a la formación de los futuros señores, y presenta una serie de particularidades que lo hacen digno de ser estudiado, si bien la crítica no le ha prestado particular atención. La elaboración de este libro le permite a don Juan Manuel alcanzar varios objetivos a un tiempo, en el sentido de que éste parece tener al menos dos funciones simultáneas, entre las cuales la educativa tal vez sea la menos relevante, aunque sí la más evidente. De manera que, además de esta función explícita, habría otra función implícita y fundamental para don Juan Manuel, que consiste en la elaboración de una autobiografía que contempla el diseño de su propia figura en una doble dimensión ejemplar, en tanto en el *Libro enfenido* se construye a sí mismo como un noble destacado y como un sabio productor de tratados dignos de ser utilizados como las obras de otras autoridades.

Palabras clave: Don Juan Manuel - Libro enfenido - educación - autobiografía - crisis política

ABSTRACT

The construction of exemplary autobiography in Don Juan Manuel's *Libro Enfenido*

The writing production for the education of the young reaches a standstill in Castilla during the first half of the XIV century, due, probably, to a big political crisis. Nevertheless, during that period Don Juan Manuel decides to write a series of treatises that respond to that textual format. These treatises become, thus, the only testimonies of the genre in a period in which the production of texts for the education of young noblemen had ceased. The *Libro enfenido* is part of the group of texts that don Juan Manuel writes for the education of future lords, and it presents a series of peculiarities that make it worthwhile to be studied, even if criticism has not paid enough attention to it. The making of this book lets don Juan Manuel reach several goals at a time, in the sense that it seems to have at least two simultaneous objectives, among which the educative is maybe the less relevant even if it is the more evident. So, besides the first explicit goal, there would be another implicit and funda-

mental goal for don Juan Manuel. And that is the building of an autobiography which designs his own figure in a double exemplary dimension: in the *Libro enfenido* he configures himself as an illustrious nobleman and as a wise producer of treatises, as useful as those of other authorities.

Key words: Don Juan Manuel - Libro enfenido - education - autobiography - political crisis

Debemos al siglo XIII una cantidad importante de literatura de castigos en Castilla, entre la que se cuentan los *Specula Principum*. El fortalecimiento del poder real, la empresa de la reconquista y el ámbito cultural propicio para la actividad de traducción deben destacarse entre los factores condicionantes para el auge del género. Por otra parte, la sublimación de la imagen del monarca que observamos en ese período también conduce a la producción de esta serie de obras educativas destinadas al futuro rey, cuyo objetivo central era lograr el recto gobierno de la comunidad [1].

Muy otra será la situación en la primera mitad del siglo XIV, momento en que se experimenta una caída en la producción de *Specula* atribuible, quizás, al contexto de crisis generalizada y al consecuente cambio del pensamiento político que impacta en el modo de ver a las figuras regias. Hugo Bizzarri (2001) recuerda que al margen de los "Castigos del rey de Mentón", tratado inserto en el *Libro del Caballero Zifar* de principios del 1300, el único testimonio del género en la primera mitad del XIV es parte de la obra del disidente don Juan Manuel (dJM).

Dado que el objetivo axial del noble castellano no era precisamente reforzar el poder regio ni educar a futuros monarcas, como sí lo era en las colecciones del XIII, y considerando, además, el momento en que escribe, la pregunta que se impone es ¿por qué dJM se decide a escribir el *Libro Enfenido* (*L.Enf*) en una etapa de estancamiento del género? y ¿por qué lo dirige no a un príncipe, sino a su propio hijo?

De todas las finalidades adjudicables al tratado, la educativa tal vez sea la menos importante, aunque sí la más explícita, hecho que obliga a pensar en la posibilidad de que otras razones implícitas condujeran a dJM a la elaboración del texto. Entre ellas habría que contar en primer lugar, la necesidad de la escritura de su autobiografía, tendiente a resaltar sus condiciones de noble encumbrado y de sabio; desdoblamiento que finalmente desemboca en autoafirmación de su alto estado social e intelectual. Y en segundo lugar, la canonización de su obra a través del mecanismo de la autocita. Ambos procedimientos confluyen en el diseño de una sólida figura de autoridad.

La decisión de escribirle a su hijo, en lugar de dirigirse a un joven príncipe, puede explicarse con la evidencia de que contar anécdotas personales con finalidad didáctica a un hijo es una práctica frecuente en los padres de todos los tiempos. Pero en este caso se hace necesario destacar dos cuestiones. En primer término, no se trata de relatos orales, sino escritos. ¿Cómo entender, entonces, la *escritura* de consejos y de anécdotas personales para un hijo que podía conocerlos por circulación familiar? Y en segundo lugar, ¿por qué elegir para hacerlo un géne-

[1] Para las colecciones de castigos en el XIII ver Marta Haro Cortés (1996).

ro dirigido a príncipes?, ¿qué lugar pretendía dar a su hijo y qué lugar pretendía darse a sí mismo al hacer esta elección?

Para contestar estos interrogantes es fundamental evitar la confusión entre la forma y el contenido del texto. Haciendo a un lado la convicción de que se trata simplemente de un texto educativo conseguiremos ver que, por más que la exposición de la materia se vierta en un formato didáctico y la propia materia sea mayormente didáctica, no estamos frente a un texto rotundamente educativo, sino más bien autobiográfico (o al menos en gran medida autobiográfico). El primer paso para el análisis crítico será el estudio formal de la obra que, no se puede dejar de reconocer, evidencia una estructura propia de un tratado educativo.

Los estudiosos del *L. Enf.*, que no son ciertamente muchos, coinciden en afirmar que nos enfrentamos a un texto muy ordenado, sobre todo en relación con obras anteriores del mismo género. Para Barry Taylor (en prensa) su ordenada estructura nos aleja de una miscelánea de pensamientos variados, y Francisco Díez de Revenga subraya esta misma solidez estructural más que nada en comparación con la disposición menos prolija de los *Castigos del rey Sancho IV* (Díez de Revenga 1987, 366).

No parece, sin embargo, haber el mismo acuerdo en cuanto a cómo concibió la obra dJM, esto es: ¿pensó dJM en una obra abierta o en una obra cerrada? Las respuestas de la crítica son contradictorias: mientras Díez de Revenga habla de una obra abierta "nada dogmática y no sujeta a esquemas restrictivos preestablecidos" (366, 1987), Taylor propone al *L. Enf* como una obra cerrada y a dJM como un escritor obsesionado por controlar su texto e incapaz de propiciar una actitud de intervención de otros escritores en la propia obra como la que promueve el Arcipreste de Hita (en prensa).

A la luz de las afirmaciones precedentes tal vez sea más fructífero mirar el *L. Enf* desde un punto de vista intermedio, porque, a su manera, los dos críticos tienen razón. El libro es abierto en tanto el mismísimo dJM reconoce su falta de completud y la necesidad de que se adicione nuevo material en el futuro; no obstante, esa apertura o esa posibilidad de "agregar" sería un derecho a ser ejercido sólo por dJM [2]. Dada su incompletud, no deberíamos pensar, entonces, en un modo de organización esférico para el *L. Enf*, sino en uno lineal y progresivo, en íntima relación con la manera de entender el saber que dJM propone en el Libro. Su estructura lineal y progresiva demuestra por sí misma que no se trata de repetir lo ya dicho y "cancelar", sino de actualizar y sumar saber.

La estructura del texto se ciñe mayormente a mecanismos tradicionales de exposición: división en capítulos, división y jerarquización temática, resúmenes, exposición de ideas y posterior explanación de las mismas, etc. En cuanto a los

[2] Bizzarri (2001) piensa en la posibilidad de que los capítulos XXIV y XXV, con una temática diferente a la del resto del tratado, se hayan adicionado una vez finalizado el "regimiento de príncipes" en un momento de redacción posterior, ejerciendo el permiso que dJM se da en el prólogo para agregar material nuevo. Recordemos, también, que el tratado final sobre las maneras de amor es posterior al resto del libro, según hace constar su autor.

recursos que hacen al orden, los críticos subrayan, como uno de los más importantes, la insistencia en la brevedad. El uso de la *brevitas* es relevante en el *L. Enf* por el solo hecho de ser un tópico al que dJM apela muchísimas veces, pero habría que estudiar hasta qué punto estamos frente a un recurso meramente formal cuya sola finalidad es generar orden:

> Por non alongar el libro, dexo aquí de fablar desto (I, 117)[3].
>
> Et si todas estas cosas vos obiese a dezir conplidamente avría a seer el libro muy luengo et sería muy grave a mí de las scrivir et a vos de las aver a saber. Et por ende, dezir vos he lo que entiendo en las menos palabras que yo pudiere (II, 118- 119).
>
> Et porque, si en este libro oviese a poner todo por menudo, sería el libro muy luengo; et otrosí, porque non parescería bien, pues lo he yo ya puesto en otro libro; por ende, non quiero aquí yo fablar más por menudo ca, si lo quisiéredes saber conplidamente, fallarlo hedes en el libro que yo fiz do fabla de la criança de los fijos de los grandes sennores (III, 125).

Se trata claramente de dos tipos de recurso al tópico de la brevedad. En el caso de las dos primeras citas sin dudas estamos ante un uso que atiende a la dimensión formal del tópico, pero en la mayoría de las ocasiones se lo ejecuta, como en el tercer caso, con la finalidad de remitir al *Libro de los Estados* (*L. E*) para restituir la información faltante. La clave para dilucidar la significación de este uso estaría en poder jerarquizar estos dos objetivos que se plasman en el texto en un solo tópico. La respuesta podríamos obtenerla por medio de una disección para el análisis crítico, difícilmente recuperable en una lectura corriente. Sería necesario, pues, pensar el libro en términos de forma/contenido, y así veríamos con mayor claridad que un solo recurso formal, la *brevitas*, impacta en los dos planos del texto: generando orden en el nivel de la forma y en el nivel del sentido contribuyendo a la confección de la autobiografía. Veamos otro caso:

> Et porque, si en este libro oviese a dezir qué oficio es cada uno déstos et cómmo deve el sennor usar con cada uno de los ofiçiales, sería el libro muy luengo; et otrosí, porque lo he ya puesto en otro libro que yo fiz, por estas rrazones no lo quis declarar en este libro. Mas si lo quisiéredes todo saber conplidamente, fallarlo hedes en el *Libro de los estados* que yo fiz, en el XCVIII ° capítulo que fabla de los ofiçiales. Et poniendo tales ofiçiales et usando con ellos en la manera que ý se contiene, acertarlo hedes bien, et será vuestra pro et vuestro serviçio (XI, 135).

De este tipo de citas se deduce que dJM produce dos obras, una breve (el *L. Enf*) y otra declarada (el *L. E*), con temáticas explícitamente afines y que permiten la posibilidad de elegir cuál leer; pero también que, aparte del *L. Enf*, escribió otro libro digno de ser citado y leído. Lo que nos enfrenta con el problema de las jerarquías: ¿es más importante la *abreviatio* para facilitar la lectura o la referencia a su otra obra con miras a la construcción de la *auctoritas*?

La misma opción entre lo breve y lo declarado le daba Julio a Joas ya en el *L. E* [4], solo que en este caso se materializa en la existencia de dos textos concre-

[3] Todas las citas del *L. Enf* corresponden a la edición de Reinaldo Ayerbe- Chaux (1989). En adelante se consigna capítulo y página entre paréntesis.

[4] Ver, por ejemplo, capítulos LXIII y LXV del *L. E*.

tos que responden a dos opciones inicialmente propuestas como parte del circuito de la oralidad (Julio hablaba con Joas) y que ahora se plasman en el circuito de lo escrito. Y quien aporta la posibilidad de elección en el *L. Enf* no es el sabio Julio, sino el sabio dJM [5].

Es cierto que la autocita usada de esta manera fortalece la idea de lectura ordenada, por la sencilla razón de que no se nos envía a leer el *L. E* como un *corpus*, sino que se apuntan los capítulos a consultar para cada tema; pero esta selección por temas abre un camino muy interesante al brindar la posibilidad de hacer una lectura fragmentaria de la obra total. Bajo una guía mínima, que es el *L. Enf*, se puede profundizar sólo en algunos aspectos del *L. E* [6].

Y así era como se leía a las autoridades en la universidad, de manera fragmentaria. Sobre la base del comentario de la obra en clase los alumnos obtenían posteriormente copias solo de aquellos pasajes más importantes. Y más sugerente aun es que también de las universidades dJM toma la idea del "códice testigo", aquel volumen que contiene todos sus libros revisados por él, para que el lector pueda cotejar la copia que llegue a sus manos y no le achaque los errores de los copistas. Según Francisco Rico, este procedimiento, por el cual las universidades protegían obras de especial relevancia, consistía en:

> la existencia de un *exemplar* que, fuera cual fuera su relación con el apógrafo, se corregía en una segunda instancia y servía como texto privilegiado para sacar nuevas copias y repasar las que ya circulaban. El exemplar está cotejado y sancionado por quien tiene capacidad para ello; y su custodia se confía a un intermediario, que lo pone al alcance de quien quiera hacerse con la obra o contrastar la veracidad del texto en que la lee (Rico 1986, 413).

La confección del "códice testigo" era otro paso ineludible en el camino hacia su conversión en autoridad.

La apertura a la lectura fragmentaria de su obra junto con la confección del códice testigo se chocan no sólo con el tema de la construcción de la autobiografía ejemplar, sino también con el de la exaltación de la figura de noble y de sabio en que tal autobiografía deriva. Esta cuestión es apuntada por Fernando Gómez Redondo para quien dJM impone en su obra en todo momento la conciencia de ejemplaridad de su vida (1187, 1998). Y en este punto confluye todo, pues las otras funciones y "finalidades" del texto en realidad sostienen el objetivo fundamental que es la construcción de un personaje ejemplar protagonista de una autobiografía ejemplar.

[5] Por otra parte, la existencia de dos textos, en vez de una opción oral que se disuelve en una actuación instantánea, nos da la posibilidad, en la medida en que dispongamos de los dos textos, de extendernos solo en la materia que nos interesa. Hay en el *L. Enf* muchas remisiones al *L. E*, sin embargo, podemos optar por tomar algunas y no otras, y esto depende exclusivamente de cada lector. Y la mayor libertad de elección del lector refuerza, además, la noción de "libro abierto", pues en el *L. E* no nos quedaba más remedio que hacer las mismas elecciones que Joas, dado que Julio hablaba a pedido de él. Esta libertad permite, al mismo tiempo, pensar en lecturas diferentes para cada lector: no todos obtendrán el mismo saber del *L. Enf*, en tanto el provecho extraíble del texto depende del deseo de ampliar el saber o de los intereses personales de cada lector.

[6] Díez de Revenga subraya la condición de "libro de apuntes" del *L. Enf* en relación con el *L. E* al que remite constantemente (371, 1987).

La escritura de la autobiografía, como objetivo no declarado, debe estudiarse en las huellas que de sí deja el autor en el texto, como por ejemplo la mención de una serie de datos, algunos de ellos muy personales, que no hacen a un tratado de educación para jóvenes (objetivo explícito de la obra), así el hecho de presentarse como parte de un linaje que padece de insomnio (II, 122) o el consejo a su hijo para que elija un médico del "linage de don Çag que fue físico de mío padre e mío" (II,123), sugerencia que no le sería útil a ningún otro lector más que a don Fernando [7].

El diseño de su figura de noble ejemplar debe ser rastreado cuidadosamente, dado que por tratarse de una aspiración inconfesa no se lee con claridad en un tramo concreto, sino que hay que relevar datos sutilmente diseminados en la obra [8]. Uno de los lugares que permiten sostener esta hipótesis es el capítulo IV. Allí expone las diferencias entre un buen rey y un tirano, y explica cómo actuar con cada uno. Al hablar del tirano dice:

> Et si por aventura entendiere que non es de las maneras et de las condiçiones que deven seer los buenos rreys, et que es de las maneras de los tirannos, commo quier que el rrey sea tal, pues él es rrey et sennor natural, devel servir quanto pudiere. Et dévese guardar quanto pudiere del fazer enojo, et guisar de non darle rrazón derecha porque deva ser contra él. Et deve guardar quanto pudiere, que non se meta en sospecha, nin que aya reçelo dél el rrey, nin que al rrey plazería de la su muerte. Pero si el pleito llegare a bagar, que una vos diga que ha reçelo del su cuerpo, en ninguna manera non se meta en su poder, et escuse la su vista. Et non crea que por berse con el rrey en canpo nin con muchas compannas, que en ninguna guisa puede ser guardado de muerte, si el rey fazerlo quisiere. Otrosí conviene que se guarde de día et de noche en las posadas que posare; otrosí de se poner en poder de villa nin de omne de que non fíe muy conplidamente. Ca los más de los omnes mucho fazen por ganarse con los rreys.
> Et bien cred que para ser él guardado, que es mucho mester que guarde a Dios; ca si él guarda a Dios, guardará Dios a él. Ca proverbio antigo es et verdadero que "aquel es guardado que Dios quiere guardar". Otrosí ha mester para esto muy grant entendimiento. Ca fascas tan grave cosa es vevir omne en tierra de su sennor et averse a guardar dél, commo meter la mano en el fuego et non se quemar. Et non á cosa en el mundo quel pueda guardar, si Dios et la su verdat et la su lealtat non lo guarda. Et esto guardado, deve fazer quanto pudiere por aver grant poder de fortalezas et de vasallos et de parientes et de amigos para se defender, si mester fuere (IV, 126- 127).

Este fragmento, que parece una descripción general e impersonal acerca de cómo proceder en caso de conflicto con un rey cercano a la figura del tirano, relata un suceso que en el capítulo LXX del *L. E* se había presentado como acaecido a dJM. Se hablaba entonces de un enfrentamiento con Alfonso XI del que dJM

[7] Germán Orduna ya señaló que dJM incluye referencias personales en su obra que no tienen la intención ejemplar del "yo literario" medieval, y atribuye tales referencias a la construcción de una autobiografía cuya finalidad, al margen de su veracidad, es "la autodefensa y autojustificación entre los contemporáneos y la posteridad" (Orduna, 256, 1982).

[8] Para la exaltación de su figura ver el interesante apartado que Hugo Bizzarri (1995) le dedica al *L. Enf* en su estudio sobre las colecciones sapienciales castellanas del XIII y del XIV.

había salido bien parado gracias a la protección divina; obviedad que lo signaba, además, como un protegido de Dios.

Por el capítulo VI sabemos qué tan alto está en la pirámide social, pues allí intenta explicar a su hijo el tratamiento que debe otorgar a sus amigos de igual jerarquía; pero su intento se ve truncado "Ca yo en espanna non vos fallo amigo en egual grado" (128), sólo el rey de Castilla o su hijo heredero están por encima de dJM. En cuanto a su poder económico, en este mismo capítulo nos informa, al dirigirse al receptor modelo que es don Fernando, que con sus propios bienes, sin contar los que puedan venir de parte del rey, es capaz de mantener mil caballeros, y que puede viajar del reino de Navarra al de Granada durmiendo cada noche en una villa cercada o castillo de su propiedad (128).

En el capítulo IX nos hace saber que, además de todas las otras mercedes que Dios le hizo, le dio los mejores vasallos a los que un poderoso señor puede aspirar (132). Y por el prólogo a las maneras de amor sabemos que es escritor, que otros nobles se burlan de él por esta causa y sabemos que a pesar de tales burlas a él le parece una actividad digna porque no es una forma vil de invertir el tiempo libre, en tanto no va en contra de la guarda del estado y de la honra. Por otra parte, cabe recordar que la importancia de su estado había sido puesta de manifiesto ya en el capítulo VI, donde dJM nos hacía saber que no había antecedentes en Castilla de un infante, de un hijo de infante y de un nieto de infante que hubiesen mantenido su estado tal como ellos lo mantenían (128).

La construcción de su imagen no se agota, desde luego, en su dimensión estamental, ya que al mismo tiempo dJM se presenta en el *L. Enf* como un sabio. En principio, escribe un libro, de modo que se posiciona como "alguien que sabe" y que, como todo sabio, se siente compelido a transmitir lo que sabe; con la particularidad de que aquello que transmite es su experiencia personal y con la novedad de que no legitima ese saber atribuyéndolo a las autoridades librescas, por la sencilla razón de que ese saber es un saber netamente experiencial. Pero esta no atribución a la *auctoritas* también tiene que ver con el carácter del autor: si dJM pretende definirse como un sabio es porque codicia la investidura de autoridad, luego, no autorizará los contenidos que transmite remitiéndolos a nadie más que a sí mismo. Ahora bien, ¿dónde adquirió dJM el estatuto de sabio que ostenta en el *L. Enf*?, en gran medida lo obtuvo en el muy citado *L.E*, intratextualmente cada vez que Julio se refería a él como autoridad en materia de caballerías y extratextualmente como autor del libro.

Como bien subraya Gómez Redondo, en el *L. Enf* ya no va a delegar la función de consejero en personajes ficcionales como Julio, puesto que la va a asumir por sí mismo (1187-1188, 1998), a lo que hay que sumar que, para el momento de redacción del *L. Enf*, dJM era ya un hombre mayor (condición esencial para aspirar al estatuto de sabio en una sociedad tradicional) que además trabaja en la canonización de su propia obra mediante el procedimiento de la cita. Procedimiento que, por otra parte, permitía a los sabios alcanzar la inmortalidad por medio de la fama: si la cita del sabio persistía y su vida se seguía

relatando o leyendo a lo largo del tiempo, éste permanecía vivo en la memoria de la gente y no moría [9].

En lo que concierne al campo de la transmisión del saber, hay un proceso tradicional de adquisición de la sabiduría que contempla una serie de pasos a seguir: 1) lectura, 2) comprensión, 3) puesta en práctica en una buena obra, 4) transmisión del legado [10]. Sobre la base de este esquema dJM introduce algunas modificaciones a causa de que el tipo de saber que transmite no es el del sabio letrado. Por lo tanto, no se trata de la existencia de una verdad anterior contenida en un libro que debe ser descifrada por un "clérigo", sino de una práctica que genera un saber, que en un segundo momento sí va a transmitirse del modo tradicional, porque los receptores sí lo extraerán de la lectura para ponerlo en práctica ulteriormente.

Tales diferencias con el sabio letrado tal vez tengan que ver no exclusivamente con el hecho de que el saber a transmitir es otro, sino también con que dJM persigue la construcción de otra figura de sabio. No busca ajustarse al perfil del clérigo porque no trabaja con el saber que puede obtenerse en la biblioteca de un monasterio o en la universidad, sin embargo, intenta producir un movimiento similar con el saber caballeresco, no desde el lugar de un religioso que escribe un tratado de educación para jóvenes de otro estamento, más bien como alguien que posee el conocimiento práctico necesario por pertenecer al mismo estamento: un caballero que enseña a los futuros caballeros.

Acaso podamos evaluar esta actitud como un primer paso hacia lo que será la especialización del saber y el abandono de la concepción medieval del conocimiento como totalidad abarcable. Si bien en materia de orden social dJM defiende la estructura feudal estamental, paradójicamente su manera de entender los saberes pareciera de transición a la modernidad. Y en este sentido habría que pensarlo como un productor de saber, en clara relación con los nuevos modos de concebir la economía que finalmente darán paso a la sociedad capitalista y su derecho de ganar una posición encumbrada a través de la producción y no exclusivamente mediante el sistema de herencia de sangre y de patrimonio. Este cambio, que dJM juzga negativo en el orden socioeconómico, lo aplica, no obstante, al campo del saber, donde él es un advenedizo. Sumando a esto la idea de que el sabio, tal como era definido en los textos medievales, en vez de producir, repite, nos enfrentamos a la evidencia de que dJM en este punto se desvía de la tradición.

Si bien en el prólogo del *L. Enf* habla del saber "en general", una vez que entremos al texto nos presentará el saber fragmentado en especialidades, al tiempo que aclarará que no existe la posibilidad de pensar en un sabio que maneje todos los campos del saber como *corpus* completo, en primer lugar, porque el saber es mucho, y en segundo lugar, porque es móvil. Mientras haya vida se pueden experimentar nuevas cosas:

[9] Para ver aspectos ligados al saber en una sociedad tradicional ver Maravall 1983A, Maravall 1983B y Lacarra 1979.

[10] Ver Maravall 1983A y Lacarra 1979.

> Et porque este buen saber es tan conplido, que non puede todo caber en entendimiento de omne del mundo, fazen los omnes lo que pueden por aver del saber lo más que pueden. Et porque la vida es corta et el saber es luengo et grande de aprender, punian los omnes de aprender lo que entienden, cada unos lo que les más cunple; et unos trabajan en un saber et otros en otro (prólogo, 116).

Podríamos, quizás, caer en la tentación de interpretar el fragmento citado no en el sentido de una especialización cercana a la propuesta moderna de especialización, sino como una división estamental del saber, desde que a cada estamento correspondía un rol social y, al mismo tiempo, un tipo de saber acorde a su lugar en la sociedad (Maravall 1983A). Para disolver esta duda hay un pasaje del libro que puede echar luz sobre la cuestión. Se trata de una referencia al saber del físico, un personaje difícilmente clasificable pensando en términos del esquema tripartito de labradores, oradores y defensores; esquema que ya había manifestado sus grietas en el *L. E*, por ejemplo en el capítulo XCIII cuando se nos explica que a los ruanos y a los mercaderes se los llama labradores, aunque estrictamente no lo son.

En cuanto a los físicos, en el capítulo XCVI del *L. E*, textualmente se nos dice que tienen "un oficio muy extraño" (287), porque en un sentido son superiores a todos, pero en otro sentido no lo son tanto, destacando que estos personajes poseen un saber que permite salvar vidas. Pero volvamos al problema del saber del físico en el *L. Enf*:

> Fijo don Ferrando, yo vos fablé en el capítulo ante déste en las cosas que yo entendí que cumplen para la salud del cuerpo; tan bien para guardar omne la salud, commo para las effermedades, commo para la sallida de las enfermedades, ante que el omne sea tornado a la salud primera. Et non vos fablé si non en las pruevas que acaesçieron a mí et bi acaesçer a otros. Ca, si vos oviese de fablar en todas las cosas conplidamente, convernía que scriviesse en este libro toda la física; et esto sería muy grant yerro, ca me entremetería en lo que non sé et en lo que non me pertenesçe (III, 123).

Ciertamente hay dominios diversos dentro del campo del saber, y dJM es consciente de que el físico tiene un saber especializado y útil, aunque el esquema de los tres estados no dé cuenta de él, justamente porque es un oficio extraño al esquema [11]. Para Díez de Revenga dJM en este pasaje buscaría contraponer el saber práctico al saber libresco, representado en los libros de física (1987, 370). Pero, a pesar de que en otras ocasiones el magnate castellano sí procede del modo que apunta Díez de Revenga, probablemente en este caso se trate de expresar la convicción de que no es posible saber todo y que por eso son necesarias varias clases de sabios. Esto nos llevaría a la conclusión de que dJM puede ser tan sabio

[11] Según María Corti el modelo ternario se afirma a partir del año 1000 como una proyección de la trinidad, convirtiendo la sociedad en *signum* de la trinidad y remitiendo este principio de construcción a un origen divino. En consecuencia, aquello que no encaja en el modelo subsiste como error y no puede existir en la cultura, lo que genera una falta de correspondencia entre la realidad a nivel de la *res* y la realidad a nivel de los *signa* (Corti, 1979. Ver principalmente los apartados I y II).

en materia de caballerías como el físico y el clérigo lo son en sus áreas, cuestión que se ponía de relieve ya en el *L. E* cada vez que Julio, el sabio letrado, se sentía forzado a citar a dJM para abordar determinados temas vinculados a las caballerías.

El proceso de construcción del sabio se cierra en los dos últimos capítulos del *L. Enf*, de donde podemos relevar un tipo de adoctrinamiento más general, pues allí no se transmiten conocimientos particulares para un caballero, sino que casi se trata de saberes o competencias meramente didácticas. En este tramo final se respira ya un aire de tarea cumplida en lo que concierne a la transmisión de saberes específicos, y se advierte una inquietud por la necesidad de formar nuevos transmisores de saber entre los lectores encarnados en la figura de su hijo don Fernando. Pero no debemos olvidar ni por un segundo que estos "transmisores" junto al saber contenido en el libro harán circular la biografía de dJM, desde que el saber toma forma de anécdota personal.

De estos dos últimos capítulos, uno (el XXIV) enseña a preguntar, el otro (el XXV), a responder. Y no hay que atribuir a la casualidad su inclusión en la última parte del texto, y en ese orden. Primero es necesario aprender a preguntar para adquirir saber, es decir, saber indagar a aquella persona que posee conocimientos para poder aprehenderlos:

> Digo vos que una de las cosas que mucho cunple para los omnes, para saber lo que non saben et para ser çiertos de las cosas dubdosas, es preguntar por ellas. Et así, el que quisiere saber o aprender o ser çierto de lo que quisiere saber, cúnplele mucho de preguntar por ello (XXIV, 144).

Y en un segundo momento se enseña a dar respuestas a cuestiones generales porque, llegado el caso, aquella persona que pregunta tendrá que responder. Y es en el modo de preguntar y, luego, en el modo de responder donde uno advierte frente a qué clase de hombre está y cuáles son sus méritos intelectuales.

Con esta enseñanza final, que apunta a la formación de cuadros futuros, es que dJM termina de cumplir su obligación de sabio y de acreditarse como tal frente a los ojos del lector.

BIBLIOGRAFÍA

AYERBE-CHAUX, Reinaldo (ed.), Don Juan Manuel, *Libro enfenido,* en *Cinco tratados.* Madison, Seminary of Hispanic Studies Medieval, 1989.

BIZZARRI, Hugo, "Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico (siglos XIII y XIV)", *Cahiers de Linguistique Hispanique Medievales,* 20, 45-63, 1995.

—, "El Concepto de Ciencia política en don Juan Manuel", *Revista de Literatura Medieval*, XIII/I, 59- 77, 2001.

CORTI, María, "Models and Antimodels in Medieval Culture", in New Literary History, Virginia, University of Virginia, pp. 339- 366, 1979.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "El *Libro enfenido* de don Juan Manuel: estructura y significación literarias", en *Homenaje al profesor Juan Fontes I,* Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el sabio, Murcia, pp. 365-373, 1987.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, "La pervivencia de su linaje: el *Libro enfenido*", en su *Historia de la prosa medieval castellana,* Madrid, Cátedra, 1998, pp. 1184-1191, 1998.

HARO CORTÉS, Marta, *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, Londres, Department of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield college (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 4), 1996.

LACARRA, María Jesús, "El saber", en su *Cuentística medieval en España: los orígenes,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, departamento de Literatura española, pp. 99-131, 1979.

MACPHERSON, I y R, Tate (ed.), Don Juan Manuel, *Libro de los estados*, Madrid, Castalia, 1991.

MARAVALL, José Antonio,"La concepción del saber en una sociedad tradicional" (1966), en *Estudios de Historia del pensamiento español* (Edad Media), tercera edición ampliada, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, pp. 201-254, 1983 a.

—, "La estimación de Sócrates y de los sabios clásicos en la Edad Media" (1957), en *Estudios de Historia del pensamiento español* (Edad Media), tercera edición ampliada, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, pp.269-330, 1983 b.

ORDUNA, Germán, "La autobiografía literaria de don Juan Manuel", en AAVV, *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia, pp.245-258, 1982.

RICO, Francisco, "Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo General* de don Juan Manuel", en *Studia in Honorem profesor Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, I, pp. 409- 423, 1986.

TAYLOR, Barry, "El *Libro infinido* de don Juan Manuel: ¿un texto abierto?" [en prensa].

LA CREACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA MORA ZAIDA (*PCG*, 847 y 883)

GLADYS LIZABE
Universidad Nacional de Cuyo

RESUMEN

Las investigaciones llevadas a cabo sobre la producción historiográfica alfonsí reconocen que Alfonso X y su equipo de historiadores tuvieron una forma especial de "ver y construir la historia" al enmarcarla en un programa político-cultural de largo alcance. En él, se entramaron no sólo el ámbito social, político y cultural sino también el genérico. En este marco, el presente trabajo analiza el mundo femenino a través de la figura de la mora Zaida, princesa toledana que se convirtió al cristianismo y fue madre del joven Sancho Alfonso, hijo varón de Alfonso VI, muerto en la Batalla de Uclés. Nuestro propósito es centrarnos en la retórica alfonsí frente a la mujer conversa para definir y caracterizar, en última instancia, el discurso de la historia oficial frente al universo femenino del siglo XIII.

Palabras clave: Crónica General - Alfonso X - género - conversión - universo femenino

ABSTRACT

The historiographical construction of Zaida in the *Crónica General*

Research about *alfonsí* historiography production accepts that Alphonse X and his team of historians shared a special way of "seeing and constructing history" by adjusting it to a long-term political and cultural program. This program involved not only social, political and cultural issues, but also some aspects related to gender. This article analyzes the feminine world through the figure of Moore Zaida, the Toledo princess that converted herself into Christianity and was the mother of young Sancho Alfonso, son of Alfonso VI, killed in the battle of Uclés. Our purpose is to focus on *alfonsí's* rhetoric in what regards the converse woman to define and describe, finally, the official discourse of history in relation to the feminine world during the thirteenth century.

Key words: Crónica General - Alphonse X - gender - conversion - feminine world

Las investigaciones llevadas a cabo sobre la producción historiográfica alfonsí reconocen que Alfonso X y su equipo de historiadores tuvieron una forma especial de "ver y construir la historia" al enmarcarla en un programa político-cultural de largo alcance. En él, se entramaron no sólo el ámbito social, político y cultural sino también el genérico. En este marco, el presente trabajo analiza el universo femenino a través de la figura de Zaida, princesa toledana que se con-

virtió al cristianismo y fue madre del joven Sancho Alfonso, hijo varón de Alfonso VI, muerto en la Batalla de Uclés. Nuestro propósito es reflexionar sobre el episodio de sus amores con el rey Alfonso VI para probar cómo la retórica oficial alfonsí creó, re-creó y ficcionalizó la historia de personajes femeninos reales que, como en el caso de la mora Zaida, atañen a la historia uterina de España.

De los personajes femeninos de la *PCG*, la crítica literaria actual se ha interesado particularmente en la novelesca figura de Zaida cuya vida estuvo relacionada afectivamente con el famoso Alfonso VI de Castilla al que le dio el único hijo varón, muerto adolescente en la Batalla de Uclés [1]. Decimos novelesca porque su vida ofrece todo aquello que es posible ficcionalizar desde nuestro horizonte de expectativas: una mujer de otra cultura, habla y religión, emparentada con poderosas casas reales con las que un monarca coqueteaba, con un marido asesinado, con su huída para salvar la vida propia y la de sus hijos; un rey, el más poderoso de su época, casi sexagenario, que la convierte a otra religión, la toma por mujer y de ella tiene su único hijo heredero y, como si esto fuera poco, una muerte post-parto. Para las expectativas post-modernas, el *mix* perfecto de amor, intriga y poder de un relato que nos libera del plano cotidiano y nos permite soñar sueños que hacen la vida más apasionante. Para el siglo XIII alfonsí, no sólo eso sino también un arma política de intenciones propagandísticas y una nueva forma de construir la Historia y lo historiable.

En dicha *Crónica*, el personaje de Zaida está construido en base a dos episodios que secuencian narrativamente su historia personal y pública: el primero, compartido con las mujeres "a bendición" y "amigas" del monarca leonés y el segundo, el 883, que es el propiamente "zaidezco".

Zaida entra en escena apenas iniciado el discurso genealógico de Alfonso VI de León y Castilla (1072-1109) –capítulo 847 de la *PCG*– [2]. Al establecer la línea genealógica del monarca, los cronistas reales anuncian "las mugieres et de los fijos que ouo este rey" (p. 520-521) y pasan revista a las "v mugieres a bendiciones et dos amigas, [que] segund cuenta la estoria... ouo [Alfonso VI]... una en pos otra". La lista sorprende no sólo por la pléyade oficial de mujeres sino por su procedencia ya que en el grupo "a bendiciones" ninguna es *hispánica*: Inés, la primera, era de Aquitania –Menéndez Pidal data la unión en 1074 (1939:140)–; Constanza, la segunda, junto con Elisabeth y Beatriz, la cuarta y la quinta respectivamente, eran

[1] La crianza del "único príncipe varón, Sancho, el hijo de la mora Zaida" fue confiada al conde García Ordóñez, el enemigo del Cid. En la Batalla de Uclés (1108), el ayo murió tratando de cubrir con su escudo al príncipe. Un año después, en 1109, Alfonso VI murió. "Toda la dote de la mora Zaida fue a poder de los almorávides, en oposición a los cuales había otorgado esa dote Mutámid, al entregar su nuera a Alfonso" (Menéndez Pidal, 1943: 437).

[2] Alfonso VI muere en Toledo el 30 de junio de 1109, rodeado de "don Bernardo, de la dicha iglesia toledana arzobispo, e don Pedro, obispo de Palençia, e quasi todos los nobles e condes de Espanna los cuales todos oyéndolos dexo el señorio de su rreino a la dicha donna Urraca su fija". Urraca era la hermanastra de Sancho, hijo de Zaida muerto en la Batalla de Uclés (*Las crónicas anónimas de Sahagún*, citadas por Martínez Díez, 1988: 120).

de Francia; de Toscana había arribado Berta, la tercera [3]. Las únicas nacidas en territorio hispánico fueron Ximena Muñoz, "dueña de alta guisa", y "la Çaida, fija de Abenhabet rey de Sevilla", agrupadas ambas en la categoría de "amigas". Estas siete uniones, al menos las reconocidas por la historiografía alfonsí, muestran la proyección política de Alfonso VI cuyos enlaces no sólo le acercaban Francia e Italia a Hispania sino que le ponían al alcance de la mano territorios arábigo-andalusíes. Sus matrimonios "a bendiciones" y la unión con sus "amigas" tuvieron un marcado sesgo político y se nutrieron, en mayor o menor medida, de las pretensiones imperiales del monarca. La idea de ser "imperator totius Hispaniae" para lo cual necesitaba de la conquista de los territorios hispánicos musulmanes fue atestiguada tanto por diplomas cristianos que lo nombraban así desde 1077 como por los historiadores árabes que señalaban que el rey "usaba el título de *imperator*, que quiere decir rey de los reyes"; su sueño imperial cuajó tiempo después cuando amplió su título y se proclamó "constitutus imperator super omnes Hispaniae nationes" y "emperador de las dos religiones" (Menéndez Pidal, 1943: 163, 225 y 242).

Ahora bien, la construcción del mencionado capítulo resulta bastante peculiar: la información general sobre las mujeres "a bendición" ocupan 39 líneas, en tanto que 54 se reparten entre las "amigas" Ximena y Zaida. De este total, 25 corresponden a la mora de la que la *Crónica* se ocupa especialmente en destacar que "non fue barragana del rey, mas mugier uelada; et esto fue por esta razon et como agora diremos: Tomo esta Çayda, fija de Abenhabet rey de Sevilla el rey don Alffonsso pora auer a Toledo meior parada et tornola cristiana". Además, se enfatiza el hecho que "los casteillos quel diera su padre, diolos ella al rey don Alfonso" y se los nombra por su valor estratégico.

En la narración precedente, el discurso historiográfico alfonsí le otorga categoría de mujer legítima a Zaida, establece su origen real y justifica su unión con el rey castellano-leonés desde el punto de vista político-militar, confirmando el papel de Alfonso VI en su conversión. Esta breve información resulta problemática frente a las de otras fuentes históricas que la mencionan aunque, de todas formas, sí hay puntos en común entre ellas: su origen, la adscripción a la realeza sevillana y la maternidad del hijo de Alfonso VI. Cabe destacar, sin embargo, que la *PCG* alfonsí es la única que presenta la conversión tan vívidamente en sus entretelones.

Según Montaner Frutos, la primera mención romance de Zaida se halla en la recensión del *Liber Regum* al *Codex Villarensis* (ca. 1200) que señala que Al-

[3] Menéndez Pidal da noticias sobre Constanza: era viuda del conde de Châlons-Sur-Saône, nieta del rey francés Roberto II el Piadoso e hija menor de Roberto el viejo, duque de Borgoña. Posiblemente llegó a Castilla hacia fines de 1079 acompañada de su secretario privado, un monje, y de una dama de su familia que mantuvo un apasionado romance con Alfonso VI durante la luna de miel del monarca. Este amor adúltero adquirió tales proporciones que el Papa Gregorio VII amenazó a Alfonso VI con la excomunión que no se llevó a cabo porque el rey supo tomar distancia del asunto, al menos públicamente. La reina murió a principios de 1093; ese mismo año, Alfonso VI casó con Berta (1943: 168-173; 302).

fonso VI "priso muller la Çaida, qui era sobrina d'Avenalfage. E baptizola e fo cristiana"[4] (29-34). Esta versión pasa casi a la letra en el *Liber Regum Toletanus* (*ca.* 1220) que afirma: "Este rey d. Alfonso tomó muger mora, que decían la Zayda, sobrina de Avenalfage, e ovo d'ella al infant D. Sancho"; por su parte, el *Cronicón de Cardeña* (*post* 1312) anuncia que "este rey D. Alfonso tomó muger mora, que decién la Cayda [*sic pro* Çayda], sobrina de Abanafanie, e ovo de ella al infant D. Sancho Alfons". La versión romanceada del *Chronicon Mundi* confirma que la "clamada Zeyda" era "filla de Benabeth rey de Sevilia"; por último, la *Versión sanchina* de la *Estoria de España* (1289), es el primer testimonio que presenta a la mora como esposa legítima y no como concubina (Montaner Frutos, 2005: 26). En las fuentes latinas, también figuran datos semejantes: el *Chronicon Floriacense* se refiere al hijo del monarca, "quem de Sarracena puella nobilísima prius bautismo abluta susceperat" (3); el *Chronicon Reguem Legionensium* de Pelayo de Oviedo señala que "Ceidam, filiam Abenabeth Regis Yspalensis, que babtizata Helisabeth fuit uocitata" (3). La *Chronica Naierensis*, III, 22, confirma que "Zeida" fue "filia Auenabeth regis Hyspalensis, que baptizata Helysabeth fui uocata" (29). Lucas de Tuy en su *Chronicon Mundi* (ca.1232-1240) IV, 9, hace figurar a Zayda, "filiam Benabet regis Sibila" entre las "duas concubinas nobilíssimas" y la llama "quasi pro uxore" (30); por su parte, hacia 1243 Jiménez de Rada en *De Rebus Hispaniae* VI, 30, señala a "Ceydam" como "filiam Auenabeth principis Hispalenses, que postea baptizata dicta fuit Maria" (33). La *Crónica Najerense* dice: "Rex autem iste quinque uxores legitimas noscitur habuisse... Habuit etiam duas concubinas tamen nobilísimas: prima fuit Xemena Munioz... Posterior fuit nomine Zeida, filia Auenabeth regis Hyspanensis, que baptizata Helysabeth fuit uocata, ex qua genuit Santium, qui occisus est in lite de Ocles era Ma. C.a. XLa.VIa,VIII, kalendas iulii, in die Natiuitatis sancti Iohannis babtiste" (Ubieto Arteta, 1966: 117-118).

Frente a la complejidad de relaciones, deudas y variantes de los datos ofrecidos por las fuentes mencionadas, sí podemos afirmar, al menos, que la versión de los cronistas alfonsíes es la única que "abre el mundo de la historia" en la *PCG*: partiendo de "Tomo esta Çayda, fija de Abenhabet rey de Sevilla el rey don Alffonsso pora auer a Toledo meior parada et tornola cristiana", el discurso historiográfico alfonsí ficcionaliza la escena de la conversión con detalles que validan la decisión real de tener "mugier velada" en razones políticas y estratégicas y legitiman, en consecuencia, la necesidad de conversión de la mora al cristianismo.

La *Crónica* alfonsí localiza, selecciona y privilegia unos detalles de la conversión cuyos pormenores son:

1) La objeción real con su respectiva argumentación por el nombre con que el que Zaida será convertida,

[4] Las citas de fuentes latinas y romances proceden de Montaner Frutos, 2005: 29-35. Señalo número de página entre paréntesis. Agradezco la generosidad del Dr. Montaner Frutos por el pronto envío del artículo en cuestión; el precio del *Volumen Homenaje* al malogrado Prof. R. Walter –68 libras esterlinas– en que se encuentra su exhaustiva investigación me impiden adquirirlo; por ello, cito por la copia personal.

2) La doble reacción de la mora que "dixo quel pusiesen nombre Maria, et después que la llamase el rey como se el quisiesse",
3) Los clérigos se hacen cómplice de la mora ya que "pusieronle nombre Maria", y
4) Engañan a Alfonso VI: le "dixieron al rey que Helisabeth auie nombre".

Ahora bien, ¿por qué integrar en el discurso historiográfico alfonsí ciertas particularidades o sucesos de su conversión y el cuidado con el que es narrada *in praesentia* del receptor del texto? Los cronistas toman especial recaudo en señalar que "quando la yuan a batear", el monarca objeta el nombre ya que "non querie ell aver compannia con mugier que assi ouiesse nombre, porque naciera della Dios". La negativa real no podía ser de otra forma ya que la *PCG* necesitaba consolidar una imagen de rey no sólo virtuoso, ejemplo para sus súbditos e individuo perfecto –ideal reflejado en los numerosos *specula principum* traducidos y/o compuestos en la Castilla del siglo XIII– sino que era esencial reforzar la figura del soberano como autoridad, como institución, "imago" e "instrumentum Dei" (Haro Cortés, 1996: 34-37; Ramadori, 2001: 193-196). Fue un golpe de gracia de los cronistas alfonsíes haber hecho que el rey no permaneciera impasible ante el nombre "María" teniendo en cuenta el efecto que en los receptores de la *Crónica* hubiera causado la posesión del nombre en una conversa.

En cuanto a la elección del nombre que queda sin justificar desde la propia voz de Zaida, es interesante tener en cuenta que Rubiera Mata afirma que Zaida es "deformación del título Sayyida que recibían las esposas legítimas de los reyes musulmanes en el siglo XI" (1989: 342). Por su parte, Montaner Frutos, luego de una sesuda argumentación, plantea la siguiente posibilidad: en la denominación de "Maria la Çayda" de la *PCG* (cap. 883, p.553): María equivaldría al "Mariyad" o "Maryam" árabe, "correspondiente al hebreo *Miryåm*, origen mediado a su vez de *María*" y Zaida a "Sayyidah" –señora– como sobrenombre honorífico, ambos provenientes de "información verídica de conocimiento común, al menos en determinados círculos de Toledo" (2005: 35-38).

De todas formas, la insistencia en llamarse María podría leerse desde la importancia que la Virgen tuvo en la España del siglo XI: su figura, símbolo de misericordia universal, siempre ha significado el auxilio de los pecadores en la senda de su conversión; Zaida estaría iluminada, entonces, por un ser cuya bondad no conoce límites y que acoge en su generosidad a los que transitan el camino de la conversión en una ciudad como Toledo, que no sólo contaba entre sus ilustres hijos a San Ildefonso (606-667) –primer gran reformador de la liturgia mariana en España, autor de un influyente tratado sobre la virginidad de María y protagonista del primer *Milagro* de Berceo– sino al mismo Alfonso X, el Sabio, él mismo un marianista apasionado, y en una época en la que se dio uno de los fenómenos sociológicos más destacados del siglo XI: la conversión en masa de musulmanes en la Toledo recién reconquistada (Pérez de Tudela y Velasco, 1989: 68; Gerli 1999: 20-21)[5]. Al respecto, la *Crónica* de Ibn Bassam registra el éxito de

[5] Para Menéndez Pidal, "Toledo fue así el meridiano cultural para Occidente, como era el geográfico cuando Alfonso X mandó calcular sus famosas tablas astronómicas según la longitud de esa ciudad". Además, afirma que Alfonso fue prisionero de su hermano Sancho en dicha ciudad en la

la política de Alfonso VI quien junto con el conde mozárabe Sisnando Davídiz, gobernador de la ciudad, inclinó "los corazones de sus notables" e hizo "amar la conversión al cristianismo de la masa de su plebe"[6]. "Las disensiones de los toledanos y la conversión al cristianismo de los estúpidos –continúa afirmando la *Dajira* árabe– "agitaron los ánimos e inquietaron a las capitales del Islam"[7] (Rubiera Mata, 1989: 346). El caso de Zaida y de las leyendas de la santa mudéjar Casilda y de su hermano Alí, convertido también al cristianismo como San Pedro de Sopretán, ejemplificaron el sorprendente fenómeno de la conversión masiva musulmana que la *PCG* historió en el episodio de la mora Zaida y que, en manos de los cronistas alfonsíes, alcanzó el valor de discurso propagandístico para la política de reconquista de Alfonso X[8].

La historia de la conversión de la princesa toledana Zaida formó parte de la epopeya cristiana de la reconquista de Toledo y de territorios en manos musulmanas (Rubiera Mata, 1989: 345) y muestra no sólo una forma *minimalista* de hacer historia propia de los equipos alfonsíes sino también el uso político de la anécdota esgrimida por Alfonso X para promocionar y reforzar una identidad común a partir de la conversión y del bautismo que, sentenciaba la *Primera Partida*, "lava el alma del home de fuera, et limpia el alma de adentro, tollieno el pecado que viene del linaje que pecó Adan et aun todos los otros pecados, tan bien los veniales que ha el home fecho ante que sea bautizado. Ca por este sacramento, tomándolo así como conviene, es home quito de aquellas cosas por que era reptado et arredrado del amor de Dios" (*Primera Partida*, IV, vi).

---

que vivió en calidad de desterrado. En la corte de Mamún, "el ex rey de León se familiarizó con la gente mora, paseó a sus anchas la bien defendida ciudad y meditó por qué lugares y con qué clase de máquinas podía expugnarla" (1939: 481 y 19).

[6] Menéndez Pidal afirma que la política de conquista de Toledo que aplicó Alfonso VI fue la siguiente: "da un trato... cuando entra en Toledo: mantiene a los moros toledanos en sus mezquitas, en sus casas y heredades; si bien él ocupa, desde luego, el alcázar". (1939: 386)

[7] A más de 300 años de su muerte, la fama de Zaida había traspasado los límites hispánicos y, entre los árabes, su conversión al Cristianismo y la de sus hijos moros, habidos antes de su unión con Alfonso VI, ejemplificaba la traición al Islam. Un alfaquí norteafricano, muerto en 1508, aconsejaba a un mudéjar que pasara al Norte de África para que no le sucediera lo mismo que a Zaida y sus hijos árabes; su ejemplo servía para mostrar "un crimen contra los hímenes y las vulvas; pues ¿cómo estará seguro el que tiene esposa, hija o pariente próxima bajo tutela de que no dará con ella un miserable de entre los perros enemigos y los puercos malditos, [que] transformará su espíritu, la cogerá desprevenida sobre su religión y tomará ascendiente sobre ella, de modo que los secunde y se produzca la separación entre ella y su tutor legal con la apostasía y la disidencia religiosa, como les ocurrió a la nuera de Almu'tamidb.'Abbâd y a los hijos que tenía?" (Lévi-Provençal, 1934: 200, citado por Muntaner, p. 4, nota 11).

[8] La leyenda de Santa Casilda registra la historia de Casilda, hija del rey Alma'mum de Toledo, cuya piedad era tal que antes de convertirse al cristianismo alimentaba a escondidas a los prisioneros de su padre; un día, se descubrió el hecho y los panes se transformaron milagrosamente en rosas. Enferma, la joven se bañó en la Laguna de San Vicente y se curó; así, se convirtió al cristianismo y se retiró a una ermita en Briviesca. La leyenda de su hermano Alí, transformado en San Pedro de Sopretán (Torre del Burgo, Guadalajara), cuenta que el joven, que al igual que San Pablo, había sido cegado cuando perseguía a los cristianos; luego recuperó su vista y se convirtió al cristianismo (Rubiera Mata, 1989: 343).

Como señalábamos al inicio del presente trabajo, los datos sobre Zaida y Alfonso VI y el esbozo anecdótico de la conversión de la mora del capítulo 847 alcanzan su esplendor narrativo en el capítulo 883; si bien el título reza "la razon por que los almorauides passaron a Espanna et de la muerte de Abenhabeth rey de Seuilla", buena parte del relato está montado sobre los amores de Zaida y el rey, ocasión en la que el taller alfonsí organiza el relato desde la construcción poética y experimenta con nuevas posibilidades de relatar historias.

La micronarración anticipada por el capítulo 847 se despliega lineal y cronológicamente en el 883 y la técnica de los colores retóricos abre la narración encapsulada de los amores del rey Alfonso y la princesa mora. En el plan de escritura historiográfica de la *PCG*, la célula narrativa del 847 formaliza su apertura en el tratamiento del personaje femenino en el 883 que se convierte en la sustancia portante de la acción. En relación con Zaida encontramos, por tanto, tres núcleos narrativos:

A) Historia de Zaida pre-conversa

- presentación de su origen real a través del motivo del buen padre: Abenabeth, rey "en Seuilla..., un moro de muy buenas costumbres por si et muy poderoso", de cuyos "çibdades et villas et castiellos" dará parte a su hija para que pudiera "uenirle meior casamiento"
- alabanza retórica de Zaida con fórmulas hechas: "fija doncella muy grand et muy fermosa et de muy buenas costumbres"
- tipología y causa del enamoramiento de la princesa: "sonando la muy grand fama deste rrey...ouolo a oyr.... et tanto oyo deste rey... que se enamoro dell", "non de vista ca nunqual uiera, mas de la su buena fama et del su buen prez"
- proposición y justificación de Zaida para realizar una "uista" con Alfonso VI: "ouo ella sus mandaderos con quien le enuio decir et rogar que ouiesse ella la vista dell, ca era muy pagada de su prez et de la beldat quel dizien dell"
- declaración de amor de la "doncella donna Çaida": "quel amaua et quel querie ueer"
- proposición de casamiento por parte de Zaida
- juramento escrito de la donación de su herencia para el futuro marido
- viaje de Zaida hacia el sitio donde probablemente se realizaron las vistas
- éxito de Zaida: "ca el fecho de lo que la Çaida querie acabosse"

B) Conversión

- enamoramiento "de vista" del rey Alfonso VI por la famosa belleza de la mora: "non fue el [rey Alfonso VI] menos pagado della, ca la uio el grande et muy fermosa et ensennada et de muy buen contenente, como dixieron della"
- negociación en las "vistas": "Et ouo luego sus fablas con ella, et domandol que si ella tal pleyto querie dell que si tornarie cristiana"
- respuesta y condiciones de Zaida: "Ella respondiol que se tornarie cristiana et quel daria luego Cuenca et todo lo al que su padre le diera... sol que con ella casasse"
- análisis real de la propuesta de Zaida y aceptación por cuestión de estado: "El rey don Alfonso leyendo como era nueua la conuista que el fiziera de Toledo,

et lo que la Çaida auie serie de gran ayuda pora ayer Toledo meior parada, uou su consejo con sus condes et sus ricos omnes"

C) Post-conversión

- conversión: "tornola cristiana como lo auemos contado ya suso ante desto"
- casamiento: "et caso con ella"
- maternidad: "et fizo luego en ella un fijo"
- cumplimiento de la promesa de Zaida: "Et ella entrego de Cuenca al rey et de todo lo al"

La conversión de la princesa mora es, como se advierte, el eje estructurante de la narrativización de la propia historia de Zaida, historia parcelada por los cronistas alfonsíes que seleccionaron aquellos datos de la princesa musulmana que reflejaban la ejemplariedad de la política de cristianización llevada a cabo por los dos Alfonsos. En la selección de dichos datos, no figuraba el que la princesa toledana ya había estado casada. Una pausible reconstrucción de los hechos revela que su esposo era el príncipe sevillano Fath Alma'mum b. 'Abbad, hijo del famoso Alma'mum, rey de Sevilla (Montaner Frutos, 2005: 22). Gobernador de Córdoba, Alma'mum hijo murió cuando los almorávides cercaron la ciudad y la tomaron el 27 de marzo de 1091. Sin embargo, durante el asedio, el previsor esposo había enviado a Zaida y sus hijos –según testimonia Alwanšariši– a Almodóvar del Río que cayó antes del 22 de abril del mismo año y a la que Alfonso VI había enviado tropas al mando de Alvar Fáñez (Montaner Frutos, 2005: 10, nota 32 y 22-23: texto y notas 62-64). La princesa habría huido antes de la caída de la ciudad y habría buscado protección en la corte de Alfonso VI, aliado de su esposo y suegro respectivamente.

Su condición de viuda de un gran jefe vencido y amigo de cristianos operó probablemente como uno de los factores condicionantes de su huída hacia tierras cristianas donde se relacionó con Alfonso VI. De no haberlo hecho, su situación y la de sus hijos como cautivos habría sido deplorable. Cuando caía una ciudad o poblado, el botín estaba constituido por joyas, vasos litúrgicos, "oro, plata, ricos adornos, piedras preciosas,... rubíes, esmeraldas" y cautivos. Cuando Musa, por ejemplo, llegó a Damasco *en su camino a Hispania* se presentó rodeado de los jefes y monarcas vencidos junto con "100.000 mujeres y niños cautivos"[9]. Los esclavos formaban parte del botín y eran tan importantes que la grandeza de una batalla no se medía en dinares sino por el número de cautivos que referenciaba la magnitud del éxito o de la derrota. Ya desde la época de Musa, el *rebaño humano* –como los definían algunas *Crónicas* árabes– estaba integrado sobre todo por mujeres y niños y llegaba a formar parte de los tributos normales que la población local debía enviar a la capital de la provincia en la que eran derrotados. La *Crónica* del Moro Rasis recuerda que cuando Mérida cayó, el botín no sólo incluía el jacinto de Alejandro, un magnífico topacio que "atanto grande era la

[9] Para el tema de los cautivos, véase Chalmeta (1994: 105-106, 199-200, 238, 326).El mercado de esclavas de Córdoba era muy famoso en el siglo X; allí podían encontrase "mujeres ingeniosas y dotadas de una gran belleza que poseen a la perfección la lengua románica y que saben vestirse como esclavas (Sánchez-Albornoz, 1946: 2997-299).

lucencia que dava, que non avia menester candelas" y una lámpara o vaso precioso sino que otro cronista de la época, Ibn al-Atir, señalaba la presencia de "30.000 princesas y damas cautivas". Estas mismas *Crónicas* relatan que el conquistador de la ciudad "redujo a cautiverio sus mujeres e hijos.... hasta alcanzar las 10.000 o más. Fue con los prisioneros y esclavos a Córdoba... y se puso a vender las mujeres e hijos de los baladíes. A los hombres [árabes] les subastó a la rebaja". Muchos de estos esclavos y esclavas participaban del llamado "programa de asistencia social" que, implementado por a-Walid, los colocaba como sirvientes de ciegos o enfermos arabo-musulmanes mientras que otros se dedicaban a las tareas agrícolas. Sin embargo, el problema de su fuga alcanzó tales dimensiones que desde su llegada a Hispania, los árabes impusieron medidas represivas y la ley de la responsabilidad colectiva entre todos los habitantes del lugar, sobre quienes también recaía la pena de la fuga. En el caso cristiano, los cautivos también significaban riqueza; la *PCG* narra que el Cid "fuesse pora tierra de moros a la çibdad de Toledo, et corriola et destruxola, et catiuo y entre uarones et mugieres VII mill" (cap. 850, p. 523).

Por ello, es entendible que la esclavitud no se presentara como buena opción para una princesa que desde su aparición historiográfica alfonsí se demostró políticamente muy hábil. Si bien coincido con María Eugenia Lacarra en considerar a Zaida como personaje "ejemplar", creo que su ejemplaridad no está en "ser sumisa a su marido y hacerse cristiana, renegando de su religión primera" (1995: 32). Más bien, su ejemplaridad reside en que logra negociar y pactar su sobrevivencia y su estilo de vida en la sociedad hispánica y cristiana del siglo XI, aceptando los beneficios de la conversión. Además, la princesa mora aparece activa, atenta a la creciente fama del rey cristiano y a tomar iniciativas personales y públicas para lograr mantener su estado. Por ello, su marcado sentido de "amor" no sólo puede interpretarse a la luz apasionada y erótico-sentimental que, en definitiva, ha sido el factor más destacado en la transmisión y difusión legendaria de su relación con Alfonso VI –ese "amor de lonh" del que ya habla la lírica de los trovadores, la épica francesa, el romancero y otras manifestaciones de origen folclórico, inclusive oriental, amor de oídas que se justifica si se piensa que la mirada podía llegar a ser una injuria, sobre todo para las mujeres castas [10] (Galmés de Fuentes, 1970: 233-234, citado por Montaner Frutos, 39, nota 101; Madero, 1992: 600-601).

En el amor de Zaida hacia Alfonso VI confluyen dos tipos de amores especificados en la *Segunda Partida*: el que "viene sobre cosa flaca" y es "por antojanza, asi como amando las cosas que nunca vieron", y el nacido "sobre firme" y "que nasce del debdo de linaje ó de naturaleza, ó de bien fecho que hayan habido ó esperan haber de aquella cosa que aman". Dirigido al rey, deben observarse tres cosas: "la primera quel amen el alma, la segunda el cuerpo, la tercera sus fechos"

[10] Se registra el verso "enamorase de Montesinos/ de oída, que no de vista" en el romance *Rosaflorida y Montesinos* (Díaz-Mas, 1994: 241). Deyermond comenta que "el enamoramiento de oídas es un motivo muy difundido en la literatura medieval" y que no hay duda acerca de la existencia histórica de la nuera del rey de Sevilla (1995: 126-127).

(XIII.xiv). El amor "de oídas" de Zaida es de "antojanza" hasta que se convierte en "firme" porque la princesa musulmana se enamora del "muy esforzado... et muy aventurado et de grandes fechos" Alfonso VI (cap. 883).

El vuelco sentimental y jurídico de Zaida es digno de notar desde el punto de vista de su caracterización novelesca. La *PCG* enmarca unos sucesos políticos –la llegada de los almorávides a España– que se entraman con los sentimientos, pensamientos, acciones e intereses de Zaida: la princesa aún musulmana oye y se conserva alerta para conocer la fama del rey cristiano, mantiene tales sistemas de espionaje que sabe que el rey "andaua... por Toledo" conquistando "las villas de aderredor della"; se moviliza y envía sus mandaderos al rey para solicitarle vistas; se le declara y conduce "el pleyto mas ayna a lo que ella querie", viaja para la entrevista nupcial y negocia, en fin, su propia unión durante "las fablas" que el rey mantuvo con ella [11]. La mora es el "agente" inicial de la acción dramática que se resuelve cuando se convierte al cristianismo; en este punto de inflexión, cambia de categoría a personaje "paciente" y sí se transforma en la mujer sumisa que ve Lacarra [12].

Como conclusión, podemos afirmar que en el proceso de construcción historiográfica de Zaida, los cronistas alfonsíes aislaron un episodio significativo de la historia de España –la reconquista de Toledo del siglo XI, el rol de Alfonso VI en ella y la conversión masiva de musulmanes al cristianismo– y lo historiaron en los amores de la princesa mora y el rey cristiano. Si bien, como vimos al inicio de este trabajo, incorporaron materiales que no estaban en las fuentes, sí seleccionaron aquellos datos que podían ser historiables y se centraron en la pre-historia de la conversión. Esta, vivida con sus objeciones y abierta a registrar el dinamismo de la vida misma, permitió a los historiadores alfonsíes la expansión novelesca del relato mediante la introducción y/o desarrollo de diversos motivos expandidos mediante la técnica de la *amplificatio* [13]. Así, el discurso historiográfico alfonsí sentó sus bases en una cuidadosa selección de datos con fines políticos; sus relatos minimalistas como el bautismo y la conversión de la mora Zaida reforzaron valores concretos que identificaban a la sociedad.

El esplendor narrativo que alcanzó el capítulo 883 de la *PCG* demostró que la Historia medieval no sólo se construyó mediante la compilación de fuentes sino que la descripción de sucesos coloridos y ejemplificadores como los estudiados, también formaban parte de los hechos historiables; ellos, junto con las grandes batallas y los grandes nombres, compendiaban e ilustraban la experiencia humana colectiva (Funes, 21; Topolsky, 1992: 68-72).

Desde la retórica del poder, el episodio Zaida-Alfonso VI hizo historiable una conversión que desde su trascendencia política hasta sus entretelones fue instru-

[11] Louise O. Vasvári ha analizado magistralmente la figura de la "mora moraina, morilla d'un bel catar" en el romance homónimo, estableciendo motivos, contextos de producción y de recepción del cantar (1999).

[12] Para este punto, sigo a Bourneuf y Ouellet (1989: 171-233).

[13] Al estudiar la historia de la Conquista de América, Pupo-Walker afirma que "indirectamente, lo imaginado, por decirlo así, se infiltró hasta en los más importantes textos oficiales" (1982: 50).

mento para consolidar la identidad común necesitada por Alfonso VI y su homónimo el Sabio. Mediante la técnica de los colores retóricos, los cronistas reales experimentaron discursivamente con un mundo y un lenguaje ficcionales en lengua vulgar y sus micronarraciones encapsuladas –de las que el episodio de la mora Zaida es un ejemplo– revelaron una nueva conciencia lingüística y la consolidación paulatina de un rico lenguaje representativo [14]. La práctica histórica acertó, así, en descubrir aquellos intersticios vacíos de la Historia oficial que se llenaron de anécdotas de la vida diaria traducidas, compiladas y prosificadas en el lenguaje figurado "de Castiella". Los antiguos no estaban preocupados por una Historia con formulaciones verdaderas sobre el pasado, buscaban una Historia como forma de actividad práctica orientada a la vida (Topolky, 1992: 60). Y la narración de los amores entre Alfonso VI y Zaida se enmarcaba en esa forma de forjar una Historia de España en la que participaban "las mugeres... sotiles et sabidoras pora lo que mucho an a talent", talento que una vez más demostró poseer aquella mora Zaida en pleno siglo XI.

BIBLIOGRAFÍA

BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra, p. 224, 1999.

BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, Colección Letras e Ideas, Madrid, Cátedra, 1989.

DEYERMOND, Alan, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Epica y romances*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

DÍAZ-MAS, Paloma, *Romancero*, est. preliminar Samuel Armistead, Biblioteca Clásica, 8, Barcelona, Crítica, 1994.

FUNES, Leonardo, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Papers of the Medieval Research Seminar, 6, London, Departmento of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.

HARO CORTÉS, Marta, *La imagen del poder real a través de los compendios y de castigos castellanos del siglo XIII*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminal, 4, 1996.

LACARRA, María Eugenia, "Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellana)", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modelos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, coord. Iris M. Zabala, Madrid, Dirección General de la mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico y Anthropos, pp. 21-68, 1995.

MADERO, Marta, "Injurias y mujeres" (Castilla y Leeón, siglos XIII y XIV), en *Historia*

[14] Fernando Gómez Redondo afirma atinadamente que las *Partidas* "no describen sólo un proceso de configuración social... también lo crean, inventando una 'realidad designativa' que refleja la necesidad de 'nombrar con el lenguaje' todo ese nuevo orden de valores" (998- 591).

de las mujeres, dir. Georges Duby y Michelle Perrot, *La Edad Media*, 2, dir. Christiane Klapish-Zuber, pp. 591-603, 1990 (reimp. 1992).

PRIMERA CRÓNICA GENERAL DE ESPAÑA, ed. Ramón Menéndez Pidal, 2 vols. Madrid: Gredos, 1955 (reimp. 1977).

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "Curia y Cortes en el Reino de Castilla, en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media. Actas de la Primera Etapa del Congreso Científico sobre la Historia de las Cortes de Castilla y León*, Burgos, 30 de setiembre a 3 de octubre de 1986, 2 vols. Valladolid, Cortes de Castilla y León, I, pp. 105- 151, 1988.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939 (reimp. 1943).

MONTANER FRUTOS, Alberto, "La mora Zaida, entre historia y leyenda (con una reflexión sobre la técnica historiográfica alfonsí)", *PMHRA*, 16, *Volumen homenaje a Roger Walker*, ed. Barry Taylor y G. West, 1-66 (copia personal), 2005.

PÉREZ DE TUDELA Y VELASCO, María Isabel, "María en el vértice de la Edad Media", en *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*; ed. Angela Muñoz Fernández, Colección LAYA, 5, Madrid, Asociación Cultural AL-MUDAYNA, pp. 59-69, 1989.

PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 318, Madrid, Gredos, 1982.

RAMADORI, Alicia Esther, *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2001.

RUBIERA MATA, María Jesús, "Un insólito caso de conversas musulmanas al cristianismo: las princesas toledanas del siglo XI", en *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*; ed. Angela Muñoz Fernández, Colección LAYA, 5, Madrid, Asociación Cultural AL-MUDAYNA, pp. 341-347, 1989.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *La España musulmana, según los autores islamitas y cristianos medievales*, 2 vols., Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

TOPOLSKY, Jerzy, *Metodología de la Historia*, Historia, Serie Mayor, Madrid, Cátedra, 1973 (reimp. 1992).

UBIETO ARTETA, Antonio, *Crónica Najerense*, Textos Medievales, 15, Valencia, Anubar, 1966.

VASVÁRI, Louise O, *The Heterotextual body of the 'Mora morilla'*, Papers of the Medieval Research Seminar, 12, London, Departmento of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.

EL CONCEPTO DE *MARAVILLA* EN *LA LEYENDA DEL CABALLERO DEL CISNE* DE *LA GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR*

MÓNICA NASIF
Seminario de Edición y Crítica Textual

RESUMEN

Milagro, magia y maravilla han sido vocablos que poblaron la mente del ser humano en todas las épocas, y aún hoy, en las más diversas circunstancias. A través del tiempo y del espacio, el intelecto del hombre buscó afanosamente explicaciones, teorías y argumentos para tranquilizar su interior; sin embargo, siempre existió un lugar, *otro mundo,* en el que la imaginación construyó y construye su fortaleza de *maravillosos milagros mágicos* que ayudan a soportar las situaciones humanas más difíciles. La Edad Media es escenario privilegiado para que el imaginario del hombre se despliegue, goce y tiemble ante apariciones celestiales o fantasmagóricas, invocadas o surgidas de la aparente nada: todo converge hacia un punto en el que el espíritu se aterroriza en una profunda actitud de sorpresa y fascinación. La ficción medieval no ha escapado a los hechizos de lo maravilloso, *La Leyenda del Caballero del Cisne* desarrolla su trama entre apariciones y efectos que no siempre son previsibles, sus páginas son un muestrario de lo variado que puede ser lo *maravilloso cristiano* y de lo que significó para relacionar al legendario Caballero del Cisne con la genealogía de Godofredo de Bouillon, adalid de la Primera Cruzada.

Palabras clave: Gran Conquista de Ultramar - maravilla - Caballero del Cisne - magia - milagro

ABSTRACT

The concept of marvel in *La Leyenda del Caballero del Cisne* of *La Gran Conquista de Ultramar*

Miracle, magic and marvel are words that have always inhabited human mind, even today, in the most diverse circumstances. Throughout time and space, men have searched explanations, theories and arguments to calm themselves down; in spite of that, there always existed a place, *another world* in which imagination built and constructed its fortress of *marvelous magical miracles* that help to stand the most difficult human situations. The Middle Ages are a privileged scenery for the imagery of man to develop, take pleasure and tremble at the sight of heavenly or phantom-like apparitions, invoked or appeared apparently out of nothing. Everything converges to a point in which the spirit terrorizes itself in a deep attitude of surprise and fascination. Medieval fiction has not escaped from the spell of marvel. *La Leyenda del Caballero del Cisne* develops its plot thanks to apparitions and effects that are not always predictable. Its pages show a variety of what can be called the *Christian marvelous* and what this meant to link the legendary Swan Knight with the genealogy of Godofredo de Bouillon, hero of the First Crusade.

Key words: Gran Conquista de Ultramar - marvel - Caballero del Cisne - magic - miracle

El campo de lo sobrenatural en la Edad Media se manifiesta de tres formas diferentes: mágicamente [1], milagrosamente y maravillosamente. Lo mágico es producto de una serie de acciones llevadas a cabo por un mago, el milagro proviene de Dios y lo maravilloso se relaciona con lo feérico, no hay agentes identificables en su resolución [2].

Los vocablos *milagro* y *maravilla* tienen una raíz en común que es el término latino *mirror* que significa "mirarse, admirarse, sorprenderse". Ambas palabras corresponden al mismo campo semántico, en ambas la sorpresa es un ingrediente importante. Sin embargo, estudiosos del tema afirman que el milagro o también llamado lo *maravilloso cristiano* elimina, en cierta medida, el factor sorpresa, pues en tales contextos se sabe que la respuesta divina es previsible. ¿Por qué, entonces, no pensar que desde el espectáculo dado por esa respuesta omnipotente puede darse lo admirable?, si pensamos en las epifanías bíblicas del Antiguo Testamento, en las manifestaciones de Dios frente a su pueblo, en las respuestas que el Ser Supremo dio a los santos en las hagiografías, ¿no podrían pensarse como episodios dignos de causar sorpresa?

El término *maravilla* [3] en la Edad Media fue empleado, mayormente, para expresar sorpresa y admiración [4]. En rigor de verdad, sí debiera hacerse una distinción entre lo maravilloso cristiano y lo maravilloso feérico, ya que cada uno tiene orígenes distintos [5], pero no descartar la posibilidad de lo sorpresivo en el primero.

En este trabajo se darán algunas pautas de cómo lo maravilloso cristiano se inserta en la *Leyenda del Caballero del Cisne* como señal de unción y elección.

La mencionada obra forma parte de la *Gran Conquista de Ultramar* [6] de aproximadamente fines del siglo XIII y justifica una genealogía fantástica para Godofredo de Bouillon, aquel que fuera el promotor de la Primera Cruzada.

En un primer momento el Caballero del Cisne aparece vinculado con los **chevalier faé**, seres feéricos masculinos que aparecen en relatos, como los *lais* de María de Francia u otros anónimos. Proveniente de los primeros puede citarse *Yonec* [7], aquel caballero que se convierte en azor para poder visitar a su amada encerrada por un marido celoso o, entre los segundos, el misterioso caballero que enamora a la reina y de cuya unión nacerá *Tydorel* [8], ambos personajes son

[1] En este trabajo dejamos para otra oportunidad el tratamiento de lo mágico.

[2] Le Goff. *Lo cotidiano y lo maravilloso en el Occidente medieval*, pp. 9-24.

[3] Debe recordarse que los *mirabilia* eran libros de viajes en que se relataban las costumbres y objetos sorprendentes de los territorios lejanos, visitados por los viajeros medievales.

[4] Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, pp. 61-92.

[5] Una de las diferencias entre lo maravilloso cristiano y lo maravilloso feérico es el humor, que detenta el segundo, pero no el primero. Ver Verelst, Philip. "L'art de Tolède ou le huitème des arts libéraux: une approche du merveilleux épique", en *Aspects de l'épopée romane*, pp. 3-39.

[6] Comprende los primeros veintitrés capítulos de la *Gran Conquista de Ultramar*.

[7] María de Francia. *Lais*, pp. 105-117,

[8] *Nueve lais bretones y La sombra de Jean Renart*, pp. 73-81.

chevalier faé, ya que provenientes del Otro Mundo desean relacionarse con los mortales [9]. El Caballero del Cisne protagoniza una serie de narraciones de temprano origen; básicamente la leyenda relata que el Caballero del Cisne sale de las aguas del Rhin para desposar a una noble mortal con la condición de que no le pregunte quién es, ella viola el pacto y él, ser del Otro Mundo, se marcha para siempre. La hija de ambos será la madre de Godofredo de Bouillon. La leyenda de los niños-cisne se da como prólogo a dicha historia.

La Leyenda del Caballero del Cisne comienza con el relato de los niños-cisnes, la fuente más antigua que se conoce de dicha historia es la de Jean de Haute Seille llamado *Dolophatos*. Se narra lo siguiente: un joven se interna en el bosque para ir de caza, allí va en persecución de un extraño animal, pero pierde su rastro, llega cerca de una fuente. En el lugar se está bañando desnuda, un hada, una mujer cisne, sorpresivamente le saca su cadena de oro y con ello, la posibilidad de que la doncella se convierta en cisne, a cambio de la devolución del collar, el héroe le pide que se case con él. La pareja tiene siete hijos y los niños nacen con sus cadenas alrededor del cuello. La madre del joven no acepta a su nuera y, por medio de un engaño, envía a matar a los siete niños. La reina, madre del joven, les saca a los niños las cadenas y la posibilidad de transformarse en seres humanos, el hada es castigada enterrándola hasta el cuello. Los niños han vivido gracias a la misericordia del servidor de la reina, estos son recogidos por un ermitaño que los cría. Pasados siete años del nacimiento de los niños, el héroe los encuentra en el bosque, pero al querer alcanzarlos ellos desaparecen. El caballero le cuenta a su madre lo ocurrido y la reina sospechando lo ocurrido, envía al servidor a que les saque a los infantes las cadenas de oro y se las traiga, así lo hace el servidor, salvo con uno, el cual no puede obtener. La reina emplea las cadenas para hacer un recipiente, sin embargo, los collares no pueden fundirse debido a su origen maravilloso y uno de ellos se daña a causa de los golpes. El orfebre realiza el recipiente con otro oro y guarda los collares en un cofre. Los niños no pueden recobrar su forma humana, condenados a permanecer como cisnes. El que tenía aún el collar, una niña, sale a mendigar y llega al castillo de la reina. El caballero habla con la niña y descubre la horrible estrategia de su madre. Descubierta la traición de la reina, los niños recuperan las cadenas, pero una está defectuosa y ha perdido su virtud, uno de ellos queda permanentemente transformado en cisne y será el encargado de llevar el barco en el que irá el Caballero del Cisne [10].

La Naissance du chevalier du cygne desarrolla un relato similar, pero desprovisto de todo elemento sobrenatural. El hada es reemplazada por una joven que baja de la montaña a la cual el rey Lotario pide en casamiento, sin embargo, la doncella está dotada de un poder adivinatorio que le permite predecir su muerte en el parto, el nacimiento de los siete niños que llevarán una cadena de oro al cuello, provista por un ángel, y las hazañas que cumplirán en ultramar sus descendientes [11].

[9] Patch, Howard. *El otro mundo en la litaratura medieval*, pp. 36-67.
[10] Harf-Lacner, Lawrence. *Les feés au Moyen Âge*, ob. cit. pp.185-186.
[11] Harf-Lacner, ob. cit. pp. 186-187.

Ambos relatos narran la persecución del héroe a un ciervo de notables características antes del encuentro con la doncella, episodio que no aparece en *La leyenda del Caballero del Cisne*: Ysonberta, la doncella, se esconde en los dominios del conde Eustaçio, pues no quiere casarse.

> *"La ynfante, con el gran miedo que ouo de los canes, metióse en vna enzina hueca que falló ý çerca,[...]. E el conde entonçe oyendo a los canes latir e ladrar tan aprisa e tan afincadamente,[...]fuese para allý do los oyó; et quando llegó oyó las bozes que la ynfante daua dentro en el tronco del enzina con el gran miedo que avía de los canes que la morderían"* (*LCC*, p. 27)[12].

A pesar de la racionalización de lo maravilloso que se ha hecho en esta versión del relato, pueden señalarse algunos rastros del encuentro feérico: el tema de la caza, el bosque y el hueco de la enzina, como punto de encuentro, que reemplaza a la fuente. El espacio de lo misterioso persiste:

> *"Et el conde a esa ora que oyó las bozes de muger fue maravillado, ca nunca en ningund tiempo en aquella tierra le acaeciera que ningund omne nin muger fallase en aquel monte dehesado, lo vno por quel monte era mucho espeso, lo al por que era tan temeroso que ninguno non osaua por aý andar nin entrar por razón de los muy fuertes venados que ende avía,..."* (*LCC*, p.27).

El campo semántico de *maravilla* quedará para ilustrar lo sorprendente, como puede observarse en el texto citado. Lo sobrenatural en la historia del Caballero del Cisne quedará asimilado a lo religioso, al milagro traducido en sueños premonitorios o apariciones angélicas, de forma similar a los textos bíblicos. De esta manera reciben los collares los siete recién nacidos:

> *"[...], e asý commo cada vno naçíe venía vn ángel del cielo e ponía a cada vno vn collar de plata al cuello"* (*LCC*, p. 34).

Los collares serán los objetos a través de los cuales Ginesa, su abuela, los reconocerá y enviará a dos escuderos a matarlos, pero al quitarles los collares los jóvenes se transforman en cisnes.

Una de las características de la cristianización de lo feérico en la obra es la *elección divina*, semejante al concepto de unción bíblica: los infantes están llamados a un futuro prometedor, Dios los ha señalado y enviado Su mensaje por medio del ángel. Sin embargo, la historia continúa con uno solo de ellos y con su hermano convertido en cisne para siempre.

> *"Tornados aquellos çisnes moços e cobrados el conde sus fijos, aquel vno que fincaua çisne por razón del collar que falleciera, de que fizieran la copa, començó a dar muy grandes gritos e las bozes que él daua que todo el lago rretenía,[...] Pero desque vido que se yban sus hermanos, començóse a yr con ellos; e quando esto vió el conde, plogóle mucho e mandó fazer sobir sobre vna acémila con él"* (*LCC*, p.74).

Otra observación que puede hacerse con respecto a lo anterior es la inclusión del personaje del ermitaño llamado Galliel quien será el que críe a los jóvenes, sin

[12] El título de la *Leyenda del Caballero del Cisne* se abreviará de la siguiente forma: *LCC*.

embargo, sobrevive el sustrato feérico al ser una cierva quien alimente en los primeros momentos a los jóvenes abandonados.

El joven que había combatido por su madre es el que se convertirá en un invencible caballero y será llamado el Caballero del Cisne por su extraña compañía.

> *"Et aquel moço que lidió por su madre ouo esta gracia de nuestro Señor Dios sobre todas las gracias que Él fiziera: que fuese vençedor de todos los pleytos e de todos los rryebtos que se fiziesen contra dueña que fuese forçada de lo suyo o rrebtada commo non devía. E aquel su hermano que fincara çisne, que fuese guiador dél a aquellos lugares do tales rreutos o tales fuerças se fiziesen a las dueñas..."* (*LCC*, p. 76).

El Caballero del Cisne parte en un batel, objeto que pertenece al mundo maravilloso feérico, conducido por su hermano el cisne; el barco llevará al caballero a las tierras de la duquesa de Bouillon quien está siendo atacada por el duque de Sansoña. El cruce al *Otro Mundo* se ha racionalizado, es el cruce a tierras de combates y batallas; no al mundo de las hadas, sin embargo, se desliza otro tópico de los relatos feéricos: la prohibición o tabú. El Caballero del Cisne se casa con Beatriz, hija de la duquesa de Bouillon, con la condición de que ella no le pregunte por su origen ni por su nombre, además le advierte que cuando venga el cisne a buscarlo, deberá irse.

Los sueños y las visiones proféticos que provienen de Dios, aparecen en la historia con la función de enterar a los protagonistas de lo que ocurrirá, reemplazando cualquier posibilidad de poderes extraordinarios de los personajes. Se recordará que, a pesar de la abstención de lo feérico en *La Naissance du chevalier du cygne*, la joven tiene el don de la adivinación.

Existen dos episodios en la vida del ya Caballero del Cisne y Beatriz, su esposa, que deben interpretarse como milagros, sin embargo, el segundo podría ser una manifestación feérica, si no fuera por el contexto de la obra, tal vez recordando aquel suceso del *asiento peligroso* en La Tabla Redonda, dentro de los relatos artúricos [13].

La primera manifestación del poder divino sucede en una batalla:

> *"[...] e ciertamente ovieran los muertos e presos a todos sy non por el grand milagro que Dios contra ellos mostró; que asý como los de Sansona yuan derramados contra ellos del çielo vna nube muy pequena et della salió vna escoridad tan grande que a todos ellos quitó la vista e los çegó aý; e non se conocían vnos a otros e començaron se a ferir tan de rrezio [...] E quando el Cauallero del Cisne esta maravilla vio, llamó a los suyos e salió a vna parte con ellos e díxoles asý: 'Amigos, conortad vos e gradesçed e load mucho a Dios la grand merced que vos oy fizo,...'"* (*LCC*, p. 189).

Dios ha escuchado la plegaria del Caballero del Cisne y le ha enviado una golondrina blanca como mensajera de esperanza, ya que le dice que Jesús y La Virgen lo ayudarán a recuperar a su mujer y a vencer en la batalla.

[13] Al igual que el castillo pertenecía al Caballero del Cisne, ya que allí reunía a sus caballeros, el Asiento Peligroso sólo corresponde a Galaz o Galahad, al posesionarse otros de tales objetos, sobreviene el castigo, a través del fuego en ambos. Ver *Leyenda del Caballero del Cisne*, p. 266 y *Lanzarote del Lago, El libro de Agravaín* V, p. 1372.

En el segundo suceso, el fuego comienza, sin causa comprobable, y el palacio en el que se guardaba el cuerno que el Caballero del Cisne dejara al cuidado de su mujer se consume en el fuego. En medio de la catástrofe un enorme cisne blanco llega para rescatar el cuerno y llevárselo.

> *"E quanto ellos asý estauan catando vieron venir vn çisne muy grande a maravilla bolando por el ayre tan blanco commo la nieue; e quando llegó al lugar del fuego boló tres vezes derredor dél e dio vna muy grand boz; desý acogió las alas e metióse por medio del fuego por la puerta del palaçio por do salía la llama mayor e entró asý que sól no se le sermuçio vna péndola nin le fizo ningund pesar en cosa que fuese. E tomó el cuerno de marfil en el pico por los colgaderos e salió con él por medio de la puerta muy desenbargada mente e syn ningún peligro,..."* (*LCC*, p.266).

El grito del cisne señala el final de la presencia del Caballero del Cisne en las esas tierras y la reclusión de Beatriz en un monasterio, Ydan contraerá matrimonio con el conde de Boloña y será la nueva condesa de Bouillon.

El alcance del poder de Dios para proteger a sus elegidos es ilimitado, por un lado, como en el cruce del Mar Rojo, Dios dispone de la naturaleza impidiendo que los enemigos obtengan la victoria, por el otro, como en el episodio bíblico de la zarza ardiente, Él confirma Su preferencia y castiga a aquellos que desobedecen Su mandato, pues Beatriz había sido visitada en sueños por un ángel quien le había advertido que nunca preguntara por la procedencia del Caballero del Cisne. Indudablemente, la condesa es castigada por su osadía; sin embargo, en su hija Ydan vendrá la redención y de ella nacerá Gudufré, el futuro rey de Jerusalén.

A pesar de que se produce un deslizamiento hacia lo maravilloso cristiano, se pueden reconocer algunos elementos del mundo feérico, así como debajo de la cristianización de ritos y ceremonias paganos se vislumbran aún características de antiguas creencias.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa*, Venezuela, Monte Ávila, 2 volúmenes, 1996.

DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Genève, Slatkine, 1991.

HARF-LACNER, Lawrence, *Les fees au Moyen Âge*, París, Champion, 1984.

LA GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR, Madrid, Biblioteca de autores españoles, tomo XLIV, 1996.

KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

LA LEYENDA DEL CABALLERO DEL CISNE, edición, introducción y notas de María Teresa Echenique, Vilafranca del Penedès, Aceña, 1989.

Lanzarote del Lago, traducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 7 volúmenes, 1987-1988.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, México, Gedisa, 1986.

MARIA de FRANCIA, *Lais*, Madrid, Alianza, 1994.
NUEVE LAIS BRETONES Y LA SOMBRA DE JEAN RENART, Madrid, Siruela, 1987.
VERELST, Philippe, "L'art de Tolède ou le huitème des arts libéraux: une approche du merveilleux épique", en *Aspects de l'epoppé romane*, Groningen, Egbert Forsten, pp.3-41, 1995.
ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale,* París, Seuil, pp. 107-157, 1972.

LA FUGADA FUGA DEL BEATO AEMILIANO: ORIGINALIDAD Y ACTUALIDAD EN LA HAGIOGRAFÍA BERCEANA DEL SANTO DE LA COGOLLA

María Reyes Nieto Pérez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Como es sabido, dentro de los planes teológico-doctrinales de la Iglesia medieval, las figuras de los santos y los relatos de sus vidas desempeñan un papel fundamental: el de verificar el cumplimiento de la redención. Ahora bien, para que esa verificación obre con eficacia en los fieles creyentes, el santo y su aventura humana han de ser debidamente puestos al día, debidamente actualizados. Esa es la tarea fundamental que le cumple desempeñar al hagiógrafo y por la que debe ser valorada su ejecutoria. La presente comunicación intenta descubrir los entresijos estructurales con que Berceo actualiza para los cogollanos del siglo XIII la vida del santo patrón de Castilla: San Millán.

Palabras clave: Berceo - San Millán - hagiografía - estructura - redención

ABSTRACT

The fugitive escape of Beatus Aemiliano: originality and modernity in Berceo's hagiography of the Saint of Cogolla

It is well-known that, among the theological and doctrinal plans of medieval Church, figures of saints and the story of their lives play a fundamental role: that of verifying the accomplishment of redemption. But, for this verification to be effective in those that have faith on the saint, his human adventure has to be updated each time. That is the main task of the hagiographist's work, and for which his job will be valued. This paper tries to discover the structural strategies used by Berceo to modernize the life of the patron of Castilia, San Millán, for the people of Cogolla in the thirteenth century.

Key words: Berceo - San Millán - hagiography - structure - redemption

Quizás hoy, a un siglo y pico de distancia, el estructuralismo, de cuyas rentas aun seguimos viviendo, se nos puede aparecer como una forma de acceso al conocimiento ya algo caduca, mohosa o rancia; sobre todo por la frialdad con que su metodología intencionalmente cientificista y, por tanto, esquemática, acrónica

y desvitalizada, intentaba darnos cuenta de algo tan vivo, tan histórico, y tan móvil, versátil y polisémico como las creaciones humanas.

Sin embargo, quizás debiéramos considerar, comprobando sus innegables frutos en el campo de la literatura, que al estructuralismo le ocurre lo mismo que a cualquier método de análisis científico, a saber: que sus resultados dependen más de la personalidad del investigador que del método en sí.

Uno de estos frutos de notable rendimiento analítico, a lo menos en lo que a literatura medieval se refiere, es la consideración de las mentalidades históricas de un momento dado como redes más o menos tupidas de categorías de diverso orden en cuyo tejido deja su huella el aliento de la sociedad que respira tras esa atmósfera ideal.

En este campo concreto de la investigación estructural de la mentalidad medieval nos encontramos generalmente con ideas tan sensatas como rentables para el estudio de los textos literarios medievales, como es el caso de las del profesor Guriévich que en su trabajo *Las categorías de la cultura medieval* nos hace las siguientes observaciones, a nuestro juicio, fundamentales para abordar el asunto que vamos a desarrollar en esta comunicación. La primera, que es la recogida a continuación, no necesita aclaraciones previas:

> No entenderíamos nada de la cultura de la Edad Media si nos limitásemos a la consideración de que en aquella época reinaban la ignorancia y el oscurantismo porque todos creían en Dios. Pues, sin esa "hipótesis", que para el hombre de la Edad Media no era ninguna hipótesis sino un postulado, una necesidad absoluta de sumisión del mundo y de su conciencia moral, aquel era incapaz de explicarse el mundo y de orientarse en el mismo. Esa era la verdad suprema para los hombres de la Edad Media, y en torno a ella se organizaban todas sus representaciones e ideas; una verdad a la que se referían sus valores culturales y sociales, y que constituía el principio último que regulaba toda la visión del mundo de la esa época [1].

Sin embargo, para adentrarnos en la segunda observación de Guriévich hemos de precisar algunos datos de esta primera, como el de que ese Dios al que se refiere es el Dios cristiano, porque solo y exclusivamente dentro de los parámetros religiosos del cristianismo tienen razón de ser las figuras protagonistas del género al que se refiere este ilustre investigador:

> Tampoco podemos entender su cultura si ignoramos el sistema de valores en que se apoyaba la visión del mundo de los hombres de la época medieval. En la Edad Media **el género literario más difundido y popular es la vida de los santos**; la muestra más típica de la arquitectura la constituye la catedral... [2].

Llegamos, finalmente, al asunto en que vamos a ocuparnos a continuación: la hagiografía; y, dentro de este género, al tratamiento de éste que en la *Vida de San Millán de la Cogolla* hace Gonzalo de Berceo; un tratamiento que para nosotros resulta tan revolucionario dentro de su género, como pudiera serlo el

[1] Guriévich, Arón, *Las categorías de la cultura medieval,* Moscú, 1984, trad. esp.Taurus, 1990, p.26.

[2] *Ibidem,* p.27.

Lazarillo en la narración en sarta, *La Celestina*, con relación a la comedia humanística o el *Quijote*, entre los libros de caballería.

Ahora bien, para calibrar el grado de originalidad de esta hagiografía, que, según Brian Dutton es la primera que Berceo escribe, conviene que nos centremos primero en el fenómeno que lo hagiográfico registra poéticamente, en la santidad, y que, como recomienda el profesor Vauchez, la analicemos científicamente, es decir, desde los parámetros que le dan sentido, porque ellos serán los que dirijan la estructura del género.

Dentro de las múltiples novedades que, frente a otras religiones, trae el cristianismo, la que nos interesa destacar para nuestro propósito del análisis: la hagiografía, resalta especialmente por su originalidad. Esta novedad consiste en que todos los creyentes que hayan sido justos en la vida terrena, es decir, que hayan seguido los pasos de Cristo, una vez muertos, podrán habitar y compartir el cielo divino. El más allá existe en numerosas religiones, y el cielo como territorio de los dioses también; lo particularmente interesante del cristianismo es que fusiona ambos espacios para otorgárselos al hombre por toda la eternidad. Esta idea de un cielo donde el hombre se diviniza, puesto que participa del espacio divino, es tan radicalmente novedosa, que puede resultar inasumible para una mentalidad como la del mundo clásico que, aun teniendo al hombre por algo muy grande, nunca se atrevió a tanto. En efecto, las religiones del mundo clásico pueden concebir, en casos muy excepcionales, que determinados hombres, los héroes, compartan la naturaleza de los dioses, pero nunca su cielo.

Para facilitar esa difícil asunción del cielo humano la religión cristiana necesita presentar ante sus fieles a testigos humanos que certifiquen esa promesa, obrando desde el cielo todo tipo de prodigios, los milagros. Estos hombres que dan fe de la verdad de lo prometido son los santos, una institución absolutamente imprescindible en esta religión de esperanza, en tanto que es la garante permanente de que Cristo cumple sus promesas.

Ahora bien, en aras de la eficacia doctrinal, de edificar a los fieles, tan importante como la propia santidad es el relato que la describe, porque es el medio que permite dar cuenta de ella. Este es uno de los rasgos más curiosos de la hagiografía: la necesaria solidaridad entre asunto y relato, pues no puede haber santo sin vida que contar, pero a su vez, el cuento de esa vida está dirigido indefectiblemente por los mismos resortes que mueven la santidad. Así, por ejemplo, en una hagiografía el protagonista tiene que morir, pues solo la muerte le habilita para ser protagonista de la santidad, en tanto que ésta solo se adquiere y tiene sentido doctrinal, una vez que el santo está en los cielos y desde allí da testimonio de su existencia, mediante los milagros que obra en los fieles aún vivos.

Pero no sólo la muerte del protagonista es una necesidad en la hagiografía; es además, el asunto que centra el relato y el que lo ordena. Y esta centralidad y preponderancia de la muerte también le viene exigida al género por la propia sustancia que relata, porque es indudable que si el santo para serlo ha de morir, la muerte será en realidad un nacer a la auténtica esencia del santo, por tanto el momento central y culminante de su vida.

De tal forma la muerte es el fundamento estructurante de la hagiografía, que es prácticamente imposible encontrar una que no esté presidida y organizada en torno a la misma y así lo constatan todos los estudios sobre el género, tanto los de tipo general –Aigrain, Alvar, Baños Vallejo, Delehaye..., por citar algunos de los más notables–, como los específicamente berceanos –Alvar, Dutton, Grande Quejigo, Ruffinatto, Uría, Weber de Kurlat...–.

Pero, del mismo interés que la muerte en aras de la eficacia doctrinal del relato hagiográfico, se nos aparece otro aspecto de igual modo imprescindible en toda hagiografía y que condiciona su forma de hacer literaria: la actualización, pues la eficacia de la edificación ejemplar del santo solo se produce de forma total y completa si su figura es percibida o contemplada como la de alguien próximo a los fieles.

La actualización, como señala el profesor Alvar [3] estudiando la hagiografía de Berceo, condiciona de forma inmediata el género, en tanto que exige del hagiógrafo una lengua accesible para un público sencillo, así como la utilización de recursos de todo tipo que faciliten tanto la comprensión. Y como la retención, como la probable divulgación del relato; en este orden de cosas estaría el *sermo humilis* o *simplex* de los hagiógrafos de la baja latinidad y el *romanz paladino* de Berceo, al igual que el uso del verso, más fácil de retener que la prosa.

Hasta tal punto esta capacidad actualizadora es un rasgo imprescindible del relato hagiográfico que podríamos determinar la calidad de un hagiógrafo en función de su capacidad para aproximar el santo a su momento histórico.

Una vez delimitados estos dos rasgos esenciales que definen el género hagiográfico, vamos a intentar examinar *La vida de San Millán de la Cogolla* en razón de los mismos, para determinar la genialidad de Berceo en su composición; una composición que es profundamente revolucionaria en cuanto al tratamiento de la muerte del santo, ya que ésta queda preterida en relación con el episodio de los votos que es lo que de verdad da sentido a *La vida de San Millán* de Berceo; una composición que, por otro lado, es profundamente convencional, ya que es escrupulosamente rigurosa en el procedimiento de la actualización, en tanto que Berceo pretende que su santo ocupe un lugar prioritario y central dentro de la historia local de los devotos riojanos.

San Millán o el beato Aemilianus, cuya vida nos relata en latín san Braulio, obispo de Zaragoza, fue un santo eremita, que floreció entre los siglos V y VI, época en la que el eremitismo fue forma predilecta del testimonio de la fe cristiana. La hagiografía de san Braulio, en prosa latina, se compone de un prólogo más XXXI capítulos, distribuidos en tres partes: la primera contempla la creación del santo y se articula en cuatro apartados: exordio, conversión, vida eremítica, vida sacerdotal; la segunda nos relata los milagros del santo en vida y su muerte edificante, y la tercera recoge los milagros del santo después de muerto.

Berceo, para elaborar la *Vida de San Millán* se basa en la *vita latina* de San Braulio, a la que traduce, versifica y manipula, para componer la primera parte

[3] Alvar, Manuel, "Berceo como hagiógrarfo", en *Gonzalo de Berceo, Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.29 y ss.

de su hagiografía en romance, parte que ocupa, en el total de las 489 cuadernas que constituyen el relato completo, las 361 estrofas que podríamos llamar introductorias ya que, como señala el profesor Dutton, esta vida no deja de ser una preparación para dar sentido al episodio de los votos que es lo que realmente actualiza al santo para los riojanos:

> Dado que Berceo, menciona los votos en las dos coplas primeras de la obra e introduce el episodio de cómo se ganaron los votos como lo más granado, queda comprobado que estos votos son una parte integrante de gran importancia en la obra. La vida del santo sirve casi de introducción al episodio de los votos, al cual se dedican muchísimas más coplas que a cualquiera de los otros [4].

La segunda fuente que el preste riojano utiliza en la particular e interesada visión hagiográfica sobre la figura de San Millán para ilustrar el ya mentado episodio de los votos es un documento legal, escrito en latín, el llamado *Privilegio de Fernán González*, una de esas falsificaciones tan comunes en la Edad Media por medio de las cuales la Iglesia, para mayor gloria de Dios, intentaba subsanar los errores del mundo. En este caso concreto, mediante el *Privilegio* redactado en el siglo XIII, aunque atribuido a Fernán González, el monasterio de San Millán pretendía elevar a categoría legal una tradición venida de siglos atrás: la de la entrega anual al monasterio, por parte de las familias de las villas comarcanas de una pequeña cantidad en especie, como señal de agradecimiento por la ayuda del santo contra los moros. Según la tradición que el *Privilegio* recoge y Berceo reproduce como colofón de su hagiografía, san Millán bajó desde el cielo de la mano de Santiago para ayudar a castellanos y leoneses en la batalla que, en el año 934, mantuvieron con los moros en el campo de Toro. Los Prolegómenos de la tal contienda, de los que Berceo nos informa puntualmente en su hagiografía eran los siguientes: los cristianos españoles entregaban cada año al califa cordobés Abderramán III un humillante tributo en doncellas. Como el miedo que sentían ante las posibles represalias de éste era superior a la vergüenza de entregar a sus mujeres al enemigo, la costumbre se mantenía sin que nadie se atreviera a romperla. Tal estado de cosas irritó profundamente a Dios, quien, para animarlos a que la rompieran, les envió aterradoras señales que les hicieron comprender cuánta era la ira divina por someterse de esa manera tan rastrera a los infieles. La presión divina surtió el efecto deseado y el rey don Ramiro de León y el conde castellano Fernán González se decidieron a plantarle cara a los moros. Ahora bien, para tener de su parte al cielo, los leoneses convocaron al apóstol Santiago para que viniera en su ayuda, bajo la promesa de entregarle, cada año, un pequeño óbolo en agradecimiento por la ayuda en la temida, por lo desigual en tropas y en equipamiento militar, batalla contra Abderramán III. Siguiendo su ejemplo, los castellanos, liderados por Fernán González, convocaron con el mismo fin y condiciones a San Millán. Los santos acudieron puntuales desde el cielo a ayudar a los suyos y una vez ganada la batalla se garantizó el compromiso mediante un

[4] Dutton, Brian, *Gonzalo de Berceo, Obras Completas, 1, Vida de San Millán de la Cogolla. Estudio y edición crítica*, Tamesis Books, Londres, 1984(amplía revisa la 1ª ed. de 1967) p. 183.

Privilegio que obligaba a que todas las familias de las villas comarcanas citadas en él entregaran cada año al monasterio de San Millán tres meajas, en acción de gracias por haberles liberado del poder moro.

Basado en estas fuentes latinas (la *vita* de San Braulio y el falso *Privilegio de Fernán González*) a las que hay que añadir unos milagros de tipo tradicional que sirven para rematar folklóricamente el relato, Berceo confecciona una nueva vida del santo, orientada hacia ese momento estelar, hacia esa apoteosis bélica en la cual San Millán, muerto después de tres siglos, baja del cielo, al lado de Santiago, es decir, parigual a él, para luchar junto a los suyos y ayudarles en la desigual batalla contra el califa cordobés.

Nada más lejos de la figura eremítica que nos ofrecía San Braulio, que este nuevo santo que Berceo recompone, pues si bien es verdad que todo santo, en cierto sentido es un *miles Christi*, un soldado, un caballero de Cristo, lo cierto es que el modelo de santidad eremítica, en esa militancia de Cristo, destaca una serie de valores que más tienen que ver con el vencimiento personal que con el vencimiento de un enemigo exterior que persiga a los cristianos. Y es que, en realidad lo que el eremitismo pone de relieve es la lucha permanente del santo contra dos de los tradicionales enemigos del alma: la carne y el demonio. El tercero, el mundo, el eremita lo deja para espíritus más combativos y menos solitarios, como puede ser el del santo líder, cuyo prototipo ideal podría ser, dentro de la producción berceana, Santo Domingo de Silos, un santo caracterizado por la defensa de la preponderancia de la iglesia frente al poder civil, modelo de santidad que por sus propias características se presta fácilmente a la asunción de lo heroico civil.

La tarea que Berceo se propone con San Millán para actualizar su figura como santo héroe para los riojanos del siglo XIII, figura que es la que interesa destacar al monasterio para que las tres miajas sigan cayendo año tras año, no es fácil, pero sí urgente para los intereses colectivos. Y no es fácil, porque se trata de convertir un modelo de santidad caracterizado por la hostilidad a lo social, en un líder social.

¿Cómo acoplar la figura de un santo que huye del mundo y que cifra su martirio en el vencimiento de sus apetitos carnales y las tentaciones relacionadas con los mismos a las que el diablo lo somete, en un santo que combate cuerpo a cuerpo con los enemigos concretos de la religión cristiana, con los moros que es a los que viene a combatir San Millán pasados tres siglos de fallecido?

Pues bien, lo que en primera instancia ejecuta Berceo es una transformación estructural radical de la vida latina del santo, mediante un procedimiento tan simple como eficaz, y que nos lo revela como un auténtico genio de la literatura. Dicho procedimiento consiste en encajar la *Vida* de San Braulio en un marco actualizador, formado por un exordio y por un colofón, profundamente interrelacionados de manera que el exordio orienta la materia narrativa hacia el colofón final constituido por el episodio de los votos.

De la misma manera que Camus, en *La Peste*, logra dar un cambio total a la historia mediante la identificación final entre narrador y protagonista, hecho que

nos obliga a replanteárnosla, Berceo transforma de manera absoluta los datos que maneja, mediante las dos estrofas iniciales del relato que a su vez son el exordio del mismo, exordio en el que la *captatio benevolentiae* se cifra, no solo en las cosas extraordinarias sobre el santo que el narrador ofrece a su concurso, sino que tales cosas vendrán a justificar una costumbre a la que los riojanos no le encuentran ya sentido:

Qui la vida quisiere de San Millán saber,
E de la su historia bien certano seer,
Meta mientes en esto que yo quiero leer:
Verá adó envían los pueblos so aver.

Secundo mi creencia, que pese al pecado,
En cabo quando fuere leído el dictado
Aprendrá tales cosas de que será pagado
De dar las tres meajas no li será pesado.

Mediante estas dos estrofas del exordio, Berceo encarrila el relato por los parámetros que necesita destacar de la santidad de San Millán: *las tres meajas*, pero indefectiblemente esas *tres meajas* implican un enfoque particular del santo: el elfo que épico. De forma que, a partir de este exordio, la vida del santo ermita, compuesta por san Braulio, no tiene otra finalidad que la de servir de preámbulo al momento apoteósico de la vida del santo para los riojanos, que no es otro que cuando éste los liberó del poder de Abderramán III, luchando codo a codo con Santiago y cuerpo a cuerpo con los moros, hazaña por la que mereció perpetuo agradecimiento de los comarcanos concretado anualmente en esas *tres meajas*.

El exordio berceano que anuncia el asunto del *Privilegio* como lo realmente interesante de la vida de San Millán, obliga a los receptores de la misma a interpretarla desde una clave tan alejada de lo eremítico, como es la épica. Pero, curiosamente, desde tal enfoque, la vida del santo puede ser perfectamente asimilada por el pueblo al que se destina, en tanto que ese pueblo está esencialmente familiarizado con el mundo del yermo mediante una de las ideas madres de la reconquista: la repoblación. Desde tal perspectiva San Millán puede ser perfectamente interpretado por los fieles riojanos como la figura mítica, como la figura santificada del repoblador. Y así, la huida al yermo de San Millán, ya no se percibe como una huida del mundo, sino como una conquista territorial, en la que el santo, como otro Cid Campeador, expulsa primero del territorio al enemigo, para hacerlo habitable, es decir, para repoblarlo después, haciéndolo suyo.

Berceo, cuya sutileza poética vamos descubriendo, no se conforma, como era de esperar, con esa trastocación radical de la estructura del relato, dejando al albur del concurso la interpretación que cupiera darle, sino que de forma permanente, y ya desde la misma formación del santo, trata su figura en clave épica. Así, cuando San Millán, después de un inspirado sueño divino, decide abandonar el mundo para irse al yermo, y, convencido de su ignorancia, decide formarse, y acude a San Felices, la primera visión que Berceo nos ofrece de este santo educador o maestro de san Millán está concebida en clave épica, como se observa de

forma bien explícita en el primer verso de la cuaderna: "Entró en el castiello, falló al castellero...".

Esta línea épico-interpretativa con que Berceo concibe la *Vida de San Millán* en su época formativa no desfallece a lo largo del relato de forma que, al final del mismo, podemos concluir que San Millán, en su trayectoria eremítica lo que realmente hace es conquistar su territorio al diablo, simbolizado, en una primera instancia, en todas las alimañas que pueblan el yermo. Ahora bien, en sucesivas etapas de la vida del santo, esos símbolos primeros del mal van adquiriendo una concreción muy explícita de modo que las alimañas a las que san Millán expulsa se convierten sucesivamente, mediante una cuidadosa estructura fugada, en actuaciones diabólicas, en diablo hecho y derecho, con el que San Millán se bate en combate cuerpo a cuerpo, para devenir, al final del relato, en la concreción más actual de diablo para los españoles altomedievales: el moro.

De este modo, Abderramán III es la última concreción del diablo contra la que San Millán viene a combatir, tres siglos después de haber fallecido, para reconquistar el territorio que tan duramente le conquistara en su vida eremítica y que, ahora, mediante la batalla en el campo de Toro, pretende hacer suyo de nuevo.

¿UNA *COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA* DE 1497?

DEVID PAOLINI
The Graduate Center, The City University of Nueva York

RESUMEN

La edición facsímil de la *Comedia de Calisto y Melibea* que vio la luz en Toledo en 1500 por Pedro de Hagenbach fue editada en 1961 con una introducción de Daniel Poyán Díaz. En la última nota de su introducción el estudioso, hablando del hecho de que unas obras se conocían antes en forma manuscrita que impresa, afirma: "Así se explica [...] que en el catálogo de Lorenzo Ramírez de Prado, se registre una *Tragedia (?) de Calisto y Melibea*, en 1497". Con estas palabras Poyán Díaz conjeturaba entonces la posible existencia de un manuscrito de 1497 de una tal *Tragedia de Calisto y Melibea* conservada en la biblioteca particular de Ramírez de Prado: esta referencia constituye el punto de partida del presente estudio. Siguiendo la información dada por Poyán Díaz he investigado la figura de Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658), uno de los políticos y letrados más importantes durante la época de Felipe IV y uno de los bibliófilos más destacados del Siglo de Oro. En el catálogo de su biblioteca, entre los libros en cuarto de "THEOLOGOS ESCOLASTICOS, Y MORALES" se encuentra esta entrada: "Maestro Ciruelo, contra las Hechicerías, Salamanca, 1497 (sic). Otro más, y con él la Tragicomedia de Calixto, y Melibea". Lo más plausible es que la entrada en el inventario se refiera a un códice facticio compuesto de tres obras en este orden: la *Reprobación de las supersticiones y las hechicerías* de Maestro Pedro Ciruelo, una segunda que no se identifica o tal vez acéfala y por tanto sin título y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Puesto que es muy poco probable que exista una versión de la *Reprobación* de Pedro Ciruelo de 1497, sólo hay dos soluciones a este enigma: o en el momento de hacer el inventario se equivocaron de fecha o el lugar y la fecha fueron tomados de la última obra del códice facticio. Me inclino hacia la segunda hipótesis, la que nos hace pensar en la posible existencia de una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1497. Aceptando entonces la presencia del códice facticio en la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado y aceptando la conjetura de que la fecha llega de la última obra que formaba parte de éste, el estudio apunta las razones por las cuales creo que se trata de una *Comedia* en lugar de una *Tragicomedia* (basadas principalmente en la conciencia histórica que había en la mitad del siglo XVII de dos diferentes estadios de la obra, es decir *Comedia* y *Tragicomedia*). El trabajo termina con una breve noticia de la vida del Maestro Pedro Ciruelo, de las ediciones conocidas hoy en día de su *Reprobación*, y de la dispersión de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado.

Palabras clave: Celestina - edición - manuscrito - Tragedia - Tragicomedia

ABSTRACT

A *Comedy of Calisto and Melibea* from 1497?

The facsimile edition of the *Comedia de Calisto y Melibea* that came out in Toledo in 1500, by Pedro de Hagenbach, was edited in 1961 with an introduction by Daniel Poyán Díaz. In the last note

of his introduction, talking about the fact that certain productions were previously known as manuscripts, the researcher affirms: "That explains why there is a *Tragedia (?) de Calisto y Melibea*, from 1497, in Lorenzo Ramírez de Prado's catalogue". With these words Poyán Díaz mentions the possible existence of a 1497 manuscript of a certain *Tragedia de Calisto y Melibea* preserved in the private library of Ramírez de Prado: this reference constitutes the starting point of the present study. Following the information provided by Poyán Díaz I have done some research on the figure of Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658), one of the most important politicians and literates during the period of Felipe IV, and one of the most important bibliophilists of the *Siglo de Oro*. In his library's catalogue, among the books in quarto of "THEOLOGOS ESCOLASTICOS, Y MORALES", we find this entry: *"Maestro Ciruelo, contra las Hechicerías, Salamanca, 1497 (sic). Otro más, y con él la Tragicomedia de Calixto, y Melibea"*. Most likely, the entry in the catalogue refers to a factitious manuscript compounded of three works in this order: *Reprobación de las supersticiones y las hechicerías* of Maestro Pedro Ciruelo, a second one that remains unidentified or maybe without heading and thus without title, and the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Given that the existence of a 1497 version of the *Reprobación* by Pedro Ciruelo is very unlikely, there are only two solutions for this enigma: either they made a mistake regarding the date at the moment of making the catalogue, or the place and date were taken from the last work of the factitious manuscript. I personally prefer the second solution, the one that makes us think of the possible existence of a *Tragicomedia de Calisto y Melibea* from 1497. Accepting then the presence of a factitious manuscript in the library of Lorenzo Ramírez de Prado, and accepting the hypothesis that the date comes from its last work, this study points out the reasons for my belief in the existence of a *Comedy* instead of a *Tragicomedy* (based principally in the historical conscience of the mid-seventeenth century that there were two different stages of the work, that is to say *Comedy* and *Tragicomedy*). The article ends up with a brief notice of Maestro Pedro Ciruelo's life, of the editions of his *Reprobación* known so far, and of the scattering of Lorenzo Ramírez de Prado's library.

Key words: Celestina - edition - manuscript - Tragedia - Tragicomedia

Como todos los estudiosos de *Celestina* saben, el primer ejemplar [1] que se conoce de la *Comedia de Calisto y Melibea* es el que fue impreso por Fadrique de Basilea en 1499 y que se conserva, hoy en día, en la *Hispanic Society of America* en Nueva York. Hay, desde luego, varias referencias y diferentes indicios que llevan a suponer la existencia de otras ediciones de la obra, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, que hasta el momento no han aparecido: uno de estos ecos de obras perdidas remite a una posible *Comedia de Calisto y Melibea* de 1497.

En 1961 se imprimió la edición facsímil de la *Comedia* de Toledo,1500, con una introducción de Daniel Poyán Díaz. En la última nota de su introducción, el estudioso, hablando de que la obra antes de ser impresa se conocía en forma manuscrita, afirma: "Así se explica [...] que en el catálogo de Lorenzo Ramírez de Prado, se registre una *Tragedia (?) de Calisto y Melibea*, en 1497" [2]. Esta referen-

[1] Aunque en los últimos años varios estudiosos hayan intentado posponer la fecha de la edición de Burgos, véase por ejemplo Jaime Moll [2000: 21-25], no estoy convencido de sus argumentaciones y personalmente sigo considerando la edición conservada en la *Hispanic Society of America* como primer ejemplar conocido de la *Comedia*, basando mis ideas sobre todo en el número de folios que componen la edición de Burgos (92 sin considerar todos los supuestos o menos folios perdidos) en comparación con la de Toledo y de Sevilla (respectivamente 80 y 76 folios): en relación a esto véase Frederick J. NORTON [1997: 209-224]; véase además el estudio de Ottavio Di Camillo [2005: 290 y sig.].

[2] Poyan Díaz [1961: 12 y n. 12].

cia es el origen del presente estudio; sin embargo, mientras Poyán Díaz suponía que se trataba de una obra manuscrita, yo creo que nos encontramos antes un ejemplar impreso de la *Comedia*.

Lorenzo Ramírez de Prado [3] nació en Zafra, cerca de Badajoz, el 9 de agosto de 1583. Estudió en Salamanca con Francisco Sánchez el Brocense y fue uno de los políticos y letrados más importantes del reinado de Felipe IV. En 1639 se casó con doña Lorenza de Cárdenas y Valda, hija del Conde de la Puebla del Maestre. Fue autor de varias obras y uno de los bibliófilos más importantes del Siglo de Oro. Murió en 1658 y su riquísima biblioteca fue primero catalogada y luego vendida en bloque en 1662 por su mujer. La venta de la biblioteca llevó consigo algunos problemas: don Lorenzo había obtenido en vida una Bula papal que le permitía leer los libros prohibidos, consiguientemente, no apenas se supo que doña Lorenza quería vender la biblioteca del difunto marido, se informó a la Inquisición. Los libros prohibidos fueron confiscados y consignados al Secretario de dicha institución, los que necesitaban expurgarse fueron corregidos y una vez que la Inquisición terminó de revisarlos, se imprimió el catálogo [4]. No hay ninguna referencia directa sobre el comprador de la biblioteca, pero no faltan indicios [5] que apuntan hacia el Colegio Mayor de Cuenca, en Salamanca, de donde pasó luego a la biblioteca de la Universidad salmantina.

En 1943 Joaquín de Entrambasaguas se encargó de la edición moderna del inventario de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado. La supuesta "Tragedia" está clasificada junto con los libros de "THEOLOGOS ESCOLASTICOS, Y MORALES" entre los "Libros de qvarto desta clase". Esta es la entrada:

> Maestro Ciruelo, contra las Hechicerías, Salamanca, 1497 (sic).
> Otro más, y con él la Tragicomedia de Calixto, y Melibea [6].

Según Entrambasaguas el inventario original impreso por la viuda de don Lorenzo es obra muy rara de la cual se conocen sólo pocos ejemplares. El estudioso enumera sólo tres ediciones conocidas: una que formaba parte de la Biblioteca de San Isidro (Sig. 39052) procedente de la Casa de Osuna, de la cual duda si se salvó o no de la destrucción de la biblioteca de la Ciudad Universitaria donde fue a pa-

[3] Todas las informaciones sobre la vida de don Lorenzo Ramírez de Prado provenien del estudio de Joaquín de Entrambasaguas[1943].

[4] Según Entrambasaguas [1943] fueron dos los inventarios de la biblioteca de don Lorenzo Ramírez de Prado que se imprimieron, entre el 22 de noviembre de 1660, día en que el doctor don Esteban de Aguilar y Zúñiga terminó de revisar la biblioteca, y el agosto de 1662, cuando esta fue vendida.

[5] Entrambasaguas [1943: 121 y n. 2] cita una nota presente en el folio 170, tomo 93 de la Colección Muñoz de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia que parece indicar la adquisición por el Colegio de Cuenca; esta suposición parece confirmarse en el índice de los Manuscritos del Colegio Mayor de Cuenca presente en el mismo tomo, folios 177-213, que presenta algunas obras procedentes de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado que, por razones no conocidas, han ido a formar parte de los fondos de la biblioteca de Palacio.

[6] Entrambasaguas [1943 a, vol. 1: 73]. La obra que precede esta entrada es: Thomás Bocius, de Signis Ecclesiae Dei, Lugdun, 1595. Tres tomos; la que la sigue es: Andreas de los Ríos, Ordo examinationis praecantationum, en Psalmos, Hispali 1620.

rar; las otras dos se conservaban en aquel entonces, y todavía se conservan, en la Biblioteca Nacional de Madrid, una de las cuales (Sig. 2/60387) presenta los diversos libros que formaban parte de la biblioteca ordenados según temario y tamaño, mientras la otra (Sig. R/5760) no presenta ningún orden pero sí notas manuscritas de la Inquisición anotando los libros que hacían parte de lo "expurgable", de lo "recogido", etc...

Tras observar directamente los dos inventarios conservados en la Biblioteca Nacional, se confirma la entrada en la edición moderna de Entrambasaguas; sólo una curiosidad es digna de nota: en el inventario utilizado por la Inquisición (R/5760), en el folio 26 recto, al margen derecho hay una línea manuscrita que une la *Tragicomedia de Calixto, y Melibea* con la palabra "expurgable".

La entrada en el inventario original reza:

> Maestro Ciruelo, contra las Hechicerias, Salamanca 1497.
> Otro mas, y con el la Tragicomedia de Calixto, y Melibea.

Hay varias razones que apuntan hacia la posibilidad de que estemos ante un códice facticio[7]: en primer lugar el hecho de que la *Tragicomedia* se encuentre bajo el grupo "DE THEOLOGOS ESCOLASTICOS, Y MORALES" no tiene sentido si consideramos la obra en sí misma, parece más lógico que haya sido catalogada en este grupo porque la primera obra del volumen facticio, del cual la *Tragicomedia* formaba la tercera y última parte, era la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* del Maestro Pedro Ciruelo, teólogo y matemático de gran fama; luego porque todos los estudiosos del *corpus* literario y de la vida de Maestro Ciruelo descartan la posibilidad de que pudiese escribir la *Reprobación* en o antes de 1497 –y de eso hablaremos en detalle dentro de un rato –; por último, la mayoría de las entradas en el inventario presentan, los siguientes datos en este orden: autor, título de la obra, lugar y año de impresión[8]: ¿por qué, entonces, existe esta excepción justo con *Otro mas* y la *Tragicomedia*?

Lo más plausible es que la entrada en el inventario se refiera a un códice facticio compuesto de tres obras, la *Reprobación* de Maestro Pedro Ciruelo, una segunda que no se identifica o tal vez acéfala y por tanto sin título y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Puesto que es muy improbable que exista una versión de la *Reprobación* de Pedro Ciruelo de 1497 o en el momento de hacer el inventario se equivocaron de fecha[9] o el lugar y la fecha fueron tomados de la última obra del

[7] No soy el primero a presentar esta conjetura: antes que yo Antonio Palau y Dulcet [1948-1977, vol. III: 499], quién erroneamente transcribe el apellido Ramírez por Rodríguez; y Ottavio Di Camillo [2005: 245-46 y n. 11].

[8] Véase en la n. 8 las obras que preceden y siguen la del Maetro Ciruelo.

[9] Joseph T. Snow, que amable y cuidadosamente ha leído este trabajo antes de que fuese terminado, observa que la fecha de 1497 podría ser una lectura errónea de 1597, invitándome a ulteriores investigaciones. En los estudios que el mismo prof. Snow ha desarrollado en los últimos años sobre la recepción de *Celestina* [1997: 115-172; 2001: 199-282; 2002: 53-121] no aparece ninguna *Tragicomedia* de 1597; hay dos ediciones de la *Tragicomedia* de 1595 [2001: 269], pero una en octavo y otra en duodécimo (recordamos que nuestra "Tragedia" hace parte de los "Libros de quarto de esta classe"); en 1596 hay otra *Tragicomedia* en duodécimo [2001: 270]; en 1598 dos traducciones de *Celestina* al francés [2001: 275-76] y en 1599 una *Tragicomedia* en decimosexto [2001: 277].

códice facticio. Nosotros nos inclinamos hacia la segunda hipótesis, la que nos hace pensar en la posible existencia de una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1497.

A esta conjetura se suma otra. La obra que se encontraba encuadernada en el volumen facticio no era una *Tragicomedia* sino una *Comedia de Calisto y Melibea* por dos simples razones: la primera de orden cronológico, es decir, sería ilógico pensar que se escribió primero la *Tragicomedia*, luego la *Comedia* y por fin, hacia 1502, de nuevo la *Tragicomedia*; la segunda se basa en la consideración y la conciencia que se tenía de la *Comedia* durante los siglos XVI y XVII: los lectores de la época, los libreros, los coleccionistas ¿sabían de la existencia de dos diferentes estadios de la historia de los amantes Calisto y Melibea? ¿Sabían qué había una *Comedia* en dieciséis actos y al mismo tiempo una *Tragicomedia* en veintiuno [10]? ¿Qué consideraban, en aquel entonces, comedia [11]?

El Maestro Pedro Ciruelo [12] nació hacia 1470 en Daroca, al sur-oeste de Zaragoza. Estudió primero Humanidades en su ciudad y luego las artes del *quadrivium*

[10] De todos los datos recogidos por Snow sobre la recepción de *Celestina* durante los siglos XVI y XVII (véase la nota anterior) sólo dos veces se cita la obra como *Comedia*: una primera vez en 1541 en la *Rhetorica en lengua castellana* de Miguel de Salinas ["Es muy bien leer siempre en autores que escriuieron bien el castellano, como es Torres Naharro, Hernando del Pulgar, y no es menos buena la *comedia de Calisto y Melibea* y otros", 1997: 129; la cursiva es mía] y luego en 1553 en la obra de Joao de Rodrigues de Castello Branco, *In Dioscoridis Anazarbei de materia medica* ["...apud pontem paratum non procul à domo Celestinae mulieris famosissimae et de qua legitur in *comedia* Calisti & Melibeae...", 2001: 237; la cursiva es mía]; todas las demás citas se refieren a *Celestina*, o al libro de *Calisto* o a la *Tragicomedia*.

[11] Di Camillo [2005: 246-49] muestra los problemas de clasificación que la *Comedia* de 1499 presentó a los bibliófilos durante buena parte del siglo XIX: la primera referencia a la edición de Burgos la encontramos en 1836 en el catálogo de Richard Heber, que la clasifica como *Tragicomedia*; así mismo la considera Jacques-Charles Brunet en su *Manuel du libraire et de l'amateur des livres* de 1842; una breve paréntesis se abre con la venta de 1844 y la catalogación de la obra como *Comedia* en el inventario de la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*; pero luego durante toda la segunda mitad del siglo XIX la edición aparece de nuevo como *Tragicomedia* o sin título o *Celestina*. Es siempre DI CAMILLO quien pone de relieve el hecho de que fue Foulché-Delbosc el primer estudioso que revaluó la *Comedia* cuando "these were the times when most critics and bibliophiles could not even differentiate the *comedia* from the *tragicomedia*" [2005: 242].

[12] Para la biografía de Pedro Ciruelo se han considerado los estudios de Cirilo Flórez Miguel et al. [1990], Gonzalo Díaz y Díaz [1983, vol II: 330-32] y la edición de la *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)* por José Luis Herrero Ingelmo [2003]; en realidad este último trabajo es el que menos se ha considerado porque presenta varias inexactitudes tanto estructurales como documentales: por ejemplo en la p. 191, en el Anexo A, transcribe la errónea cita de Palau y Dulcet (Lorenzo *Rodríguez* de Prado en lugar de Lorenzo Ramírez de Prado); unas líneas después afirma que se puede rechazar una edición de la *Reprobación* de 1497 porque en el prólogo de su obra el maestro Ciruelo dice que ya desde hace tiempo había escrito el *Tratado de la confesión*, cuya primera edición ha sido editada, según Herrero Ingelmo, en 1524, cuando en realidad existen por lo menos dos ediciones del *Tratado de la confesión* (que se presenta también bajo otros títulos como *Arte de bien confesar* o *Confesionario*) que no llevan fecha y se consideran de la primera década del siglo XVI, véase Palau [1948-1977: 54903 y 54904]; además el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, presente en Internet, recoge un *Tratado de la confesión* conservado en la Biblioteca Pública del Estado de Toledo impreso en Burgos por Fadrique de Basilea supuestamente en 1491; siempre en la p. 191 se supone que una edición de la *Reprobación* sin fecha ni lugar sea de Alcalá, 1530 porque presenta las mismas letras que la obra de Díaz de Luco, *Introducción de pre lados*: en realidad el título de la obra es *Instrucción de prelados* (Biblioteca Nacional de Madrid, Sig. R/6559).

en Salamanca donde se trasladó hacia 1482. Interesado sobre todo en la astrología –se cuentan entre sus profesores Diego de Torres, Rodrigo Vasurto y Abraham Zacut–, el joven Ciruelo se quedó en la ciudad salmantina una década, antes de marcharse a París, donde comenzó a estudiar la teología. Durante su estancia parisina (1492-1502 ca.) publicó sus principales tratados astronómicos y matemáticos. En 1502 regresó a España y pasó tres años en Sigüenza, donde fue nombrado Catedrático de Filosofía en el Colegio de San Antonio de Portaceli; aunque no se hayan encontrado documentos al respecto parece que fue en esta etapa de su vida en la que se ordenó sacerdote. Probablemente fue en el siguiente trienio (1505-08) profesor de la Universidad de Zaragoza antes de que fuese llamado por la Universidad de Salamanca, cargo que tuvo que rechazar porque con antelación el Cardenal Cisneros lo había invitado a ocupar la Cátedra de Prima de Santo Tomás de la recién fundada Universidad de Alcalá de Henares. Además de gran teólogo y matemático, el Maestro Ciruelo fue también un excelente orador: fue él quién compuso y luego pronunció la oración funebre por la muerte del Cardenal Cisneros en 1517, y unos años más tarde la de Antonio de Nebrija (1522). Vivió en Alcalá hasta 1533, cuando se marchó a Segovia con el cargo de Magistral de la Catedral de dicha ciudad. En Segovia residió hasta 1537 y luego se fue finalmente a Salamanca como canónigo magistral de la Catedral salmantina; murió el 5 de noviembre de 1548, según unos estudiosos [13], en 1554, según otros [14].

Numerosas son las obras que el Maestro Ciruelo compuso a lo largo de toda su vida, ocupándose, en un primer momento, de matemática y astronomía, sobre todo en la década que pasó en París (1492-1502), y luego también de lógica y teología. La *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* fue, sin duda, una de las obras más conocidas del darocense. Diferentes son las ediciones que se conservan de ésta hoy en día y todas en 4° [15]:

1. [Alcalá de Henares, 1530 o Zamora, Pierre Touans, 1535-37]
   Presenta la misma letra que la *Instrucción de prelados* de Díaz de Luco que fue publicada en Alcalá y con la cual la obra de Ciruelo estaba encuadernada; es la única edición que presenta al autor como "el maestro Ciruelo canonigo de la sancta yglesia de Segovia", todas las demás ediciones ponen "canonigo de la santa iglesia de Salamanca" [16];
2. Salamanca, Pedro de Castro, 31 de agosto de 1538;
   el título aporta esta información "...y agora de nueuo lo a revisto y corregi-

[13] Cirilo Flórez Miguel et al. [1990: 10].

[14] Gonzalo Díaz y Díaz [1983, vol. II: 339]. Hay también quien propone la fecha de 1580 como año de muerte de Maestro Ciruelo: para un breve sumario de las diferentes opiniones sobre la biografía de Ciruelo véase el estudio de Rafael Rodríguez Vidal [2000].

[15] Para una descripción detallada de las ediciones, véase la introducción de la edición facsímil por Francisco Tolsada [1952: xxxiii y sig.].

[16] Hay dos razones por las cuales considero esta edición la más antigua: la primera es que, como nos confirma la edición de 1538, hubo una edición anterior a la primera en Salamanca por Pedro de Castro; la segunda, y más importante, es que es la única edición, como ya he puesto de relieve, que presenta al maestro Ciruelo como canónigo de la iglesia de Segovia; y dado que Pedro Ciruelo no llegó a Segovia antes de 1533 y que luego pasó a Salamanca como canónigo de la Cate-

do y avn le ha añadido algunas mejorias" que demonstra por lo tanto la existencia de una edición anterior a la de Salamanca, 1538;
3. Salamanca, Pedro de Castro, 4 de marzo de 1539;
4. Salamanca, Pierre Touans, 24 de febrero de 1540;
5. Salamanca, Pedro de Castro, 20 de marzo de 1541;
6. Sevilla, Andres de Burgos, 25 de enero de 1547;
7. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 3 de diciembre de 1547;
8. Pedro de Castro, 1548 (en la portada 1547);
9. Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1551;
10. Salamanca, Juan de Canova, 1556;
11. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628.

Todas estas ediciones [17], pudieron formar parte, por su fecha y formato, del códice facticio que contenía una *Comedia de Calisto y Melibea* de 1497 [18].

Es de 1952 la primera edición facsímil de la *Reprobación de las Supersticiones y Hechicerías* con una excelente introducción de Francisco Tolsada [19]. Curiosamente el estudioso, en el momento de referir la obra que se encontraba encuadernada junto con la de Ciruelo, habla de una *Tragedia de Calisto y Melibea* (?). Parece ser una coincidencia demasiado marcada entre la cita inexacta de Tolsada de una *Tragedia*, en 1952, y el mismo error presente en la introducción de la edición facsímil de la *Comedia* de Toledo por Poyán Díaz de 1961: que cada uno saque sus conclusiones. Dejando al lado esta cuestión, hay desde luego diferentes razones, ya presentadas por Tolsada en su estudio introductorio, para refutar una posible edición de 1497 de la *Reprobación* de Ciruelo: primero, el año 1497 es fecha demasiado temprana para Ciruelo que por aquel entonces tenía más o menos 25 años y había terminado desde hace poco sus estudios en la Universidad de Salamanca; segundo, como el estudioso apunta, "la obra tiene densidad doctrinal y manifiesta abundancia de lecturas. Se ve bien claro que la obra está escrita después de su regreso de París" [20]; tercero, el título nos deja saber que cuando la

---

dral de dicha ciudad en 1537, se puede suponer que la obra de Ciruelo fue editada entre 1533 y 1537, de todas maneras antes de la primera edición de Salamanca de 1538. Al momento de corregir el borrador de este trabajo he encontrado un interesantísimo artículo publicado hace tres años por la profesora Verónica Mateo Ripoll de la Universidad de Alicante sobre la presunta primera edición de la *Reprobación* [2002: 437-459; presente también en Internet a la página http://www.ugr.es/~dynamis/completo22/completo22notas.htm]: en dicho excelente estudio la profesora presenta mis mismas conjeturas reduciendo todavía, en base a sus investigaciones sobre editores y elementos tipográficos utilizados en la época, la fecha de edición de la *Reprobación* al bienio 1535-1537 en Zamora.

[17] En realidad todas menos una, la de 1628, porque justo dos entradas después de la que hemos transcrito hace poco se lee: *Ciruelo, contra las Hechicerías, nueuamente impresso, Barcelona 1628.* Por lo tanto no puede tratarse de la edición de Barcelona porque habría sido especificado.

[18] Palau y Dulcet [1948-1977, vol. III: 499] cita además una edición sin lugar y sin año de hacia 1528, que Francisco Tolsada en su edición de la *Reprobación* [1952] rechaza, considerándola sin lugar y sin año de hacia 1530; véase sobre todo el estudio de Verónica Mateo Ripoll [2002: 441] que aclara el asunto.

[19] Francisco Tolsada [1952].

[20] Tolsada [1952: xxxii].

obra se imprimió el Maestro Ciruelo era canónigo de la Iglesia de Segovia, cargo que no obtuvo hasta 1533; por último, no se podría explicar cómo una obra como la de Ciruelo, que obtuvo tanto éxito desde el principio, se imprimiese por primera vez en 1497 y que luego pasasen más de treinta años de olvido antes de que se impremiese de nuevo.

Si las conjeturas aquí expuestas tienen un mínimo de consistencia, creo que es necesario investigar la dispersión de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado en búsqueda de esta posible *Comedia* de 1497. En mi breve estancia en España, durante los pasados meses de enero y junio, consulté las ediciones de la obra de Ciruelo que se conservan hoy en día en Madrid en la Biblioteca de Palacio y en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, donde terminaron algunos de los libros que formaban parte de la colección de Ramírez de Prado, y también las de la Biblioteca General de Salamanca: sin ningún resultado tangible, naturalmente, de otra manera este artículo hubiera sido muy diferente.

BIBLIOGRAFÍA

DI CAMILLO, Ottavio, "The Burgos Comedia in the Printed Tradition of *La Celestina*: a Reassessment", en *La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo and John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 235-335, 2005.

"*Consideraciones sobre* La Celestina *y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en vulgar*", *ibidem*, 53-74, 2005a.

DÍAZ Y DÍAZ, Gonzalo, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, CSIC, vol. II, 1983.

ENTRAMBAGUAS, Joaquín de, *Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC, Anejo XXVI de la RFE, 1943.

La Biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado, Madrid, CSIC, 2 vols, 1943 a.

FLÓREZ MIGUEL, Cirilo et al., *Pedro S. Ciruelo: una enciclopedia humanista del saber*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1990.

HERRERO INGELMO, José Luis, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.

MATEO RIPOLL, Verónica, "Sobre una edición ignota de la *Reprobción de supersticiones* del maestro Ciruelo", *Dynamis. Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 22, pp. 437-459, 2002.

MOLL, Jaime, "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*", en *Voz y Letra*, XI, pp. 21-25, 2000.

NORTON, Frederick J., *La imprenta en España 1501-1520*, ed. Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

PALAU y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, A. Palau, 1948-1977.

POYÁN DÍAZ, Daniel, *Comedia de Calisto y Melibea – Toledo 1500*, ed. facsimile, edición de Daniel Poyán Díaz, Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, 1961.

RODRÍGUEZ VIDAL, Rafael, *Pedro Ciruelo Daroncense (Un intelectual ejemplar)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2000.
SNOW, Joseph T., "Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822", *Celestinesca*, vol. 21, nos. i-ii, pp. 115-172, 1997.
"Historia de la recepción de *Celestina*", *Celestinesca*, vol. 25, nos. 1-2, pp. 199-282, 2001.
"Historia de la recepción de *Celestina*", *Celestinesca*, vol. 26, nos. 1-2, pp. 53-121, 2002.
TOLSADA, Francisco, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas VII, 1952.

"FORTALEZA GRANDE EN SUFRIENDO". UN CASO DE INSERCIÓN DEL *EXEMPLUM* EN EL *EL VICTORIAL*

SANTIAGO AGUSTÍN PÉREZ
Universidad Nacional de La Plata
Seminario de Edición y Crítica Textual

RESUMEN

En este trabajo me propongo abordar la funcionalidad de un episodio de *El Victorial*, obra de Gutierre Díaz de Games. El objetivo consiste en dar cuenta de la "ética" del *exemplum* y la funcionalidad del marco narrativo en un suceso de esta forma narrativa castellana del siglo XV, enlazándola con un *enxenplo* de *El conde Lucanor* como su posible fuente de inspiración.

Palabras clave: El Victorial - exemplum - ética - marco narrativo - fuente

ABSTRACT

"Fortaleza grande sufriendo". A case of *exemplum* insertion in *El Victorial*

The aim of this article is to approach the functionality of an episode of *El Victorial*, a work written by Gutierre Díaz de Games. I seek to show the "ethics" of the *exemplum* and the functionality of the narrative frame in an event of this narrative Castilian form from the fifteenth century, trying to link it with an *enxemplo* from *El conde Lucanor* as its possible source of inspiration.

Key words: El Victorial - exemplum - ethics - narrative frame - source

El motivo de este trabajo es el examen de la inserción del *exemplum* de lo que le aconteció a un caballero inglés, en *El Victorial*.

Las reflexiones sobre la inserción del ejemplo medieval han girado sustancialmente en torno a la ecuación marco / apólogo y a valorar esa relación de imbricación, enhebramiento y jerarquización de uno sobre el otro. No obstante el concepto de "marco" o *"cornice"*[1] parece poco oportuno en punto a observar las operaciones básicas de contextualización del ejemplo en el caso concreto que representa la obra de Díaz de Games. En este caso de prosa biográfica o, más pre-

[1] Valiosos son los aportes de Biglieri (1990), Paredes Núñez (1992) y Chicote (2003) en cuanto a la inserción del ejemplo y el marco.

cisamente, biografía caballeresca del siglo XV, el ejemplo no funciona como una de las tantas unidades de una colección sino como una forma incluida en el interior de una obra (Le Goff, 1998: 14).

En primer lugar, es preciso destacar que en la biografía de Pero Niño la denominación "ejemplo" aparece sólo una vez en el sentido de forma narrativa breve [2] y se despliega en torno a los capítulos 69 a 71. Sin embargo, una única mención no impide la aparición de otros casos valorados dentro de la especie ejemplar. En efecto, ciertos estudios (Beltrán, 1992: 25-36, 2001b: 225-239)[3] sobre *El Victorial* e, incluso, una antología de cuentos hispano-medievales (Lacarra, 1999) se abocan al análisis de ejemplos con una vasta tradición como el de "la doncella de las manos cortadas" o el de "Alejandro y los gimnosofistas".

El contexto de emergencia del ejemplo se sitúa en la colisión de las estrategias militares sobre Darmouth. Mientras Pero Niño se propone realizar el ataque, el capitán francés, mosén Charles, evalúa la incursión como un proceder imprudente[4]. El desacuerdo entre el capitán castellano y el francés permite al narrador introducir una digresión con pretensiones históricas para avalar la rectitud de las intenciones y la virtud caballeresca de Pero Niño en sus empresas bélicas. Así, el capítulo 69 abre un excurso enunciando e introduciendo el ejemplo que narrará en el capítulo siguiente. En esta mención señala que "non puede entre los buenos mucho durar la discordia" y propone al auditorio decir "un enxenplo que faze a esta razón e perteneçe mucho a los cavalleros que van en hueste, que conteçió en nuestros días". La indicación "nuestros días" permite caracterizar tipológicamente este ejemplo según el origen o la fuente (Bremond, 1982: 41), como *exempla* "contemporáneo" de sus autores o compiladores. Aquellos que Welter llama *exempla personnels*[5]. Asimismo, el ejemplo histórico contemporáneo se vincula con el relato de "la doncella de las manos cortadas" en razón de que éste hunde sus raíces en la causa que dio origen a esta "guerra que agora dura, aunque después naçen otras nuevas causas, por donde se olvidan las primeras. Esto contesçe en todas las partes, durante la enemistad" (353)[6].

[2] Aparece también en otro pasaje, en el cap. 57, pero con el sentido de proverbio –señala R. Beltrán en una nota de su edición. En un trabajo de 2001 Beltrán señala como "curiosa la calificación" en *El Victorial* del proverbio en verso como "enxenplo" (2001b: 231) y más adelante añade que "en *Lucanor* 'enxenplo' se aplica a la unidad que consta de narración, aplicación moral y versos conclusivos" (2001b: 231) y no sólo a éstos últimos como pretende Gutierre Díaz en el dicho supuesto.

[3] Beltrán (2001b) encuentra paralelos entre: *El conde Lucanor (CL)*, VII y *El Victorial (EV)*, cap. 65; *CL*, XV y *EV*, 70 y 89; *CL*, XVI y *EV*, 57; y *CL*, III y *EV*, 6.

[4] No es la primera vez que Díaz de Games debe valorar como heroicidad la imprudencia de su capitán. "Mas Pero Niño, que non temía peligro ninguno que venirle pudiese a respecto dẽ la honra, tan gran cobdiçia avía de alcançar aquellos corsarios, que olvidava todos peligros e travajos que venirle pudiesen. Contra sabiduría de los marineros e contra la fuerça del tienpo, mandó alçar | áncoras e navegar la vía de las yslas. E partió como el águila que va buscando la prea quando á voluntad de comer." [Beltrán, 2001a: 284-285].

[5] Vid. Welter, J.-Th., 1927. *L'"Exemplum" dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*. Toulouse (Réimp. Slatkine, 1973), cit. por Bremond (1982 : 41).

[6] Las citas de *El Victorial* corresponden a la edición de Rafael Beltrán (2001a).

Otro enfoque tipológico (Bremond, 1982: 42) permite una nueva caracterización. Según la estructura formal y lógica del ejemplo se pueden distinguir dos grandes tipos: el ejemplo fundado sobre la analogía, el cual se puede aproximar a la *similitudo* y el ejemplo fundado sobre una metonimia generalizadora del tipo *"ab uno disce omnes"*. En este sentido, el ejemplo de lo que le aconteció al caballero inglés respecto a la consigna de que es gran virtud en el caballero evitar la discordia funciona como una metonimia, donde por un ejemplo se dice la máxima.

En este caso, el diálogo se instaura como fermento del relato. La voz del narrador abre una digresión y establece un diálogo. La situación dialógica se implanta entre el narrador y un auditorio ("dezirvos he un enxenplo"), el cual remarca la presencia de la oralidad. En conexión con esto, los géneros oratorios –el discurso político, jurídico, el panegírico, el sermón, la oración fúnebre– son géneros discursivos con los cuales el *exemplum* mantiene un lazo orgánico original (Bremond, 1998: 25). La preocupación principal es convencer al auditorio. Pero esta función persuasiva no es otra cosa que un ejercicio retórico que pone al servicio del interés inmediato del enunciador su finalidad edificante. En este sentido, el ejemplo funciona como garante de la virtud caballeresca.

La retórica clásica distinguía tres tipos de géneros discursivos: el *genus iudicale*, el *genus deliberativum* y el *genus demonstrativum* (Lausberg, 1975). El género judicial proponía a la asamblea un hecho del pasado que debía ser evaluado y sobre el que se debía emitir un dictamen o decisión judicial. El género deliberativo, por el contrario, planteaba a la asamblea la utilidad o inutilidad de un hecho que habría de suceder. La decisión ya no tenía un carácter jurídico sino político y no se trataba de determinar si los hechos habían sido justos o injustos, sino de establecer su provecho o interés. Sin embargo, el género demostrativo o epidíctico presentaba una variante singular. Los acontecimientos ya no son inciertos o indeterminados para lo que se requiera un dictamen como en los dos supuestos anteriores. Al oyente el orador le formula un acontecimiento cierto, indudable. Pero aquí, aunque el objeto sea un suceso cierto, el orador se propone defenderlo en los términos de honestidad / deshonestidad. En este caso es no tanto la asamblea sino el orador quien toma partido, defiende una posición y procura obtener el beneplácito del público. El *genus demonstrativum* es el género más propicio para la caracterización de la prosa biográfica no sólo por el modo en que el narrador u orador se posiciona frente al lector o auditorio, es decir, con la necesidad de salvaguardar y justificar la conducta del personaje celebrado sino también por constituir un discurso de alabanza de una persona o ensalzar las virtudes del caballero, cuyas acciones, aun no habiendo sido cuestionadas, se las excusa y justifica repitiendo las sistemáticas operaciones del género judicial para confirmar y subrayar la verdad del objeto.

El ejemplo del capítulo 70 muestra la figura de una virtud. Un caballero inglés es ofendido y degradado por otro de menor condición pero pacientemente resiste el ultraje y evita así un enfrentamiento interno que dividiría las fuerzas ante al enemigo francés. Gracias a su fortaleza interior y su magnanimidad logra evitar la discordia y centrar las fuerzas en beneficio de sus compañeros. Al resultar

vencedores en la batalla de esa jornada, un tribunal le da el más alto galardón por su virtuosa resistencia frente al orgullo del que nace la discordia.

El ejemplo presenta la acción desde el punto de vista del enemigo (inglés). El cambio de perspectiva en la enunciación conforma una actitud de advertencia. Se reprende la necedad de los buenos hombres que por la discordia traen gran daño y, para ello, el narrador elogia la virtud del enemigo como enseñanza y precaución. El enaltecimiento del inglés constituye la desaprobación más radical de la discordia entre mosén Charles y Pero Niño. No obstante el vicio que encarna este conflicto de voluntades, el narrador encuentra un recurso para conservar incólume al capitán castellano. El subterfugio lo ofrece el ejemplo que se apoya en los mecanismos de la oralidad de ese narrador que rescata de su acervo aquella anécdota, presumiblemente oída de otro, y la cuenta a un auditorio.

El propósito, sin duda, es didáctico. Pero, por encima de esta intención podemos observar una tendencia a desplegar un aparato de argumentación que justifique el accionar de Pero Niño. En este sentido, la estructura del relato se orienta a la analogía con el género judicial y presenta un tribunal de jueces emplazado por el rey para decidir quién es el merecedor del máximo galardón: el chapel de oro. El objeto es puesto ante los ojos de los jueces y de los oyentes / lectores para someterlo a un veredicto. Pero el narrador perspicazmente va desarrollando en tres momentos la apreciación del caballero al punto tal que rige la decisión del auditorio.

En primer lugar, el veredicto favorable de los jueces que razonan en virtud de que la batalla fue librada satisfactoriamente por quien logró gobernar los ánimos desordenados tras gobernar su ánimo atribulado por la injuria:

> Nosotros vimos la grand ofensa que a aquel cavallero fue fecha en su persona, leyendo de tan grand estado. E vimos cómo la nuestra hueste se desordenaba por le vengar; (371)

Pero la nota más relevante es la que subraya la atribución de poder:

> la qual vengança fue en su mano de la tomar luego si él quisiera (371).

En segundo lugar, la cesión del chapel a otro valeroso caballero también muestra la grandeza propia de quien detenta el poder, puesto que sólo puede ceder quien se reconoce legítimo poseedor:

> El cavallero tomó el chapel e púsolo en la cabeza, e trúxolo aquel día por la corte. E después enbiólo a un buen cavallero que él sabía que fuera en la batalla muy valiente, ansí en armas como en hordenanza, rogándole que lo truxese por su amor; aun, que él lo meresçía. (371)

Este pasaje refiere la atribución de poder mediante tres signos correlativos:

1. El caballero *ostenta* el chapel, declarando su mérito públicamente;
2. El caballero *cede* el chapel, subrogándose con esta actitud a la función regia (ya que él lo recibe del rey);
3. El caballero *manda* que lleve el chapel en su nombre, arrogándose el poder de mandato.

Esto se enlaza directamente con la concesión que Pero Niño hace a mosén Charles y que cierra el excurso que dio lugar al ejemplo.

En tercer lugar, más allá del mérito atribuido por la conformidad del rey, los jueces y todos los caballeros que "fueron muy contentos de la razón, e dixeron que ellos avían juzgado lo mejor", el narrador acude a los hechos por encima de las razones a fin de alcanzar mayor objetividad y prescindir de dictámenes parciales, subjetivos y recurribles. Por ello dice:

> El cavallero que vos dixe que sufrió la ofensa, él peleó tanto aquel día, e fizo tanto por sus manos, que aunque por aquella razón no oviera el chapel, por lo que en la batalla fizo fuera en debate mereçerlo tan bien como el que más lo devía aver (371).

Como señaló María Rosa Lida sobre Pero Niño "no hay honra sin esfuerzo" (1952: 235) y, con acierto, el narrador se esmera por mostrar, en más de un lugar[7], el esfuerzo que persigue la honra y la fama y que supone una innovación en la historiografía de la primera mitad del siglo XV al exaltar la individualidad[8].

Finalmente, quisiera precisar que este ejemplo pudo haber sido inspirado, según Rafael Beltrán (2001b: 233), en el ejemplo XV de *El conde Lucanor*: "De lo [que] contesçió a don Lorenço Suárez sobre la çerca de Sevilla", expuesto también en el capítulo CCCXXVII [327] de la *Crónica abreviada* y en la *Primera Crónica General*[9]. El contexto de emergencia en el que surge el ejemplo en *El Victorial* es el mismo del ejemplo XV de *El conde Lucanor*, enmarcado por la falta de avenencia o discordia. Sin duda otro elemento que permite avalar esta hipótesis es el hecho de que Lorenzo Suárez es premiado sobre otros dos caballeros porque, del mismo modo que el caballero inglés, supo resistir y no se dejó amedrentar por el miedo ni el orgullo. Sin embargo, es pertinente mencionar que sobre el cerco de Sevilla la composición se estructuró en los tres casos con importantes variantes pero siempre en torno a la necesidad de proponer un paralelo entre dos o más héroes que rivalizan. Mientras que por otro lado, en *El Victorial*, la ejemplaridad se construye sobre la figura de un solo héroe y los otros dos a quienes estaban destinados el chapel de plata y el de foja de lata, son proyecciones innecesarias de ese primero y que, en todo caso, se justifican como soportes estructurales de la escena pero carentes de relevancia aun para ser contrastados. *El Victorial* no tiene correspondencia con el protagonismo de los tres caballeros de *El conde Lucanor*. La virtud es de uno y no una de la que tres participan en diversa medida. Por otra parte don Juan Manuel individualiza los personajes nombrándolos mientras que Díaz de Games los mantiene en el anonimato porque no interesa remontarse a un claro e ilustre varón individualizado cuando el protagonismo es de Pero Niño y la referencia se opera, aparentemente, sobre un contemporáneo. Sobre la base de lo dicho se observa, en alguna manera, un vuelco a ciertos modos de pensamiento que se orientan a delinear una biografía de tipo renacentista.

[7] Vid. Lida, 1952: 232-240.

[8] Cfr. las útiles consideraciones de Romero (1945) sobre la biografía española del siglo XV.

[9] Las versiones anteriores a *El Victorial* han sido estudiadas por Carmen Benito-Vessels (1991: 53-64).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. BATTAGLIA, Salvatore, "L'esempio medievale", *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Editore Liguori, pp. 447-85, 1965.
2. BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, "La leyenda de la doncella de las manos cortadas: tradiciones italiana, catalana y castellana", en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, eds., Valencia, Universidad, 25-36, 1992.
3. BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed., Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, Madrid, Taurus, 2001a.
4. BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, "*El conde Lucanor* y *El Victorial*: recepción e imitación de ejemplos y sentencias", en *La Chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires* (ed. George Martin), Paris, Ellipses, pp. 225-239, 2001b.
5. BENITO-VESSELS, Carmen, "*Res gesta* y *res ficta* en el retrato de Garci Pérez de Vargas", en *Revista de Literatura Medieval*, III, Madrid, Gredos, pp. 53-64, 1991.
6. BREMOND, Claude et al., *L' "exemplum"*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1982.
7. BREMOND, Claude, "L'*exemplum* médiéval est-il un genre littéraire ?", dans Jacques Berlioz et Mª Anne Polo de Beaulieu, eds., *Les* Exempla *médiévaux: Nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
8. BERLIOZ, Jacques et Polo de Beaulieu, Mª Anne (eds.), *Les* Exempla *médiévaux: Nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
9. BIGLIERI, Aníbal, "Inserción del *exemplum* medieval en el *Libro de buen amor*", *RFE*, LXX, pp. 119-132, 1990.
10. CHICOTE, Gloria, "La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *Libro del conde Lucanor*, *Decameron* y *Canterbury Tales*", en Lillian von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Mexico, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 165-189, 2003.
11. LACARRA, Mª Jesús, ed., *Cuento y novela corta en España.1: Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1999.
12. LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1975.
13. LE GOFF, Jacques, "Introduction", dans Jacques Berlioz et Mª Anne Polo de Beaulieu, eds. *Les* Exempla *médiévaux: Nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion Éditeur, p. 14, 1998.
14. LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
15. PAREDES NÚÑEZ, Juan, "La estructura del cuento medieval: el marco narrativo", en *Actas II Congreso Intenacional de la AHLM,* Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987, tomo II, Universidad de Alcalá, pp. 609-618, 1992.
16. ROMERO, José Luis, *Sobre la Biografía y la Historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945.

MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LOS ANIMALES EN EL *POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ*

DRA. ALICIA E. RAMADORI
Centro de Estudios Medievales y Literatura Comparada
Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

En el marco de la investigación que desarrollo sobre los animales en el mester de clerecía, me centraré en esta oportunidad en la descripción de los modos de representación y funciones de los animales en el *Poema de Fernán González*. La representación de los animales en este texto abarca una diversificada gradación que va desde sus menciones como integrantes de una realidad fáctica y cotidiana en imágenes y escenas narrativas; la intervención en motivos narrativos esenciales para el desarrollo de la historia narrada y del nivel semántico; la inclusión en símiles y expresiones figuradas contenidos en los discursos del personaje o del narrador; hasta la participación en el ámbito de lo prodigioso o maravilloso cristiano (profecías, visiones, milagros). La variedad representativa de los animales contribuye a que adquieran diferentes funciones, advirtiéndose la reducción de su sentido referencial en favor del acrecentamiento del contenido simbólico.

Palabras clave: Poema de Fernán González - animales - representación - símbolo - maravilloso cristiano

ABSTRACT

Patterns of animal representation in *Poema de Fernán González*

As part of a research project on animals in *mester de clerecía*, in this paper I will focus on the description of patterns of representation and functions of animals in *Poema de Fernán González*. The representation of animals in this text includes a wide range of textual possibilities, from mentions of animals integrated to every day life in images and narrative scenes; their intervention in narrative motifs which are essential to the development of the story and the semantic level; the inclusion in similes and figured expressions traceable in the character´s or the narrator´s discourse; to their participation in the prodigious or the Christian supernatural events (prophecies, visions, miracles). The representative variety of animals leads to the fact that they acquire different functions, thus diminishing their referential meaning and increasing their symbolic content.

Key words: Poema de Fernán González - animals - representation - symbol - Christian supernatural

En el marco de la investigación que desarrollo sobre los animales en el mester de clerecía [1], me centraré en esta oportunidad en la descripción de los modos de representación y funciones de los animales en el *Poema de Fernán González* (PFG) [2].

En el PFG predomina la presencia de animales reales frente a los fantásticos o imaginarios, con la excepción del dragón que se asimila a la figura del diablo, como sucede en la obra de Berceo [3]. Los animales representados pertenecen a los tres ámbitos: agua, aire y tierra, e incluyen la referencia de peces y pescados, aves rapaces y de caza (azor, águila, buitre), animales domésticos, ya sean aves como el gallo y el pavón u otros como can, oveja, carnero y cordero, mula y acémila, yegua, vaca y toro, que a veces se mencionan con nombres colectivos del tipo ganado o grey. Bestia es otra designación genérica, que en los textos estudiados suele aparecer asociada al demonio. El caballo tiene el protagonismo propio de los relatos épicos y caballerescos, como sucede en el *Libro de Alexandre*, además de constituir un importante motivo en la historia narrada. Asimismo se puede establecer una oposición entre el caballo y el camello, característico de los árabes invasores que vienen del desierto, así como en el *Alexandre* se oponía al elefante, animal de combate exótico para los occidentales. Entre las fieras, el león y el lobo son los más frecuentemente nombrados, a diferencia del oso que aparece sólo una vez. También hay una referencia única a la liebre y el conejo. En cambio, el puerco se representa en varias ocasiones, desapareciendo su frecuente significación negativa al asumir en el relato una relevante función simbólica. Por el contrario, la serpiente mantiene el sentido religioso negativo que percibimos en Berceo [4].

Aunque el PFG podría parecer un texto menos complejo y diversificado en comparación con el *Alexandre* e incluso con la obra de Berceo, sin embargo, no sucede así, ya que podemos distinguir cuatro modos básicos de representar a los animales: 1) se los menciona en imágenes y escenas narrativas como integrantes de una realidad fáctica y cotidiana; 2) intervienen en motivos narrativos esencia-

[1] En el Proyecto de Investigación "Didactismo y sátira en la literatura española medieval: Función y simbolismo de los animales", dirigido por la Dra. Graciela Rossaroli y financiado por la Universidad Nacional del Sur, Argentina. En esta ponencia mantengo un similar enfoque y análogos procedimientos de análisis que en estudios anteriores sobre el *Libro de Alexandre*, los *Milagros de Nuestra Señora* y los poemas hagiográficos de Berceo. Cfr. Bibliografía, trabajos presentados en congresos y en prensa.

[2] Dentro del *corpus* del mester de clerecía, el PFG presenta como una de las principales peculiaridades, su materia histórico-legendaria y nacional que ha llevado a algunos críticos a incluirlo en la categoría de la épica. Además, se conserva en un manuscrito en mal estado, inconcluso y con importantes lagunas en su interior pero, por otra parte, la *Primera Crónica General* contiene una versión prosificada a la que los editores de PFG acuden para compensar las fallas del códice. La probable fecha de composición del poema se ha ubicado hacia 1250 y, desde los primeros estudios referidos al PFG, se señalaron la influencia y préstamos del *Libro de Alexandre* y de los textos de Berceo. Cfr. Isabel Uría Maqua, (2000: 315-353).

[3] Particularmente en la *Vida de Santo Domingo de Silos* se denomina al demonio "draco trydor" (c.333).

[4] Cfr. el Catálogo de animales anexo como apéndice. Las referencias y citas textuales se realizan directamente con indicación de las cuartetas, por la edición de Alonso Zamora Vicente, *Poema de Fernán González* (1946).

les para el desarrollo de la historia narrada y del nivel semántico; 3) se los incluye en símiles y expresiones figuradas contenidos en los discursos del personaje o del narrador; y 4) participan en el ámbito de lo prodigioso o maravilloso cristiano (profecías, visiones, milagros). La variedad representativa de los animales contribuye a que adquieran diferentes funciones, advirtiéndose la reducción de su sentido referencial en favor del acrecentamiento del contenido simbólico.

Los animales en imágenes sobre la realidad

Si bien predominan los animales reales frente a los imaginarios o fantásticos, no puede establecerse como consecuencia que exista un interés por la realidad en sí misma ni por alcanzar una representación mimética del entorno natural o social. Las ocasiones en que el animal aparece incluido en imágenes sobre la realidad fáctica o cotidiana suelen referirse a la guerra y la caza o ser descripciones tópicas de la naturaleza.

En el primer caso, el protagonismo del caballo en el combate y su identificación con el caballero lo constituyen en sinónimo de guerra. Así lo advertimos desde el inicio del relato en el pasaje que relata la traición de don Yllan (42-70), cuando este personaje exhorta al rey Rodrigo a que convierta los caballos y las armas en instrumentos de labranza, para significar precisamente, el paso de la guerra a la supuesta paz que luego ocasionará la pérdida de España: se repiten expresiones tales como "cavallos e rroçines todos fagan arar" (51d), "Sy non con las que aren otras bestyas non ayan" (53d), "con mulas e cavallos fagan grandes aradas" (54c). En las batallas intervienen el animal y el caballero como una unidad inseparable (254c, 266a, 323b, 489b, 497a, 532b), de manera tal que la muerte del combatiente se representa a través de la caída de la montura (371b, 491d, 538d) y los caballos con sus sillas vacías (540b, 693c), o la muerte del animal puede llevar a la del jinete (493c, 494a). También relacionados con situaciones bélicas, aparecen mencionados vacas, yeguas y ganados como botín de guerra (717c, 741b, 742c, 743c). Por otra parte, como se sabe, en la Edad Media la caza se concibe como preparación y sustituto de la guerra. En las escenas de caza, además del caballo, intervienen perros y aves rapaces como el azor[5]. Una muestra de cacería figura en el episodio del mal arcipreste que sorprende al conde Fernando y a la infanta Sancha en su huída. Son los podencos (639d) o canes (640a) del arcipreste los que descubren el rastro de los fugitivos quienes, tras dar muerte al clérigo, se apoderan de una mula, necesaria para huir, pero también se apropian del "mudado açor" del arcipreste (651). La maldad del arcipreste se manifiesta principalmente en su actitud deshonesta y lasciva con la infanta, pero también se vislumbra una apreciación negativa del personaje en su dedicación a una actividad más apropiada al estamento de los caballeros que al clerical.

Ejemplo del segundo caso es el elogio a España que entona el narrador (144-

[5] Otra escena de tipo costumbrista encontramos representada en la corrida de toros (683), que forma parte de los festejos por las bodas de Fernando y Sancha.

157), en el cual la mención de los animales no contribuye a recrear una imagen de la realidad sino que responde al obvio propósito de presentar una visión idealizada de España[6] y, más particularmente, de exaltar a Castilla, recurriendo al tópico del *locus amoenus*. Los animales se asocian a la idea de riqueza, abundancia y fertilidad.

> Sobre todas las tierras mejor es la Montanna,
> de vacas e ovejas non a tierra taman[n]a,
> tantos ha y de puercos que es fyera fazanna,
> syrven se muchas tierras de las cosas d'Espanna. (146)
> .....
> Buena tierra de caça e buena de venados,
> de rrio [e] de mar muchos buenos pescados,
> quien los quiere rrezientes, quien los quiere salados,
> son destas cosas tales pueblos muy abastados. (148)
> .....
> Por lo que ella mas val avn non lo dixemos,
> de los buenos cavallos mençion non [vos] fyziemos,
> mejor tierra es de las que quantas nunca vyemos,
> nunca tales cavallos en el mundo non viemos. (151)

Nuevamente aparece la mención del caballo cargada de significativas implicaciones. La valoración del caballo no se reduce a su función como instrumento bélico, que nos permitió calificarlo como sinónimo de guerra, sino que en este pasaje panegírico, suma otro sentido pues ahora el caballo representa también la excelencia de España. En el contexto épico del PFG, se produce una asimilación entre ambos sentidos, resultando que la grandeza de España se logra por medio de la guerra. En correlación con la proclamada superioridad de Castilla, "Pero de toda Spanna Casty[e]lla es mejor" (156a), el conde Fernán González se arrogará una doble misión: una de carácter religioso, al emprender la reconquista del territorio de manos de los musulmanes y otra política, procurando la independencia de Castilla en relación a los otros reinos cristianos, con vistas a una futura hegemonía en la península. El caballo servirá para estos dos fines pues, además de ser instrumento fundamental para la guerra y símbolo de la magnificencia de España, se constituye en motivo para la liberación de Castilla.

Los animales en motivos narrativos

Los animales cumplen una significativa función en el episodio de la venta del caballo y el azor (569-574), uno de los acontecimientos principales en la estruc-

[6] La descripción tópica del espacio, asociada a una imagen de caza, aparece también referida al campo de batalla: "Ayuntaron se en vno en vn fuerte vallejo, / buen lugar pora caça de li[e]bres e conejo, / cojen y mucha grana con que tinnen bermejo, / al py[e] le pas[s]a Ebro much yrado sobejo" (746). Descripción que nos recuerda una semejante del *Alexandre*, en el episodio de la guerra de Troya: "Yaziéles entre medio un fermoso vallejo, / rico de mucha liebre e de mucho conejo" (475 ab).

tura narrativa [7]. Puede aplicarse a este pasaje la categoría de motivo, entendiendo el concepto en su doble acepción: como motor de la acción narrada y como estructura narrativa que se repite [8]. En el primer sentido, los animales se convierten en los agentes de la liberación de Castilla pues, recordemos, al postergarse la retribución económica durante tres años, alcanzan un valor material impagable y, en consecuencia, el rey de León deberá otorgar la independencia a Castilla para cancelar la deuda.

> Assaz avia el Rey buen cauallo conprado,
> mas saliol a tres annos muy caro el mercado,
> con el auer de Francia nunca seria pagado,
> por y perdio el Rey Casti[e]lla su condado. (574)

Esta anticipación narrativa también vale para paliar el estado inconcluso del códice que no permite corroborar la reiteración del motivo en otros momentos de la historia narrada. Pero igualmente podemos confirmar su carácter de motivo, en cuanto estructura narrativa que se repite, porque se registra una alusión al motivo de la venta del caballo y el azor en el reclamo del dinero hecho por Fernán González, después que se profundiza la enemistad entre castellanos y leoneses (730-734). El narrador acentúa la complacencia del conde Fernando por el incumplimiento del pago de los animales, que se convierten así en factor fundamental para la liberación de Castilla. La independencia de Castilla es el acontecimiento culminante de la trama narrativa y su importancia trasciende al plano semántico, especialmente si concebimos al poema como un relato histórico-novelesco de Castilla más que una epopeya sobre Fernán González, tal como propone I. Uría [9]. Al mismo tiempo que participan en estas funciones narrativa y temática, los animales mantienen el simbolismo adquirido por su asociación con la guerra y su condición de figura de la excelencia de España.

Los animales en símiles y expresiones figuradas

La inclusión de los animales en símiles y expresiones figuradas hace evidente la tendencia hacia el acrecentamiento del significado simbólico de los animales. Nuevamente la variedad caracteriza el uso del lenguaje figurado que aparece tanto en discursos directos de los personajes como en el referido por el narrador. Siguiendo las categorías de R. Jakobson, Matthew Bailey (1990) califica el lenguaje figurado del

[7] A pesar del estado mutilado en que se conserva el manuscrito del PFG, tempranamente los estudiosos se han preocupado por determinar la estructura del poema y los principios compositivos que rigen su elaboración artística. Cfr. J. P. Keller (1957), Joaquín Gimeno Casalduero (1968), Graciela Rossaroli de Brevedan (1987), Isabel Uría Maqua (2000: 325-346).

[8] Han sido señalados distintos orígenes del motivo de la liberación de un pueblo por un caballo, para algunos es de procedencia germánica, para otros tendría antecedentes orientales. También se lo ha considerado en relación a la cuestión del carácter clerical y épico del poema. A pesar del carácter ficticio del episodio, se ha visto su conexión con prácticas institucionales de la época, por ejemplo, la "roboratio". Cfr. Ramón Menéndez Pidal (1959), Juan B. Avalle-Arce (1974), Francisco Marcos Marín (1981).

[9] Cfr. Isabel Uria (2000: 328-330).

PFG como "metafórico" y lo considera un rasgo revelador del carácter clerical y erudito de esta obra, frente al predominio del estilo metonímico del *Cantar de Mio Cid*, propio de la épica oral. Precisamente, en el PFG las analogías con los animales se encuentran en epítetos: "dizien le por sus lides el vueytrre carniçero" (173d), "fueron estos llamados los lobos carniçeros" (450d); en símiles bélicos: "(Ferio) como aguila fanbryenta que se querya çebar" (720 b); en construcciones comparativas: "El conde don Fernando, mas brrauo que serpiente" (514a), "as[s]y commo peçes enredados yazemos" (432d); en frases proverbiales: "cuntiol' como al carnero que fue buscar la lana" (576d); en locuciones formulaicas, tales como juramentos: "sy non, de mi non fyes mas que sy fues vn can" (44 d) y fórmulas temporales: "començaron las alas los gallos a feryr" (481 b); en expresiones metafóricas: "vyeron que syn pastor non podian byen veuir/ posyeron qui podiessen los canes rreferyr" (161cd) [10].

La metáfora de animal más importante se refiere a la asimilación de la serpiente con el diablo, complementada con la visión del demonio como bestia. Desde el inicio de la narración aparece el diablo mencionado con la fórmula frecuente en el mester de clerecía: el "bestyon mascaryento" (11d). También se repiten las referencias a la serpiente o su variante el dragón, como figura del diablo: "e del dragon libreste a la virgen Marina" (106c), "librest a San Matheo de los fieros dragones" (108c), "otra vez los libreste de bocas de serpyentes" (109d). Estas expresiones metafóricas se incluyen en la oración colectiva que pronuncian los castellanos tras la pérdida de España por la invasión musulmana, pidiendo la gracia divina de ser liberados. La plegaria se construye siguiendo el tópico de la "oración narrativa" que se caracteriza por ser una súplica en la que se mencionan diferentes milagros del Antiguo y Nuevo Testamento que muestran la misericordia y omnipotencia de Dios para alcanzar la gracia pedida [11]. En la oración narrativa los animales [12] aparecen mencionados en los milagros que protagonizan personajes bíblicos, en una primera muestra de la participación de los animales en el ámbito de lo prodigioso y lo maravilloso cristiano.

Los animales en episodios prodigiosos o maravillosos

El valor simbólico de los animales se acrecienta en su relación con el prodigio, especialmente desde la concepción cristiana con que se plasma en el PFG [13]. Así pues, el animal interviene en episodios sobrenaturales que incluyen milagros,

[10] En estas últimas expresiones se advierte la valoración negativa del perro, intensificado por su asimilación a la figura del moro. La locución temporal también se destaca por su originalidad porque para significar el amanecer no se recurre al canto del gallo sino al movimiento de sus alas, creándose al mismo tiempo una imagen bélica con la utilización del verbo "feryr" y su aplicación antes de comenzar una batalla campal.

[11] Cfr. Joaquín Gimeno Casalduero (1975), Fernando Baños Vallejos (1994), Alicia Ramadori (2000).

[12] En esta plegaria debemos agregar la mención del león (107a, 108b) que representa las peligrosas pruebas superadas por David y Daniel con la ayuda de Dios.

[13] Jacques Le Goff (1994) llama la atención sobre tres aspectos que caracterizan lo maravilloso cristiano: 1) su identificación con lo sobrenatural y lo milagroso; 2) la atenuación del carácter

profecías, visiones. Existe una convivencia general entre lo fabuloso y lo histórico que desdibuja sus límites, mientras que por otra parte, se percibe una clara intención simbólica y moralizante. En la construcción de los episodios prodigiosos se utilizan motivos propios de la hagiografía, estableciéndose una vinculación significativa con este género [14].

En el ámbito de lo maravilloso se inscribe la escena de caza del puerco que Fernán González persigue hasta la ermita de San Pedro, donde el monje Pelayo pronuncia las profecías en favor del conde (225-249) [15]. La conducta insólita del animal, al refugiarse en un lugar sagrado, evidencia su función de enlace entre los dos mundos y permite el acceso al héroe en el espacio sobrenatural donde recibe la confirmación de la protección divina. El simbolismo negativo que suele asumir el puerco, asociado a los vicios de la gula y la lujuria, queda anulado por el papel benéfico que cumple en el inicio de las aventuras del personaje [16]. Entre las profecías de Pelayo, se incluye una que anuncia la visión de un portento antes de comenzar la batalla, "veran vn fuerte sygno qual nunca vyo omne nado" (239c), que el conde deberá interpretar a sus hombres para que pierdan el miedo (240). La señal prodigiosa tendrá como protagonista a un caballero castellano y a su caballo que desaparecen en la tierra abierta a sus pies (254). La paralela descripción elogiosa del valiente caballero y de su animal "fermoso e ligero" resalta el carácter extraordinario del episodio mientras que la interpretación de Fernán González como un agüero favorable encauza lo sucedido dentro de la factibilidad del mundo épico [17]. La persecución del puerco hasta la ermita y las profecías men-

---

imprevisible y extraordinario que provoca admiración; 3) la recuperación simbólica y moralizante en la que se insinúa una tendencia opuesta a lo maravilloso. Para comprender la relación entre los animales y lo maravilloso cristiano, resulta fundamental el reconocimiento de la función mediadora del animal entre el ámbito natural y el sobrenatural, particularmente en los relatos hagiográficos, según demuestra Jacques Voisenet (2000). En estos casos, el animal sirve para transmitir un mensaje de salvación y advertencia a los hombres, al mismo tiempo que muestra la acción de lo divino en milagros o su proyección en sueños y visiones.

[14] La relación con la hagiografía ya fue observada por los críticos en relación a diferentes aspectos. J. P. Keller (1955) proponía una lectura del episodio de la caza y las profecías en relación con la hagiografía e identificaba una probable fuente hagiográfica en la conocida vida de San Eustaquio. Pero Keller enfatiza especialmente los fines propagandísticos del PFG en favor del monasterio de San Pedro de Arlanza con el objetivo de desmerecer la conexión que se establecía entre Fernán González y San Millán de la Cogolla, testimoniada por Berceo. También J.B.Avalle-Arce (1974) reconoce la injerencia de lo hagiográfico al intentar establecer las variables clericales y juglarescas que intervienen en el PFG; en particular en el episodio de la niñez del héroe criado por un carbonero. Para Avalle-Arce el PFG está concebido con criterio hagiográfico y la hagiografía tiene como finalidad fomentar el incremento de la gloria de la iglesia puesta bajo la advocación del santo.

[15] Las profecías de Pelayo se refieren al triunfo castellano en el campo de batalla, las dos prisiones de Fernán González y la aparición de un portento antes de comenzar la batalla.

[16] Cfr. Beryl Rowland (1973). En relación al sentido positivo que asume en este relato, resulta interesante su referencia a antiguos mitos orientales y europeos en los que aparece el puerco como símbolo de poder y esencia divinos.

[17] "Vno de los del conde, valiente cavallero / -natural del Entreuinno de la puente Ytero- / [caualgo su] caballo, fermoso e ligero, /[diole] de las espuelas por çima d'un otero, / abrios' con el la tierra e somio se el cavero" (254).

cionadas están relacionadas con otro episodio maravilloso (403-416): la visión en un sueño de San Pelayo y la audición de una voz sobrenatural que se identifica como San Millán; en ambos prodigios se pronuncian nuevas profecías. Estamos nuevamente ante un motivo hagiográfico que también se desarrolla en las vidas de santos de Berceo, con la diferencia de que en el PFG los animales no tienen una participación activa en las visiones como ocurre en las obras de Berceo. El animal sólo figura en expresiones metafóricas dentro del discurso de San Millán en el que ordena la estrategia de ataque: alude a Almoçor como "este bravo león" y al diablo como "bestyon", autorizando la analogía con una referencia bíblica a la historia de Sansón (414)[18].

Entre todos los prodigios del PFG[19] se destaca, sin dudas, la aparición insólita de una serpiente en llamas ante el ejército castellano y su interpretación por parte de Fernán González (465-480). Se realizan dos descripciones sucesivas de la visión colectiva de la serpiente, manteniéndose en ambas el punto de vista de los personajes.

> Vyeron aquella noche vna muy fyera cosa,
> venie por el ayre una syerpe rabiosa,
> dando muy fuertes gruytos la fantasma astrosa,
> toda venie sangruienta, bermeja commo rrosa.
> Fazia ella semblante que feryda venia,
> semejava en los gruytos que el çielo partya,
> alunbraua las vestes el fuego que vertya
> todos ovyeron miedo que quemar los venia. (465-466)

En esta descripción, elaborada retórica y plásticamente, se intercalan nombres del animal acompañados de adjetivos epítetos, tales como "sierpe rrabiosa", "bestya fyera", "culuebro"; con otras expresiones nominales más genéricas como "muy fyera cosa", "fantasma astrosa", "cosa feryda"; y con imágenes sensoriales (auditiva: fuertes gritos, visual: el color rojo de la herida sangrante comparado con

[18] "Entrre la otrra terçera de partes d'aquilon, / vençremos, non lo dubdes, a este bravo leon / ffaras, sy esto fazes, a guisa de Sansón, / quando con las [sus] manos lidio con el bestyon" (414).

A pesar de la acotada mención de los animales en estas expresiones figuradas, sin embargo es destacable su inclusión en motivos prodigiosos de procedencia hagiográfica que cumplen una significativa función tanto en el nivel narrativo como en el semántico pues preanuncian la victoria de los castellanos, confirman la condición de elegido divino de Fernán González, intensifican el simbolismo religioso y favorecen la difusión de los propósitos didácticos y propagandísticos del autor.

[19] Otro signo maravilloso se manifiesta en el momento en que el conde es arteramente apresado en Navarra. La disconformidad divina ante esta traición se revela con la ruptura del altar de la ermita en que se refugió Fernando, acompañada con la audición de una voz sobrenatural que se compara con la del "pauon": "A salua fe jurando dio se les a presion, / peso mucho a Dios fecho tan sin razon. / Oyeron vna voz como voz de pauon, / partio se el altar de somo a fondon" (592).

La comparación con la voz del pavón ha sido tomada del *Libro de Alexandre*. En un contexto semejante de traición, la que sufre Darío por parte de sus propios vasallos, Alexandre pronuncia una breve oración de queja a Dios que se introduce con el siguiente verso: "Dío una grant boz, alta como pavón" (1726 a). Aunque en este caso la voz pertenece al protagonista, igualmente se establece la conexión con el ámbito sobrenatural por medio de la plegaria dirigida a Dios. El autor del PFG reelabora una imagen y situación análogas, adaptándolas a las circunstancias vividas por el protagonista.

el bermejo de la rosa, táctil: el ardor del fuego que desprende la serpiente). Todos estos elementos acentúan el efecto terrorífico de la visión, sobre el que se insistirá en la segunda descripción que los castellanos hacen al conde Fernando (469). La interpretación de la visión prodigiosa de la serpiente encendida la realiza el conde Fernán González que es capaz de identificar el origen demoníaco de la visión y establecer la correlativa función figural de la serpiente ("que esta atal fygura diablos la fyzieron", 469c), al mismo tiempo que reconoce su propósito de aterrorizar a los cristianos para ayudar a los moros. Esta interpretación del prodigio toma la forma de una demostración ("que el deria que querya la serpyent demost[r]ar", 472c) que se basa en argumentos de tipo religioso pues parte de las creencias de los moros en las estrellas, identificándolas con prácticas demoníacas. El animal, que había intervenido activamente en el prodigio adquiriendo por lo tanto carácter sobrenatural, se reviste ahora de sentido alegórico y se convierte en explícita figura del diablo: "Algún moro astroso que sabe encantar, / fyzo aquel diablo en syerpe figurar" (476 ab). Se produce en consecuencia, una recuperación simbólica y moralizante de lo maravilloso que atenúa su faceta extraordinaria e imprevisible (Cfr. Le Goff, 1994). En este contexto interpretativo, el animal adquiere una función alegórica y didáctica que se correlaciona con los nuevos argumentos que apelan a la sabiduría y a la fe religiosa de los cristianos para desestimar la portentosa visión. La lectura que el conde Fernando propone de la visión de la serpiente hace que pierda su efecto aterrador y la transforma en presagio propicio a los castellanos pues les muestra el favor de Dios antes de comenzar la batalla.

En conclusión, podemos señalar que la representación y funcionalidad de los animales en el PFG parece seguir una especie de progresión que aminora el nivel referencial de significación en beneficio de las posibilidades simbólicas. Así pues, hemos intentado marcar este proceso de acrecentamiento del simbolismo de los animales reconociendo distintos modos de figuración. Ya desde el primer estadio, que incluye las referencias a los animales en imágenes de la realidad, éstos no interesan tanto por su capacidad de reproducir el entorno natural como por la potencialidad connotativa que demuestran. Así los animales constituyen elementos tópicos que sirven para la descripción idealizada de lugares y espacios geográficos, o refieren metonímicamente acontecimientos y actividades propias de la época: por ejemplo, el caballo se asocia principalmente con la guerra, el ganado se presenta como botín bélico, el azor y los perros intervienen en la recreación de escenas de caza.

La capacidad simbólica de los animales se acrecienta en semejanzas y expresiones figuradas, especialmente en los símiles bélicos y en las metáforas de animales que representan al diablo, para manifestarse más ampliamente en prodigios y episodios maravillosos. En los casos en que los animales participan en experiencias sobrenaturales propias del cristianismo, como milagros, profecías, visiones, se observa una tendencia a moderar el carácter extraordinario de la vivencia y circunscribirla a límites más convencionales por medio de una interpretación religiosa y moralizante. Otras veces puede acotarse el simbolismo de los

animales transformándolos en alegorías que responden a principios cristianos, así la serpiente como figura del diablo, o bien pueden materializar ideas que interesan particularmente, como el caballo para significar la excelencia de España. Sin duda, la presencia y funcionalidad de los animales en el PFG no son de ningún modo aleatorias, puesto que nos permiten acceder a la mejor comprensión de episodios, temas y aspectos más significativos del poema.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AVALLE-ARCE Juan B., "El *Poema de Fernán González*: clerecía y juglaría" en *Temas Hispánicos Medievales. Literatura e historia*, Madrid, Gredos, pp.64-82, 1974.

BAILEY, Matthew, "Figurative Language in the *Poema del Cid* ando the *Poema de Fernán González*", *Anuario Medieval*, 2, pp.42-63, 1990.

BAÑOS VALLEJOS, Fernando, "Plegarias de héroes y santos. Más datos sobre la oración narrativa", *Hispanic Review*, 62, pp.205-215, 1994.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín,"Sobre la composición del "Poema de Fernán González", *Anuario de Estudios Medievales*, 5, pp. 181-206, 1968.

—, "Sobre la 'oración narrativa' medieval: estructura, origen, supervivencia", en *Estructura y diseño de la literatura castellana medieval*, Madrid, Porrúa, pp.11-29, 1975.

KELLER, J. P., "The Hunt and Prophecy Episode of the *Poema de Fernán González*", *Hispanic Review*, XXIII, 4, pp.251-258, 1955.

—, "The Structure of the *Poema de Fernán González*", *Hispanic Review*, XXV, 4, pp. 235-246, 1957.

LE GOFF, Jacques, "Lo maravilloso en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, 3° ed., Barcelona, Gedisa, pp.9-24, 1994.

MARCOS MARÍN, Francisco, "El legado árabe de la épica hispánica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX, 2, pp.396-419, 1981.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los godos y la epopeya española*, Madrid, 1959.

RAMADORI, Alicia, "Función de las plegarias en la narrativa española medieval", *Cuadernos del Sur, Letras*, 30, pp.47-72, 2000.

—, "Representación y funcionalidad de los animales en el *Libro de Alexandre*", comunicación presentada en el VII Congreso Nacional de Hispanistas, A.A.H, Universidad Nacional de Tucumán, 19 al 22 de mayo de 2004.

—, "Imágenes y metamorfosis de animales en la obra de Gonzalo de Berceo", comunicación presentada en las V Jornadas de Estudios Medievales y XV Curso de Actualización en Historia Medieval, Saemed, Dimed-Conicet, Buenos Aires, 6 al 8 de septiembre de 2004.

—, "Las mujeres y la función simbólica de los animales en el *Libro de Alexandre*", *Colección Melibea*, N° 1, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. En prensa.

ROSSAROLI DE BREVEDAN, Graciela, *Estudio Estructural del Poema de Fernán González*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1987.

ROWLAND BERYL, *Animal with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973.

URÍA MAQUA Isabel, *Panorama crítico del "mester de clerecía"*, Madrid, Castalia, 2000.

VOISENET JACQUES, *Bêtes et homnes dans le monde medieval. Le bestaire des clercs du Ve. au XIIe. Siècle*, Turnhout, Breposl, cap.V, pp.147-190, 2000.
ZAMORA VICENTE, Alonso (ed.), *Poema de Fernán González*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1946.

APÉNDICE

Catálogo de animales en el *Poema de Fernán González*

Águila: 720 b
Açor: 569 a; 571 b; 571 d; 651 c
Azemila: 378 c
Bestya (bestyon): 11 d; 53 d; 414 d; 469 c; 479 a; 487 d
Buitre (vueytre): 173 d
Camello: 384 b
Can: 44 d; 161 d; 640 a
Carnero: 576 d
Cavallo: 51 d; 54 c; 151 b; 151 d; 225 b; 228 b; 254 c; 266 a; 323 b, 371 b; 489 b; 491d; 493 c, 494 a; 497 a; 531 b, 538 d; 540 b; 569 c; 571 b; 571 d; 574 a; 589 c; 693 c
Conejo: 746 b
Cordero: 99 d
Culuebro: 468 b; 468 d
Dragon: 106 c; 108 c
Gallo: 481 b
Ganado: 717 c; 741 b; 742 c; 743 c
Grey (gruey[e]s): 498 b
Leon: 107 a; 108 b; 222 c; 283 c; 414 b; 487 a
Liebre: 746 b
Lobo: 99 d; 222 d; 450 d; 498 b
Mula: 54 c; 651 c; 652 a
Oso: 180 b
Oveja: 146 b; 222d
Pauon: 592 c
Peçes: 432 d
Pescado: 148 b
Podenco: 639 d
Puerco: 146 c; 225 c; 226 a; 226 c, 228 c, 229 b, 233 a
Roçines: 51 d
Serpyente / syerpe: 109 d; 244 d; 465 b; 472 c; 476 b; 514 a
Toro: 683 c
Vaca: 146 b; 717 c
Venado: 148 a
Yegua: 717 c

SENTIDO Y FORMA DE LAS LLAMADAS *NOVELLETES SENTIMENTALS* Y SU RELACIÓN CON LA NOVELA SENTIMENTAL CASTELLANA DEL SIGLO XV

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Solo tres de los siete textos breves –ninguno tiene más que 30 páginas– que han sido editados bajo ese nombre por Pacheco & Bower en 1983 merecen ser mencionados como novelas; los otros son escuetos y monológicos y carecen de una fábula; no responden propiamente a ningún género narrativo. Una vez presentado este panorama, se procede al análisis de algunos motivos emparentados entre la anónima *Faula de les amors de Neptuno i Diana* y el *Somni de Francesch Allegre*, y las novelas castellanas. Este análisis muestra como resultado colateral que la intención de estos textos no es trágica como en la novela sentimental. En cuanto a las secuencias que observé en mi libro *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* (1999) para las novelas castellanas, podemos encontrar reunidas algunas situaciones, pero en estos rudimentos no reside el interés de las *novelletes*. Éste se encuentra, antes bien, en rasgos que comparte con la novela sentimental en el plano estilístico y en la plasmación de escenas singulares originales de las que algunas se pueden conectar con motivos presentes en obras de Juan de Flores o Diego de San Pedro.

Palabras clave: novelletes sentimentals - novela sentimental - fábula - género narrativo - intención trágica

ABSTRACT

Meaning and form of the so-called *Novelletes sentimentals* and their relation with fifteenth century Castilian sentimental novel

Only three of the seven short texts –none have more than 30 pages– that have been published under that name by Pacheco & Bower in 1983 should be mentioned as novels; the others are concise and monologic and lack a story; they do not answer properly to a narrative genre. After presenting this background, this paper will analyze some motifs related to the anonymous *Faula de les amors de Neptuno i Diana* and *Somni de Francesch Allegre*, and Castilian novels. This analysis shows as a collateral result that the intention of those texts is not tragic as it was in the sentimental novel. As to the consequences for Castilian novels, as I stated in my book *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* (1999), we can trace some situations, but in such rudimentary patterns does not lie the interest of the *novelletes*. This is to be found, on the contrary, in features that it shares with sentimental novel in style and in the configuration of singular ori-

ginal scenes, some of which can be connected with motifs in the works of Juan de Flores or Diego de San Pedro.

Key words: novelletes sentimentals - sentiemntal novel - story - narrative genre - tragic intention

Deseo referirme a un pequeño grupo de textos, las llamadas "novelletes sentimentals" en catalán, que, según parece, recibieron su nombre en imitación del de la *novela sentimental* en castellano, de la que son aproximadamente contemporáneos.

El auge de la novela sentimental concuerda con los años de afirmación del reinado de los reyes católicos. Este período, desde el punto de vista literario, finaliza con una de las obras cumbre de la literatura hispánica, la *Celestina*, que ha sido considerada por algunos investigadores como una respuesta directa a la novela sentimental. En cuanto respuesta, la constituye muy inquietante, en la medida en que algunas de las idealizaciones presentes en el género sentimental se reemplazan con sarcásticos realismos, observables ante todo en la postura de Calisto, mientras que otras, plasmadas en el final de Melibea, hacen patente la desgarradora profundidad de lo trágico que se viene gestando en la materia sentimental o, más precisamente, en el tema amatorio tal como se había desarrollado desde la lírica provenzal hasta la cancioneril, que se pone a prueba en las fábulas sentimentales hispánicas.

Lo propio de estas fábulas es la negatividad de sus vivencias, que pueden basarse en las más diversas premisas pero siempre conducen a un fin calamitoso. Este se fundamenta en razonamientos explícitos que forman la mayor sustancia del texto. Los amantes no pueden acceder a quien aman y como no ceden en su intención de obtener lo que desean, se malogran... o lo obtienen en contravención de las imposiciones sociales y son expuestos a crueles castigos. La obtención del objetivo amoroso se muestra en las novelas castellanas sujeta a una instancia de poder por encima de la pareja, que prohibe explícitamente el amor o cuyos designios están ya interiorizados por la amada. El héroe de la novela sentimental no se degrada en un mundo degradado –en aquel sentido lukácsiano que se refiere a la adaptación a un mundo iniquo, "degradado"[1]– sino que se frustra: no accede a acción alguna que lo haga merecedor de honores y del amor, como se da en la novela caballeresca (cf. Rohland de Langbehn 1999: 89), sino que su historia es un caso intermedio entre este modelo y el de la novela picaresca, en la que el héroe pasa a través de la frustración para "arrimarse a los buenos", degradándose moralmente en el mundo que ya se encuentra degradado.

La sustancia discursiva se presenta en la novela sentimental como parte de la narración, concretándose en debates y correspondencias en la tradición de la

[1] Me refiero, como en mi libro *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Queen Mary & Westfield Coll., 1999, a un pasaje central de la *Teoría de la novela* de Lukács: "das niedrige Scheitern einer gewollten Anpassung an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen" (Lukács, Georg, 1963. *Theorie des Romans*.Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1963, p. 85).

casuística amatoria que se subordinan e integran a la acción (Roffé 1996). Lo que constituye un *fascinosum* para el lector moderno y la investigación, no es el elemento de debate que, en series de discursos y/o cartas, atraviesa los textos, sino el propiamente narracional: el hecho de que los textos se centren en una fábula, aún cuando ésta en ocasiones se presenta como desconcertantemente rudimentaria. Los que leían o escuchaban en el siglo XV los textos sentimentales, se deleitaban sin duda en los mensajes teóricos y morales transmitidos en los "procesos" allí expuestos, que se refieren a la historia interior de los personajes y reflejan la situación de inquietud interior y los pensamientos que suscita en el individuo [2].

Las *Novelletes sentimentals* fueron

Quiero analizar aquí, en oposición a la asimilación que supone entre ambos grupos Antonio Cortijo [3], los rasgos que separan las *novel.letes* de la novela sentimental y algunos elementos que las definen como pertenecientes a la misma cultura prerrenacentista. Igual que la novela sentimental, las *novel.letes* forman entre sí un grupo poco coherente. La escasez de denomidadores comunes constituye un escollo para observar entre ellos una cohesión genérica.

La situación básica en los textos catalanes –editados por Arseni Pacheco (1970) y, en forma ampliada y con colaboración de August Bover i Font, (1983) [4]–

[2] Este interés es tanto más patente, cuanto que tenemos otros textos, de índole alegórica en muchos casos, que describen solamente una situación o un episodio de la historia interior, como por ejemplo las tres alegorías del marqués de Santillana que Alan Deyermond puso en contacto estrecho con la novela sentimental (*Triunfete, Sueño, Infierno de los enamorados*; cf. Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Támesis, 2000, p. 191). En este tipo de textos se crean, ciertamente, imágenes cercanas a las que encontramos en los textos sentimentales, pero conformándose con un simple desarrollo alegórico que no se pone a prueba en alguna situación de vida, que es uno de los rasgos distintivos de las que llamamos "novelas".

[3] La metodología positivista de Cortijo se muestra en que le interesan como tales las múltiples ataduras de los textos sentimentales en la circunstancia literaria de la que emergen, sea en cuanto tema, razonamiento o elemento formal. No los enfoca desde el punto de vista de su forma global o *Gestalt*, ni pretende desentrañar su sentido intrínseco con la finalidad de captar a través de él facetas esenciales del modo de ser de los españoles del siglo XV – que es, en suma de cuentas, la meta de las propuestas mías. Creo que a través de la literatura puedo llegar a entender algo sobre los hombres cuya vida refleja y que el valor de lo que puedo entender así se agrega a la visión histórica y la enriquece. Por ello, mi finalidad es, encontrar modos de explicitar lo que veo. Recolectar o perseguir a través de la historia los fenómenos individuales no es para mí otra cosa que un instrumento; los fenómenos singulares, en mi visión, se vuelven ricos a través de su observación en el conjunto de una obra. Con esto no negaría jamás la necesidad y utilidad de una investigación de fuentes, paralelos, citas y hechos de la historia, ni la necesidad de que mis resultados deben ser compatibles con la historia. Todo ello matiza el valor que el elemento tiene en el texto, pero todo ello me parece ser un instrumento para llegar al fin que me propongo, y no el fin en sí.

En este sentido, haber podido ver que la novela sentimental constituye un eslabón *sui generis* dentro de una progresión histórica, aún cuando quizás me falta todavía aclarar cuál es la situación precisa que requiere de este eslabón como respuesta, me parece ser un mérito al que aspiro mediante mi libro de 1999.

[4] Pacheco, Arseni. *Novel.letes sentimentals dels segles XIV i XV*, (Antología Catalana, 57) Barcelona, Edicions 62, 1973 y Pacheco, A. & August Bover i Font, eds., *Novel.les amoroses i moral.* (Les Millors Obres de la Literatura Catalana, 73), Barcelona, Edicions 62, 1982, que amplía la se

es moralizante y heterogénea. O aconsejan integrar el amor entre otras actividades: el *Pensament fet per Mossén Pere Joan Ferrer, Cavaller* (ed. Pacheco: 77-83) y el *Raonament fingit entre Francesc Alegre i Esperança, tramés per ell a una Dama* (ed. Pacheco: 105-108), o seguir con él aunque la respuesta se haga esperar, en el *Somni de Francesch Allegre, recitant lo procès de una questió enamorada* (ed. Pacheco: 89-104). El texto de Carrós Pardo aconseja no amar; Romeu Llull en su *Lo despropiament de amor* (ed. Pacheco: 65-71) disuade de los largos amores y opta por la vida práctica en el matrimonio, y *Frondino y Brisona* presenta la posibilidad de llegar al matrimonio a través del amor correspondido. La *Faula de les amors de Neptuno y Diana* se abstiene de consejos, pero hace entender que el mayor valor está en amar, aún cuando resulte difícil conseguir una respuesta positiva.

Cabe recordar que la extensión de las *novel.letes* es breve. Abarcan entre unas ocho o diez hasta quizás treinta carillas. Necesariamente su materia será más escueta sea en la fábula o en el desarrollo, frente a la novela sentimental, que suele ocupar entre sesenta y cien páginas o más. En vista de su tema y la forma, convendra discutir solamente los tres textos más complejos del libro de Pacheco, excluyendo por su falta de desarrollo narrativo a los otros.

1. *Historia de l'amat Frondino e de Brisona, on se contenen quatre* (en realidad: "cinco") *lletres d'amors ab algunes cançons en Frances* [5], anónimo. El texto narrativo se desarrolla en versos (noves rimades) en catalán con injertos provenzales. Se intercalan dos discursos amatorios en el mismo metro, rematados con poemas en francés, y cinco cartas en prosa que también terminan con poemas en francés. Los textos franceses, según Cortijo, podrían indicar que la novelita es de procedencia francesa [6], pero Arseni Pacheco [7] observó que los tres idiomas se usan con función diferente: las noves rimades, con influencia provenzal, para la *narratio*, el francés para la confesión lírica y la prosa catalana, retórica y pulida, para las

---

lección anterior de Pacheco. En el libro de Cortijo, véase nota 2, se vuelven a considerar una cantidad muy crecida de este tipo de textos afines, entre los que también está un grupo de textos en prosa del *Cançoner des orats*, al que se agregó la historia de *Frondino y Brisona*, que procede de cierto maltrecho manuscrito de Carpentras y que fuera editada por primera vez por Paul Meier en la revista *Romania* (1891), del que se verá la próxima nota.

[5] La primera edición de esta narración forma parte de un trabajo de Paul Mayer, "Nouvelles catalanes inédites", en las que fueron publicadas partes de la colección Libri –un ladrón de páginas manuscritas– extraídas de un ms. en Carpentras, que fueron adquiridas por la BNParis (ms. esp. 487). Estos textos se imprimieron y comentaron en la revista *Romania* entre 1884 y 1891 en secuelas. *Frondino e Brisona* figura en la última secuencia de esta publicación, *Rom.* XX (1891): 579-615, ocupando las págs. 599-613; el texto comienza 601. Meyer comenta: "L'histoire de Frondino e de Brisona n'est point autre chose, sous la forme d'un roman réduit à sa plus simple expression, qu'une sorte d'art poétique et épistolaire à l'usage des jeunes gens désireux d'acquérir le renom de chevaliers courtois. L'auteur ... nous fait très franchement connaître sa pensée dans le derniers vers du poème", p. 600. Frente a *Frondino e Brisona*, los otros textos editados por Arseni tienen una tradición conjunta, pues pertenecen al cancionero *Jardinet dels Orats*, cuyo ms. se conserva en la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

[6] P. 28; remitiendo a Menéndez y Pelayo y Miquel i Planas, 1910.

[7] En su introducción al texto.

explicaciones más racionales de lo que se gesta [8]. La narración tiene un final feliz [9]. Esto la aleja sideralmente, en su intención textual, de la novela sentimental, aún si aceptamos que comparte muchos de sus elementos (el componerse como *prosimetrum*, la oposición de un proceso de cartas retóricamente elaboradas con un texto narrativo, la inserción de versos líricos, el tema amatorio como tal y el análisis de los sentimientos en las cartas). Pero hay más: mientras que aparentemente estamos escuchando la historia de los amores de Frondino, nos enteramos a medida de que avanza el texto de que quien persigue al otro es Brisona, la mujer [10]. Cuando Frondino le comunica que se irá a Turquía, es ella quien saca el breviario y le jura fidelidad pidiendo que él haga lo mismo (ed. Pacheco 1970: 25). Cuando ya ha vuelto y cree a los "envejos", los envidiosos, que ella le hubiese sido infiel, no solamente desmiente a los mentirosos, sino que le pide que venza los obstáculos que lo mantienen lejos de ella y produce en su tercera carta un monólogo enternecedor que aclara sus inquietudes y sentimientos (ed. Pacheco, 37-41). Frondino, quizás un digno precursor de Calisto, se expresa mediante la metáfora del hambre, el símil de de la comida, para referirse a sus sentimientos, cuando dice "he estat lluny de pendre ab los meus ulls de tu aquella dolça manera e amorosa vianda que solia pendre, mirant la tua bellea, ab la qual vianda sostenia mi e mon cors en gran esforç e virtut de bona esperança, etc." (ed. Pacheco: 36). Es probable que aquí nos las tengamos con una influencia directa de la *Vita Nuova* de Dante –influencia que supone en un plano más general Cortijo (:28)– pues el tercer apartado de la *Vita nuova* termina con el soneto *A ciascun'alma presa e gentil core*, que habla del insumo del corazon amante por la amada [11]. Brisona comienza replicando con los mismos términos, cuando compara las cartas de Frondino con "a vianda de molt plasent sabor qui em dóna gran confort". Luego habla de su invencible inquietud nocturna [12] y se queja de su incapaci-

[8] La diversidad aplicada en *Frondino y Brisona* se remite a un poliglotismo juguetón, propio de las cortes limítrofes, en sí curioso, que no tiene más que una imitación en la colección: el *Raonament fingit* de Francesc Alegre termina con una poesía en castellano. Acotaré al margen que en las novelas castellanas una mezcla de idiomas se presenta tan solo en *TD*, que introduce un *llanto* en lengua catalana.

[9] El resumen de la *Historia de Frondino y Brisona*, así como se refleja en el libro de Cortijo, me parece insuficiente, en la medida en que (cf. 27n5) no concede peso alguno al final de la fábula, de manera que quien no leyó el texto fácilmente pasará por alto lo que dice Cortijo cuando menciona que "lo encierra dentro del marco de la posibilidad del amor en el matrimonio".

[10] Paul Meyer enmendó el título –que podría referirse a este aspecto de la relación– transcribiendo *Storia de l'ama[n]t Frondino* etc. (181: 601). Su texto también habla, en el título, de *libres* en vez de las "lletres" de Pacheco. Este último parece haber normalizado y enmendado el texto sin grandes miramientos.

[11] Se trata, en realidad, de un motivo más respandido, que también está presente en el *Filocolo* y en la 39. novella del *Decamerone*, así como también en el *Filostrato* de Boccaccio y en *Curial y Güelfa*. Véase para el tema H. Auvette, "La 39e. nouvelle du Décaméron et la légende du *Coeur mangé*", *Romania* XLI (1912): 184-205, especialmente 196-7. Me ocupé de este motivo en un apéndice al trabajo "*Curial e Güelfa*: los hechos caballerescos y la unidad constructiva de la novela", en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario. 1923-1973*, Buenos Aires, Comisión de homenaje al Instituto de Filología, 1975, pp. 146-170, véase 169.

[12] Car més vegades me git en mon llit per lo gran lassament que em sent que per talent de dormir, mas bé és poc lo repòs que jo he en aquell jaure, car si los membres han algun repòs, lo meu

dad de dedicarse a las labores acostumbradas [13], así como de su falta de alegría, aun en la bella estación primaveral [14]. Vence así las objeciones y los recelos de Frondino. Es Brisona quien padece el *amor hereos*, y es ella quien busca atraer a su amante, adoptando la voz quejumbrosa del amador. Ciertamente, no faltan alusiones a su condición femenina, donde dice, por ejemplo

> [*y yo iría hacia tí, no te esperaría, si fuese una cosa tan fácil para la vergüenza femenina el ir yo como el venir para tí; y llégate entonces a mi, señor, deseo de mi cuerpo y consuelo de mi alma*] [15].

Ella, como Fiometa en *Grisel y Mirabella*, está buscando al hombre, en una apropiación de la voz femenina por parte del narrador anónimo. Éste, por cierto, debe haber sido un varón, ya que la moraleja que saca de la historia es:

> [*no creáis fácilmente / el mal que muchos han de decir / de aquella de cuyo amor / esperáis obtener un bien / y de la que obtenéis placer*] [16].

La narración ofrece varios puntos en común con la novela sentimental, ante todo en lo formal y en el tema amatorio general. En cuanto al narrador, por cierto, no asume la figura de uno de los personajes, sino que asoma muy marginalmente

---

cor ha llavors major treball per diverses e trists pensaments que jo he per tu (ed. Pacheco: 39). [*Porque muchas veces me acuesto en mi cama por el gran desgano que siento más que por ganas de dormir, pero es ciertamente poco reposo que tengo así acostada, porque si los miembros tienen algun reposo, mi corazón tiene a la sazón mayor trabajo por diversos y tristes pensamientos que tengo a tu respecto*].

[13] Se algun temps he atrobat pler en fer algunes obres de les mies mans per fugir a ociós enuig o despler, ara no en puix fer neguna, car la gran cura del meu pensament que em té contínuament ocupada me toll tota manera d'obrar e ha fetes les mies mans grosseres e pereroses a començar obra (ed. Pacheco: 39). [*Si en algún tiempo encontré placer en hacer algunos trabajos con mis manos para huir del aburrimiento del ocio o del desplacer, ahora no puedo realizar ninguna, porque el gran peso de mi pensamiento que me tiene constantemente ocupada me quita toda forma de obrar y mis manos se tornaron torpes y perezosas para comenzar un trabajo*]

[14] quan sol hom haver algun / goig e plaer per la dolçor que porta mostrant fulls e flors novelles e melodioses cants dels ocells qui entre les espessures del arbres de mon verger solien venir a cantar, a mi dobla ma dolor, car jo em solia alegrar de tu en aquell temps, e solia collir fulles e flores que et dava algunes vegades. E quan pens que tu est tan lluny de mi, no vull entrar en aquell ne res collir, car no em fa res goig que en ell sia, ne los deports que jo solia pendre en ell quan tu hi venies ara no em plaen.(ed. Pacheco: 39/40). [*cuando uno suele tener alegría y placeres por la dulzura que trae morstrando hojas y flores nuevas y cantos melodiosos de los pájaros que solían venir a cantar entre las espesuras de los árboles de mi vergel, redobla mi dolor, porque me solía alegrar de tí en aquella época, y solía cortar hojas y flores que te daba algunas veces. Y cuando pienso que tú estás tan lejos de mi, no quiero entrar en él ni cortar nada, porque nada me alegra que está en el, ni me placen ahora los solaces que solía tomar en él cuando tú venías a él*].

[15] "e jo ...iria a tu, que no t'esperaria, si tan lleu cosa era ala femenil vergonya lo meu anar com és a tu lo venir, e a mi vine, doncs, senyor, desir de mon cors e consolació de la mia ànima" (ed. Pacheco: 40).

[16] que lleument no cresats
lo mal que molts diran
de cella d'on, amant
esperats ben haver
e d'on havets plaser. (ed. Pacheco: 42).

en un breve pasaje de la narración, allá donde se refiere a la separación de los amantes y dice

> [*que el mayor dolor / del mundo me invadió al verlo / pues no podríais creer / la piedad --conmiseración mutua– de la ocasión*] [17].

El amor mutuo entre los amantes no sería razón para excluir *Frondino y Brisona* del canon sentimental, ya que relaciones de amor recíproco y satisfecho se encuentran en la "Historia de Ardanlier e Liessa" y en *Grisel y Mirabella*. Ciertamente, considerando la diferencia en la intensidad del amor, sospechamos que en aquel futuro del que no participaremos nosotros, los lectores, Frondino se retraerá ante cualquier prueba– muy al contrario de lo que vemos en las parejas mencionadas. Pero se trata de una conjetura solamente. Si comparamos la fábula de *Frondino y Brisona* con la de la novela sentimental, un importante elemento de ésta falta en su constelación: la traba exterior contra la que choca este amor, que se suele expresar mediante prohibiciones o se insinúa a través de la resistencia femenina basada en las prohibiciones. Frondino es capaz de creer a los *envejòs* sin cerciorarse si dicen la verdad, así como el rey en *Cárcel de amor* cree a Persio. Esta credulidad es señal poética de la iniquidad de los personajes. Sin embargo, ésta se supera y la historia termina feliz [18].

La carta más emotiva y más urgente se atribuye a la voz femenina, lo que puede deberse a una apropiación de su voz por el autor masculino, así como también se la observa en las novelas sentimentales en castellano. En este caso se trataría de proyecciones del deseo masculino. Pero un parlamento tan inflamado atribuido a la mujer también podría reflejar un sentido misógino subyacente, pues entre los tópicos misóginos figura el que atribuye a la mujer el impulso primario... La mujer aparece como más inquieta y sensual que el varón a quien responde. Podemos leerlo desde nuestro punto de vista contemporáneo como una mayor riqueza sentimental de la mujer. Pero es una lectura errada en vista de la intención histórica del texto. Como lo ha mostrado Montserrat Pieri para el caso de Bernat Metge [19], los autores proyectan en la sensualidad femenina su actitud

[17] que la pus gran dolor
del mon me pres del veure,
car no poríets creure
la pietat que s'era. (ed. Pacheco: 26; vv 212-215). La voz del narrador vuelve a escucharse cuando dice: "Tan trist que crey que part / Non hac en lurs cors / Que dedins e defors / No sentis dolor gran" (vv 136-139).

[18] si null amant fo
l'u per l'autre joiós
dic-vos que entre ells abdós
hac de joi compliment
ez ha vui de present
ez haurà tostemps mai. (ed. Pacheco: 41) [*si algún amante fue / alegre uno a través del otro / os digo que entre ellos dos / hubo alegría cumplida / y la hay ahora en el presente / y siempre la habrá*].

[19] "Historical Manipulation and Literary Craftmanship in Bernat Metge's *Lo somni*", *Hispanic Research Journal* II, 2001, pp. 95-106.

misógina. Esta lúcida interpretación también se puede proyectar a los últimos párrafos del *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores, donde dice:

> avéis de creer que ellas, después de averse aprovechado de las razones que a nosotros solían oír, dizían otras nuevas, que en el secreto de su saber tenían guardadas, las quales nosotros no podíamos alcançar, porque no sabíamos, como ellas, lo que se devía dezir, que más perteneciese y enamorase [20].

Es un pasaje que deberá leerse como que en la mujer la sensualidad (y por ende, su papel promotor del amor) es más pronunciado que en los hombres. Cuando en *Grisel y Mirabella*, que se nutre de la misma tradición, los jueces no han podido encontrar razón positiva alguna para atribuir el comienzo de sus amores a Mirabella o a Grisel, la lujuria innata es la razón que justifica la condena de la princesa en tanto mujer.

2. La *Faula de les amors de Neptuno i Diana. Ab la transformació de aquella en roca per la ira de Cupido, feta per Claudiano Poeta, i transllada en vulgar de cathalana llengua* (ed. Pacheco: 47-59), en la que se relata cómo Cupido viene a quejarse ante su madre Venus porque la fría y casta Diana ha logrado [*con el ejemplo de sus votos fríos y sus castidades ásperas, amortiguar y apagar el fuego que, por obra nuestra, por costumbre se enciende en el tierno corazón de las nobles doncellas*] [21].

Cupido ha gastado sus flechas para que gente de todos los estamentos amen, pero el duro escudo de su adversaria los ha atajado. Todos siguen a la casta diosa, que se aleja con semblante amable. Venus aconseja entonces a su hijo de convencer a Neptuno para que enamore a Diana mediante dádivas, cosa a la que éste logra, introduciéndose en su cámara en forma de un chorro dorado que salta del piso. Así ella pierde su fama; se la reconoce por venal, y finalmente es convertida en una estatua de piedra negra que permance ante las gradas del templo de Venus. Ingeniosa y con chispa, esta obrita es muy emparentada con el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. Encontramos en ambos un juego desenfadado con los elementos mitológicos; un acercamiento a las pasiones y los problemas de la actualidad tardíomedieval. Cuando Diana y Venus se enfrentan, no actúan de acuerdo con sus atributos tradicionales; tienen un carácter más humano, imperfecto e imprevisible, por lo que la obra ofrece una tensión dramática interna y una vitalidad sorprendentes, que la alejan no solamente de la alegoría medieval sino también de los modelos renacentistas, más fieles que nuestra Fábula al patrón tradicional (Pacheco: 46).

Lo propio podría ser dicho de los personajes mitológicos de Flores, los que se mezclan, además, anacrónicamente con otros de la literatura y de la historia del momento, cosa que también se verá en el *Somni* de Francesc Alegre [22]. Incluso

[20] Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, Ed. A. Gargano, Pisa, Giardini Editore, 1981, 173.

[21] "per exemple de sos freds vots i aspres castedats, amortitzar e apagar lo foc que, per la obra nostra, acostuma encendre lo tendre cor de les gentils donzelles" (ed. Pacheco: 49).

[22] El consciente anacronismo del anónimo autor se expresa en dos curiosísimos giros, con los que se refiere a que en realidad Diana no es un ser de la actualidad, sino del pasado, pues se re-

coinciden trayendo como personaje destacado el de Medea, figura mítica y literaria que libra un debate contra el Dios de Amor en *Triunfo de Amor* §§ 11-17 (ed. Gargano: 92-109). Aparece asimismo entre las acusadoras de Diana en la *Fábula de Neptuno y Diana* como defensora del amor, ya que, como manifiesta orgullosa, "en la cort de Venus se fa de mi gran festa" (ed. Pacheco 57). Ambos textos tienen otro paralelo curioso, pues describen un elaborado e ingenioso artefacto. En la *Fábula* se narra acerca de un espejo en el que se pueden observar escenas que se desarrollan en la lejanía, como si fuese una pantalla televisiva. Quiero acotar que no se trata de una invención *ab nihilo*, sino que una pantalla similar se encuentra en el *Chastelmerveille* del *Parzival* alemán. En el tramo narrativo dedicado a las aventuras de Gauvain (libros XII-XIV), se encuentra en la sala principal una columna, instalada por el mago Klinschor, en la que se producen imágenes de hechos geográficamente lejanos. Aunque no se conservan ejemplares del libro alemán en España, se recuerdan extensos viajes de españoles a los Concilios eclesiásticos en suelo alemán (Constanza 1414-1418 y Basilea, 1431-1439) y a las cortes alemanas (Diego de Valera), y embajadas alemanas en la corte aragonesa. Así llegó a la corte de Aragón el poeta lírico Oswald von Wolkenstein, precisamente en la época de las primeras de estas *novel.letes* (se refiere en uno de sus poemas de viajes a la reina Margarita de Prades)[23]. Otro artefacto emparentado será construido por la maga Medea en el *Triunfo de Amor*, pues instala un edificio sobre unas nubes [24]. Hay más elementos de peso en la Fábula, como la petrificación de Diana en el final, tan parecida a la de Anaxárate en la fábula ovidiana (*Metamorfosis* 14, 748) que reelaborará Garcilaso. En el comienzo de la *Fábula* encontramos dos rasgos sanpedrinos: el narrador, que será el típico narrador de una alegoría la cual representa de manera abstracta su problemática, llega al templo de Venus, cuyo acceso se constituye de una escalera con escalones de connotación y sentido alegórico, similar a aquella de la *Cárcel de amor* cuyas gradas poseen un sentido cada uno, un motivo dantesco, probablemente (*Purg.* IX, 94-102). Si bien el número y la calidad de los escalones varía [25], la importancia de la gradación en el ascenso constituye un paralelo. El segundo elemento, es el breve pasaje que reza

---

fiere a cierta actitud de ella como se produjo "en lo temps que vivía" (49), y en otro pasaje vuelve a hablar de ella como de un personaje alejado en el tiempo, pues comenta que "vivint aquella" hubiese pasado tal cosa (51), cuando, en realidad, la acción, que incluye las actitudes de Diana, se desarrolla en el presente del texto.

[23] O. v. Wolkenstein, en la canción "Es fuegt sich da ich was von zehen jahren alt", en la que menciona a Marguerita de Prades.

[24] "que en un pequeño espacio parescía que compuso toda la grandeza y secretos del cielo. En medio de su redondeza estava un tan rico asentamiento, cuyo lugar los humanos nombramos cielo impíreo. Allí en unos círculos y otros d'esta espera esta nigromancia por Medea fabricada fue en tan perfecta perfección que más que el propio cielo contentava. Allí todos los signos y planetas cada uno de diversa manera mostrava su sentimiento...etc." (ed. Gargano 129).

[25] Tenemos 9 escalones en la *Fábula*: Vista, Pensament, Delit, Esperança, Amor, Temor, Gelosía, Oblit de tota altra cosa, y Oradura. Véase cómo el número 5 está ocupado por nadie menos que Amor.

[me acordaba bien en aquella hora, mientras subía, me acordaba de cómo había pasado por ellos en otra ocasión, sintiendo sus efectos sin mirar las inscripciones, y por ello ahora, libre de tal frenesí, subí leyéndolos] [26].

que coincide con la observación del "Auctor" de la *Cárcel* de haber amado y por ello estar en condiciones de entender lo que observa.

El sentido del texto es un mensaje complejo [27]. Mi propuesta es que en la figura de una *venal diosa de la castidad* se apunta a quienes ostentan un semblante de honestidad cuando su finalidad es adquirir bienes a través de la relación sexual. Cuando Diana, la avara diosa de la castidad, se convierte en estatua negra, el amor ha vencido el casi invencible obstáculo del que se quejaba Cupido ante Venus al comienzo. La ubicación de la estatua ante las gradas del templo de Venus es la lógica: para acceder a las gradas que llevan a éste, conviene dejar atrás las propiedades que, según esta alegoría, toman cuerpo en ella, la tradicional castidad y la venalidad que se le atribuye en este texto. La *Fábula* se dirigiría entonces contra el trasfondo material de las relaciones sexuales, sin especificar si apunta hacia las legítimas o las adúlteras. El texto se podría leer, así pues, como una queja contra la imposición del matrimonio. Se representaría el hecho de que en el grado de intensidad extrema el amor sólo puede imponerse en caso de vencer el elemento material. Sabemos que esto es una constatación correcta: los jóvenes, si se apartaban de la voluntad paterna, por ley podían perder todo derecho a una dote o a la herencia.

3. El *Somni de Francesch Allegre, recitant lo procès de una questió enamorada* (ed. Pacheco: 89-104) es otro texto muy cercano a la producción de Juan de Flores; en esta ocasión, de *Grisel y Mirabella*. El narrador se identifica con el autor [28] pues le dirigen la palabra invocando su nombre. El texto consta de dos partes netamente diferentes: el "Sueño" que le da su nombre, y una respuesta de Antoni Vidal, un autor complementario. Este carácter colectivo confiere a la obrita cierta semejanza con las obras de Fernando de Torre, cuyas propias cartas se complementan con las respuestas recibidas. El *Sueño* acusa a la dama amada: en el aniversario de haberla conocido, el yo-narrador se impacienta por el hecho de que no le corresponde. En la noche siguiente se le aparece un cortejo que se dirije hacia la corte de Amor. Entre los participantes, Petrarca le oficiará de guía, explicándole lo que ve, y más tarde, cuando presenta una queja ante Amor, lo secundará y obrará como su defensor. La dama será defendida por Laura. El Rey Cupido no admite más que una réplica para cada uno de los

[26] jo en aquella hora tenguí bé en record com, pujant, los havia altra volta passats, sentint los llurs efectes, sens mirar los titols; e per ço ara, quiti de semblant frenesia, pugí llegint aquells" (Pacheco: 48).

[27] Cortijo lo menciona en conjunto con algunas advertencias contra el amor, en paralelo con la *Regoneixença i moral consideració* de Francesch de Carrós Pardo (Cortijo: 191, véase también p. 184), quizás en zaga de Pacheco & Bower, que editaron el texto en 1983; no he visto esta edición que contiene ambos textos).

[28] Igual que Romeu Llull en su sueño alegórico.

defensores, en vista de que en el curso de cuarenta años no hubieran sabido resolver su cuestión.

Sobre esta base opinan ahora unos consejeros casualmente reunidos. Cupido había determinado que: "ab lo parer dels més serà sentenciat", por lo que votan "tots els qui eren presents", doce próceres, por cierto. Cuatro bíblicos: Jacob, David, Sansón y Salomón; cuatro de la mitología clásica: Febo, Eneas, Aquiles y Demofón; y cuatro medievales: Lanzarote, el Rey Pedro I de Aragón, Paris (el enamorado de Viana) y Macías. Solo Lanzarote y Paris manifiestan dudas; todos los otros condenan a la dama a que sea forzada a amar.

La alegría por la sentencia favorable despierta al amante –pero su temor es ahora, que la dama se entere del juicio y se lo tome a mal. Para aclarar esta cuestión manda su sueño a Antoni Vidal, quien le aconseja seguir conformándose y sirviendo, porque solo así puede llegar a obtener lo que desea y no mediante una acción judicial.

Aunque falta el encuadre en una fábula compleja, este texto constituye un estrecho paralelo con el tema legal planteado en *Grisel y Mirabella*. Tenemos por un lado el manejo ubicuo del anacronismo, o sea la mezcla de personajes de la historia con otros de la actualidad, por el otro el procedimiento, que se asemeja a un proceso judicial, propuesto mediante un prolijo desarrollo de los argumentos. La situación planteada no llega a aquel punto en el que la Dama o Laura hubiesen tomado consciencia de su aislamiento frente a la opinión de los doce hombres que emiten juicio acerca del caso, pero el lector ve este paralelo con nitidez y puede recordar a algunos pasajes de Braçayda en *Grisel y Mirabella* que vienen al caso. Por otra parte, el desenlace propuesto por Vidal es galante: consuela al amante y le inspira esperanza. Los juicios de Paris y Lanzarote, sus abstenciones basadas en la duda, dan cuenta de la relación de superioridad de la dama en la constelación del amor cortés, pero no reflejan su situación como la de un ser diferente y amenazado.

En las *novel.letes* ninguno de los amantes es destruido o llevado a la desesperación por el amor. No existe en ellas la fábula que se pudiera adaptar a los pasos que extraje de la novela sentimental. Podemos encontrar unidas las situaciones I, II,3 y V,1 o VI,1 – pero en estos rudimentos no reside el interés de las *novel.letes*. Éste se encuentra, antes bien, en rasgos que comparte con la novela sentimental en el plano estilístico y en la plasmación de escenas singulares.

HANDOUT 1, *NOVEL.LETES*. R. Rohland de Langbehn

Car més vegades me git en mon llit per lo gran lassament que em sent que per talent de dormir, mas bé és poc lo repòs que jo he en aquell jaure, car si los membres han algun repòs, lo meu cor ha llavors major treball per diverses e trists pensaments que jo he per tu,
Se algun temps he atrobat pler en fer algunes obres de les mies mans per fugir a ociós enuig o despler, ara no en puix fer neguna, car la gran cura del meu pensament que em té

contínuament ocupada me toll tota manera d'obrar e ha fetes les mies mans grosseres e pereroses a començar obra (ed. Pacheco: 39),
quan sol hom haver algun / goig e plaer per la dolçor que porta mostrant fulls e flors novelles e melodioses cants dels ocells qui entre les espessures del arbres de mon verger solien venir a cantar, a mi dobla ma dolor, car jo em solia alegrar de tu en aquell temps, e solia collir fulles e flores que et dava algunes vegades. E quan pens que tu est tan lluny de mi, no vull entrar en aquell ne res collir, car no em fa res goig que en ell sia, ne los deports que jo solia pendre en ell quan tu hi venies ara no em plaen.(ed. Pacheco: 39/40). "e jo ...iria a tu, que no t'esperaria, si tan lleu cosa era ala femenil vergonya lo meu anar com és a tu lo venir, e a mi vine, doncs, senyor, desir de mon cors e consolació de la mia ànima" (ed. Pacheco: 40).

que lleument no cresats
lo mal que molts diran
de cella d'on, amant
esperats ben haver
e d'on havets plaser. (vv 386-391; ed. Pacheco: 42)
que la pus gran dolor
del mon me pres del veure,
car no poríets creure
la pietat que s'era. (ed. Pacheco: 26).
si null amant fo
l'u per l'autre joiós
dic-vos que entre ells abdós
hac de joi compliment
ez ha vui de present
ez haurà tostemps mai. (ed. Pacheco: 41)

per exemple de sos freds vots i aspres castedats, amortitzar e apagar lo foc que, per la obra nostra, acostuma encendre lo tendre cor de les gentils donzelles" (ed. Pacheco: 49).
que en un pequeño espacio parescía que compuso toda la grandeza y secretos del cielo. En medio de su redondeza estava un tan rico asentamiento, cuyo lugar los homanos nombramos cielo impíreo. Allí en unos círculos y otros d'esta espera esta nigromancia por Medea fabricada fue en tan perfecta perfección que más que el propio cielo contentava. Allí todos los signos y planetas cada uno de diversa manera mostrava su sentimiento...etc. (Juan de Flores, Triunfo de Amor. Ed. A. Gargano. Pisa: Giardini Editore, 1981: 129).
jo en aquella hora tenguí bé en record com, pujant, los havia altra volta passats, sentint los llurs efectes, sens mirar los titols; e per ço ara, quiti de semblant frenesia, pugí llegint aquells" (ed. Pacheco: 48).
avéis de creer que ellas, después de averse aprovechado de las razones que a nosotros solían oír, dizían otras nuevas, que en el secreto de su saber tenían guardadas, las quales nosotros no podíamos alcançar, porque no sabíamos, como ellas, lo que se devía dezir, que más perteneciese y enamorase (ed. Gargano: 173).

HANDOUT 2, NOVEL.LETES. R. Rohland de Langbehn

<table>
<tr><td colspan="4">I. Recuesta</td></tr>
<tr><td colspan="2">II.1. Con medianero</td><td>II.2. Contacto directo</td><td>II.3. Sin respuesta</td></tr>
<tr><td>III.1. Sigue rechazo</td><td colspan="3">III.2.1.Piedad o
III.2.2. Amor</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">IV.1. Falta y descubrimiento, o
IV.2. Sospechas de terceros</td></tr>
<tr><td></td><td>V.1. Rechazo definitivo</td><td>V.2.1. Separación forzada /V.2.3. Rechazo</td><td>V.2.2. Violencia</td></tr>
<tr><td></td><td>VI.1. Ética</td><td colspan="2">VI.2. Muerte de amor voluntaria</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>VII.1. Arrepentimiento</td><td>VII.2. Violencia</td></tr>
</table>

PROFECÍA, FIGURA, CONSUMACIÓN Y PROVIDENCIA EN EL *LIBRO DE LAS TRES RAZONES* DE DON JUAN MANUEL [1]

MARCELO ROSENDE
Universidad de Buenos Aires
Seminario de Crítica Textual

RESUMEN

El presente trabajo se propone realizar una lectura del *Libro de las tres razones* de Don Juan Manuel desde una interpretación figural (tal como la entiende Auerbach en su libro *Figura*), observando cómo el autor capitaliza distintos discursos circulantes en el segundo cuarto del siglo XIV para defender su linaje frente al de Alfonso XI.

Palabras clave: Don Juan Manuel - Libro de las tres razones - figura - profecía - Providencia

ABSTRACT

Prophecy, figure, consummation and Providence in Don Juan Manuel's *Libro de las tres razones*

This paper offers a reading of Don Juan Manuel's *Libro de las tres razones* from a figural interpretation (as proposed by Auerbach in *Figura*), focusing on how the author capitalizes different circulating discourses in the second fourth of the fourteenth century in order to defend his lineage against Alfonso XI's.

Key words: Don Juan Manuel - Libro de las tres razones - figure - prophecy - Providence

La concepción figural constituyó la base general de la interpretación de la historia en la Edad Media y jugó un papel importante en la comprensión de la simple realidad cotidiana. Sin embargo, parece a Auerbach que no ha sabido establecerse una nítida diferenciación entre las estructuras figurales, tipológicas o profético-reales, y las formas de representación alegóricas o simbólicas (1998: 109).

[1] El presente trabajo es fruto del Seminario de Doctorado "Don Juan Manuel: la inscripción del sujeto y de la historia en el texto medieval", dictado en la UBA en 2004 por el Dr. Leonardo Funes.

Como pretendo demostrar en las páginas que siguen, este juicio podría aplicarse a los trabajos de la crítica sobre el *Libro de las tres razones* de don Juan Manuel (en adelante, *LTR* y DJM), obra también conocida como *Libro de las armas* (*LArmas*)[2].

Prólogo

Ya en el prólogo, DJM confiesa que mucho lo ha sabido por el relato de otros; por otro lado, dice:

> (...) ayuntando lo que oý a los unos et a los otros, con razón ayunté estos dichos; et por mi entendimiento entendí que passara todo el fecho en esta manera que vos yo porné aquí por escripto, que fabla[n] de las cosas que passaran. Et así contesçe en los que (los que) fablan las scripturas: toman de lo que fallan en un lugar et acuerdan en lo que fallan en otros lugares, et de todo fazen una rrazón. Et así fiz yo de lo que oý a muchas personas que eran muy crederas, ayuntan[do] estas rrazones. Et vos et (que) los que este scripto leyeren, si lo quisiéredes crer, plázenos; et si falláredes otra rrazón mejor que ésta, a mí me plazerá más que la falledes et que la creades (91)[3].

Según Orduna, DJM ensayó una vez más una estrategia que ya había utilizado con éxito en otras ocasiones: la exégesis bíblica. Para Ruiz, aunque DJM simula el método exegético, "tenido en su época por científico", las últimas palabras del prólogo "para mejor convencer al lector de su veracidad, muestra[n] un desinterés personal en que se le crea(...)" (1989: 76). No obstante, el "espíritu científico" y el "desinterés" (personal o no) en persuadir sobre determinado argumento no suelen ir de la mano. Creo, pues, que resultaría más acertado considerar que DJM compuso su texto apelando al discurso religioso, y más concretamente al cuádruple sentido de las Escrituras, que consiste en un sentido anagógico, un sentido histórico-literal, un sentido interpretativo-figural estrictamente entendido, y un sentido moral (Auerbach 1998: 84-85). Los cuatro sentidos pueden encontrarse en el *LTR*; el sentido histórico-literal fue estudiado por Orduna (1982); y también la crítica en general ha hecho más o menos evidente la existencia de un sentido moral y de un sentido anagógico –esto último puede apreciarse en lo que respecta al linaje bendito de los Manueles en oposición al linaje maldito de Alfonso XI–. Creo, sin embargo, que todavía no se ha estudiado el texto en el sentido figural que le asigna el propio DJM y, aunque varios trabajos se acercan a él, no se han beneficiado plenamente de lo que supondría este acierto, como espero demostrar.

Veamos, pues, cómo define Auerbach (1998) la interpretación figural:

> La profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consuma aquél. Ambos

[2] Sigo el criterio establecido por Alan Deyermond, que recupera la recomendación de Amador de los Ríos para titular la obra como *Libro de las tres razones* (Deyermond 1982: 75).

[3] Todas las citas pertenecen a la edición de Reinaldo Ayerbe-Chaux (1989).

continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto(...) se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo (106).

Desde esta perspectiva, el final del prólogo adquiere otras posibilidades: "Et vos et (que) los que este scripto leyeren, si lo quisiéredes crer, plázenos; et si falláredes otra rrazón mejor que ésta, a mí me plazerá más que la falledes et que la creades", no significa que DJM recurra a la estrategia de mostrar desinterés personal, sino que interpreta figuralmente la historia y la escribe dejando *señales ciertas* –unas explícitas, otras ocultas– apelando a que el lector debería de ser capaz de recuperarlas, todo ello con un propósito bien definido. DJM invita, pues, al lector a ejercer el *intellectus spiritualis* para descubrir posibles relaciones entre lo dicho y lo tácito, entre las razones del texto y su contexto. Esta estrategia compositiva es la piedra angular del *LTR*; volveremos a ver cómo DJM insiste en su apelación al lector cuando analicemos el final del texto.

Pasemos, pues, a considerar cómo opera en el texto el juego de profecías, de figuras y de sus respectivas consumaciones, en orden con el plan dispuesto por la Providencia, según el hijo de infante.

Primera Razón

DJM, preocupado porque sus fuentes parezcan auténticas, consigna hasta dos etapas de transmisión oral en el relato de sus testigos (Deyermond 1982: 77), e inserta en un tercer nivel del relato los sueños présagos de la reina Beatriz:

> Digo vos que a estos sobredichos oý que, quando la rreyna donna Beatriz, mi abuela, era ençinta de mío padre, que sonnara que, por aquella criatura et por su linage, avía a ser vengada la muerte de Jhesu Christo. Et ella díxolo al rrey don Ferando, su marido. Et oý dezir que dixera el rrey quel pareçía este suenno muy contrario del que ella sonnara quando estava ençinta del rrey don Alfonso, su fijo, que fue después rrey de Castiella, padre del rrey don Sancho. Pero pues así era, que parase mientes en lo que naçería et que rogassen a Dios que lo endereçase al su serviçio (92).

Ambos sueños proféticos presentan a dos infantes que servirán a Dios de manera muy diferente.

En cuanto al hijo mayor, la mención del sueño remite a la leyenda de la blasfemia del rey Sabio: "Aunque la primera versión escrita conservada de esta leyenda data de la época de Alfonso XI, ésta se formó y comenzó a circular en los últimos años de la vida del propio Rey Sabio como parte de la campaña a favor de su hijo rebelde don Sancho el Bravo" (Funes 1993: 52), (...) quizás el rasgo más importante de esta primera narrativización sea, desde el punto de vista de la evolución literaria de la leyenda, la incorporación del elemento profético. La finalidad de este nuevo elemento es darle al episodio legendario el peso complementario del cumplimiento de un destino inexorable (...). Además de proveer un nuevo

marco motivacional a la leyenda en sí, la profecía coadyuva con eficacia a la refuncionalización de la leyenda, que (...) ya no se usa para justificar el levantamiento de Sancho sino para reforzar la impugnación moral de la dinastía reinante (Funes 1993: 66-67).

No se sabe con seguridad cuánto añadió la versión escrita a la forma original de la leyenda. No obstante, el texto del conde de Barcelos es contemporáneo del *LTR*, y habría una relación genética entre ambos, que de cualquier manera acusan diferencias. Pese a todo, hay paralelos muy notables en ambos textos. Lo fundamental es la figura de don Manuel como la contrapartida positiva de Alfonso y el constraste de sus destinos profetizados (Funes 1993: 67-68).

Ahora bien, el *LTR*, aunque alude a la leyenda, por dos motivos –creo– no la transmite. Por un lado, el silenciamiento es forzoso debido a la ausencia de aval institucional y al riesgo de censurabilidad (Funes-Qués 1995: 77). Pero por otro lado, la leyenda circulaba oralmente y era bien conocida por todos; por lo tanto, su sola alusión bastaba para convalidar su valor de verdad de un modo irrefutable (cf. Orduna 1982: 261-262). De modo que no existiría un problema de credibilidad –al menos en cuanto a la leyenda–, sino todo lo contrario: –el texto cuenta su historia disidente desde la periferia de un género pero hay un segundo nivel de recurrencia: en el interior del texto el contenido histórico ocupa el lugar excedente de su objeto explícito" (Funes-Qués 1995: 78); lo que equivale a decir que la leyenda de la blasfemia del Rey Sabio es, como veremos, el primero de –al menos– tres relatos circulantes hacia mediados del siglo XIV que DJM capitaliza y cuya huella inscribe en el *LTR* como una señal que el lector debería de descubrir e interpretar.

Si acerca de Alfonso las referencias están veladas, por otro lado, el sueño sobre el hijo menor se confirma mediante dos señales –el recién nacido es un varón, y es un hijo de la vejez–, razón por la que el obispo de Segovia lo bautiza "Manuel", nombre relacionado con el buen presagio. Finalmente, el obispo, con la gracia de Dios, cumple en darle sus armas al infante. Luego de describirlas, el texto dice: "Et dizen que dixo el arçobispo que estas armas devisava en esta guisa por estas razones que se figuran daquí adelante" (93). El texto propone, pues, una interpretación figural del escudo de armas. En cuanto a esto, aunque suscribo las conclusiones de Ruiz y de Qués, no estoy de acuerdo con una interpretación exclusivamente simbólica de los elementos del libro, la que ha llevado a los siguientes extremos:

> Con la explicación de las armas que sigue se entra de lleno en al (*sic*) campo simbólico, un campo que permite gran libertad de interpretación, lo que aprovechó DJM para ensalzar su linaje hasta el máximo. El símbolo es flexible en que puede representar varias cosas o ideas, y cada cosa o idea puede a su vez tener varios significados simbólicos. Más aun, el símbolo no sólo permite una libertad de interpretación sino también, según Jung, una liberación personal de circunstancias demasiado fijas y constreñidas (*Man and his Symbols*, 6). A la luz de que don Juan Manuel no estaba satisfecho con ser hijo de infante, esta incursión suya en el campo simbólico significó una liberación del estado en que estaba confinado (...). Esto es lo que hace

don Juan Manuel al explicar el significado de los símbolos dibujados en sus armas, es decir, su escudo: escala las alturas del poder (...).

Vemos, pues, que los símbolos de las armas componen un jeroglífico que cuenta una historia escrita ya en el plan divino para el curso de la Historia (Ruiz 1989: 85-87).

La explicación de Ruiz omite el sentido figural y empobrece el texto. En efecto, aquellos que Ruiz llama "símbolos" también son figuras, y el "jeroglífico" es su interpretación figural. Si bien Ruiz y Qués destacan el rol sagrado de los manueles, su explicación no tiene en cuenta la dimensión tipológica del texto.

Si mi propuesta es correcta, entonces, ocurriría en el *LTR* una situación análoga a la de las Sagradas Escrituras, donde hay dos promesas distintas: una aparentemente temporal y encubierta en el Antiguo Testamento, otra intemporal y explícitamente declarada en el Evangelio (Auerbach 1998: 84). Por supuesto, este procedimiento resulta chocante para los parámetros modernos, pero no para la interpretación figural:

> En la concepción moderna del desarrollo el hecho está en todo momento independientemente asegurado, pero la interpretación es en lo esencial imperfecta, mientras que en la interpretación figural el hecho queda sometido a una interpretación asegurada ya en su conjunto: se orienta hacia un modelo original del acontecer que se cumple en el futuro y entretanto constituye solamente una promesa (Auerbach 1998: 107).

Dicha interpretación asegurada es posible en tanto toda profecía obedece a la divina Providencia [4].

Por lo tanto, en virtud de los artificios mencionados, DJM estaría denunciando que, con el incumplimiento del destino de los manueles y la vigencia de la casa reinante en Castilla, se ha violentado el orden Providencial, lo cual hace que la justicia del *LTR* exceda el nivel simbólico que le asigna la crítica y tenga un significado político y religioso concreto. Esta hipótesis parecería confirmarse cuando el relato relaciona primero al león del escudo de armas con el león de la tribu de Judá y cuando regresa finalmente al primer nivel de enunciación, para interpretar las figuras contenidas en las armas [5].

[4] Para definir ambos términos, me remito al *Diccionario de teología dogmática* dirigido por W. Beinert: "Profecía: Es el don de interpretar una situación dada de felicidad o desgracia desde sus motivos profundos y determinantes que, sin embargo, no están patentes a todos, abriendo así una perspectiva de futuro mediante gestos u oráculos, y todo ello en virtud de una vocación especial. Así las cosas, un profeta es un *vidente* o un *portavoz*, que se expresa en nombre de Dios" (Beinert 1990: 561). "Providencia: En el plano dogmático la providencia designa el querer planificador de Dios, mediante el cual el mundo creado por él, y especialmente la historia espiritual y personal de los hombres, alcanza el fin que él les ha fijado" (Beinert 1990: 569).

[5] La filiación de las armas con el emblema de la tribu de Judá es muy significativa (Ruiz 1989: 88-89). Según Deyermond, el *LTR* coloca al infante Manuel dentro de las tradiciones mesiánicas y milenarias que lo asemejan al emperador que iba a vencer al Anticristo: "Los motivos folklóricos se combinan así con las tradiciones religiosas para confirmar la misión del infante Manuel y de su hijo, misión que contrasta tan netamente con el poder ilegítimo de la línea maldita de Alfonso X" (Deyermond 1982: 83).

Así concluye la Primera Razón: con el origen de dos ramas divergentes de un mismo tronco, y con profecías sobre cada una de ellas. Mientras que en el plano de lo explícito, se presenta a don Manuel como la cabeza de un linaje bendito, en el plano de lo tácito, permanece una sombra sobre el futuro rey Alfonso, sombra que lo cubrirá en la Segunda Razón.

Segunda Razón

El texto da cuenta aquí de los milagros que se produjeron en San Juan de Acre cuando murió la infanta doña Sancha de Aragón. Si Sancha contrasta con Violante, es a su vez digna hermana de Blanca y de Constanza, desposadas todas según su merecimiento. Así, el ambiente de santidad que Constanza de Aragón le confiere a don Manuel en virtud del matrimonio, refuerza las palabras de Sancho IV en la Tercera Razón y la misión divina del infante Manuel anunciada en el sueño profético de su madre, expresada en la Primera Razón.

Esta interpretación permite entender la coherencia del episodio de Sancha en relación con el presagio de su madre acerca de Violante y Constanza:

> (...) era tan grande el desamor quel [Violante contra Constanza] avía, que dizen que la rreyna que avía muy grant reçelo quel guisaría la muerte por quantas partes pudiese. Et por[que] donna Violante casó con el rrey de Castiella, quando la rreyna, su madre, ovo de morir, reçelando que si donna Constanza, su fija, casase en Castiella, quel acaesçiría lo que ella temía, pidió por merced al rrey don Jaymes, su marido, quel jurase que non casase a donna Constança si non con rrey (97).

Este pedido de la reina de Aragón, cumple una función análoga a la actitud del rey Fernando respecto de la profecía de la reina Beatriz acerca de Alfonso: intenta impedir una desgracia. Por otra parte, el pronunciamiento en el lecho de muerte, es paralelo a los dichos del rey Sancho y de su abuelo el rey Fernando tal como se verá en la Tercera Razón. Por lo tanto, esta profecía ocupa estructuralmente un lugar de cohesión en el texto.

Pero además, comienza aquí lo que podríamos llamar el "proceso de martirización" de la primera esposa de don Manuel, que le valió el reino que luego le sería escamoteado por su hermano. No interesa aquí la realidad histórica –ya que la Segunda Razón incurre en graves anacronismos (Ruiz 1989: 96-108)–, sino

---

Obsérvese, además, que Judá es hijo de Jacob-Israel, hermano gemelo de Esaú, contra quien luchaba en el vientre de su madre (*Génesis* 25, 21 y ss.). "(...) existe un tema que se repite con frecuencia en los primeros libros de la Biblia: el desplazamiento del primer hijo, quien por lo general tiene el derecho legal de primogenitura, a favor de otro hermano más joven. El primogénito de Adán, Caín, es exiliado, y la línea familiar continúa a través de Set (...) El hijo mayor de Isaac, Esaú, pierde el derecho de primogenitura [y la bendición paterna] a favor de Jacob, a causa de ciertas dudosas maniobras por parte de éste, algunas de ellas respaldadas por su madre (Frye 1988: 209)". De cualquier manera, aunque la lucha de Jacob por el poder parezca desleal, la tradición hebrea justifica el derecho de Jacob (cf. Graves-Patai 1994; especialmente caps. 38, 40 y 41), y la Historia de la Salvación lo ratifica; lo importante, pues, es que DJM reclama para su origen la primacía basándose en una figura que tuvo como fruto privilegiado a Jesucristo.

cómo el texto logra su verdadero objetivo: DJM no cesará de reclamar su independencia respecto del poder monárquico castellano y hallará en la promesa de Murcia uno de sus pilares. El relato continúa hilvanando minuciosamente esta relación. Violante y Alfonso traicionan a sus víctimas, el rey Jaime y don Manuel, que lejos de descubrir el asunto, caen en el engaño por ser "hombres buenos y leales": aquí el rey Jaime es figura que se consuma en don Manuel. Finalmente, el texto declara cómo Violante asesinó a Constanza y cómo DJM heredó la tierra.

Una vez más, llamo la atención sobre lo no dicho en el texto, pero patente en el contexto, razones que DJM ha invitado a encontrar: a través de la primera esposa de don Manuel, homonimia mediante, se alude de paso a la traición sufrida por otra Constanza, la hija de DJM, y perpetrada por un miembro del linaje enemigo, Alfonso XI, en condiciones muy similares, pues Constanza debía de haber casado con un rey y sin embargo fue afrentada en Castilla, regida por un rey infame que la repudió y la retuvo como rehén. Además, Murcia cambió de mano varias veces entre 1284 y el final de la vida de DJM:

> Además estaba el hecho de que Alfonso XI proponía, en la época en la que el autor componía el *Libro de las armas*, que su hijo bastardo, el infante don Enrique, el primero que tuvo con doña Leonor de Guzmán, fuese nombrado rey de Murcia (Ruiz 1989: 101-103).

De este modo, en tanto victimario, Alfonso X es figura que se consuma en Alfonso XI, y en tanto víctimas, Constanza de Aragón y don Manuel son figuras que se consuman respectivamente en Constanza Manuel y en su padre; lo dicho pasa así a ser figura que se consuma en lo silenciado.

Veamos ahora cómo todas las figuras analizadas confluyen en la Tercera Razón.

Tercera Razón

Se narran primero cuatro episodios cuya función es presentar una relación ideal entre DJM y su tutor, quien recompensa su lealtad dándole recursos para construir el castillo de Peñafiel:

> (...) et con aquellos dineros labré yo este castiello mayor de Pennafiel. Et Dios me lo demande al cuerpo et al alma si, [por] los vienes et la criança que él en mí fizo, si lo non serví lo más lealmente que pude a él; et al rrey don Ferando, su fijo; et a este rrey don Alfonso, su nieto, en quanto este rrey me dio lugar para quel serviese et me non ove a catar del su mal (103).

Orduna considera que en esta alusión reside la intencionalidad del libro (1982: 266). Obsérvese que la lealtad de DJM hacia tres reyes sucesivos, consuma aquella de su padre hacia Alfonso X expresada en la Segunda Razón, a pesar de los agravios. Claramente, DJM contrasta la actitud que Sancho IV tuvo hacia él, con la de Alfonso XI, quien, además de las afrentas ya mencionadas, luego de

la avenencia de DJM en 1337, mandó derruir este castillo de Peñafiel (Sánchez-Arcilla Bernal 1995: 197-198).

El quinto episodio, que refiere el discurso del rey Sancho en su lecho de muerte, comienza presentando una perfecta armonía entre los dos linajes. Esto es falso –pues don Manuel apoyó a don Sancho en contra de su hermano el rey en las cortes de Valladolid de 1282–, pero a DJM le interesa insistir en un pasado ideal que se perdió por culpa de Alfonso y sus descendientes, porque mediante este artificio don Manuel se convierte en figura del vasallo ideal, que –como se dijo– se consuma a su vez en la persona de su hijo. Al mismo tiempo, el rey Sancho, que supo honrar a su vasallo, pasa así por ser el menos malo de su linaje y con esto se convierte en fuente autorizada del relato.

Ya reunidos, el rey le dice tres razones. Este conjunto podría dividirse en dos: por un lado, el cumplimiento de las maldiciones sobre Sancho, y por otro, profecías sobre el futuro de DJM. Lo segundo señala tácitamente el contexto (el desamor de Alfonso XI), y lo primero se explicita a continuación, cuando Sancho desea darle su bendición, pero declara que no puede hacerlo: Primero, el rey Sancho se reconoce merecedor de todas las maldiciones de sus padres. El texto no explicita la causa, pero el lector sabía que residía en que Sancho le había usurpado el trono a su padre y a su sobrino, Alfonso de la Cerda. La historia, entonces, se reduce al enfrentamiento de dos usurpadores, pues así como el rey Alfonso usurpó Murcia a don Manuel, su hijo le usurpó el trono de Castilla; con lo cual el padre es figura que se consuma en el hijo.

Luego se consuela el rey recordando que, aunque sus padres hubieran querido bendecirlo, tampoco habrían podido hacerlo, pues ninguno de ellos heredó la bendición de su padre ni de su madre. En cuanto a su padre, argumenta: "Ca el sancto rrey don Ferando, mío abuelo, non dio su bendiçión al rrey, mío padre, si non guardando él condiçiones çiertas que él dixo; et él non guardó ninguna dellas; et por esso non ovo la su bendiçión" (105). Estas "condiciones ciertas" sobre la bendición del rey Santo, el texto tampoco las explicita, pero el lector también debía de conocerlas, si nos remitimos a dos textos conservados: la *Crónica particular de San Fernando* –según el testimonio de la *Primera Crónica General* (Menéndez Pidal 1955: 771-773)– y la *Crónica Abreviada* del propio DJM (Blecua 1983: 813-815). En ambos textos, el rey Santo bendice a Alfonso con ciertas condiciones cuyo incumplimiento revertirá la bendición en maldición.

La sola referencia en *LTR* a la bendición condicionada del rey Santo figura, pues, una maldición que se consuma contra el rey Sabio y su descendencia. Asimismo, por las circunstancias de enunciación, el discurso profético del santo en el trance hacia la otra vida, se inscribe en el ámbito sagrado, que garantiza una verdad eternamente presente a los ojos de Dios, con lo cual de tal rama maldita del árbol de los reyes, nace un rey indigno, Alfonso XI, en quien se conjugan los vicios de sus antepasados. Esta consumación de defectos en una sola persona es posible desde el punto de vista ahistórico de la Providencia. Al respecto, dice Auerbach:

(...) no se percibe el acontecer terrenal como algo definitivo ni como una realidad autosuficiente, ni como un eslabón en la cadena de un desarrollo en el que de un acontecimiento o del efecto conjunto de varios emanan otros nuevos, sino que dicho acontecer se contempla ante todo como una conexión directa y vertical con un orden divino del que participa y respecto del cual también él será en el futuro una realidad acaecida y consumada. Es así como el acontecer terrenal de la profecía real o de la *figura* forma parte de la realidad que se consumará inmediata y perfectamente en el futuro. Pero esta realidad no es sólo futura, sino que a los ojos de Dios y en el más allá está eternamente presente, de tal forma que allí la realidad desvelada y verdadera existe desde siempre, intemporalmente (1998: 124-125).

A continuación, el rey Sancho explica a DJM cómo no necesita su bendición, pues la ha recibido de su padre, que a su vez la ha recibido de su abuelo. Dos figuras estructuran y enmarcan este pasaje como en un juego de cajas chinas [6]: por un lado, el parlamento de un rey moribundo, Fernando, es figura que se consuma en el de otro, Sancho; por otro lado, el infante don Manuel, demasiado joven cuando muere su rey y protector, queda en poco estado y a merced del futuro soberano que no sabrá honrarlo, lo cual es figura que según los temores del rey Sancho se consumaría en DJM [7]. Véase que en ambos casos la consumación enmarca a la figura, y cómo todo se cumple según los eternos designios de la Providencia.

Después, el relato alcanza un tercer nivel de enunciación, donde habla el propio rey Fernando a don Manuel en su lecho de muerte y le explica el significado de sus armas. Luego, el rey Fernando pide a Dios tres gracias para don Manuel: La primera y la segunda gracia pedida por el rey, expresan la voluntad de que se cumplan las figuras contenidas en las armas de don Manuel, pero contra esta voluntad se alzarán primero Alfonso X, rectificando que no ha merecido la bendición, y luego su bisnieto, Alfonso XI, ratificando la carencia sobre el linaje reinante. Como contrapartida, el deseo de continuidad para el linaje bendito, queda expresado en la tercera gracia, la más breve de las tres pero también la más significativa: primero, porque Fernando IV fue considerado hijo ilegítimo de Sancho IV –y por lo tanto, considerado sin derecho al trono por una fracción importante del reino– hasta que el Papa Bonifacio VIII lo legitimó en 1301 (González Mínguez 1995: 89); segundo, porque DJM conocía la predilección de Alfonso XI por su hijo bastardo, Enrique, y advertía por carta sobre esto al rey Pedro IV de Aragón en septiembre de 1345 (Orduna 1992: 258-259); y tercero, porque DJM dejaba en el final de su vida un hijo, Fernando Manuel, que sí era legítimo en toda su ascendencia, y que venía a consumar la figura de su abuelo don Manuel y de su padre, pues los tres habían nacido en la vejez de sus padres (Ruiz 1989: 63-65).

Finalmente, el rey Fernando bendice a don Manuel sin ninguna condición, y DJM termina el relato y ratifica su estrategia compositiva, interpelando a fray Johan Alfonso:

[6] Sobre la estructura del discurso del rey Fernando III, como reflejo de la estructura ternaria del libro, y como juego de cajas chinas, cf. Deyermond, pp. 84-85, 1982.

[7] Por supuesto, el texto omite mencionar que el desamor del rey castellano no comenzó hasta que Alfonso XI alcanzó la mayoría de edad.

> Et así vos he contado cómmo passó et cómmo yo sope estas tres cosas que me preguntastes. Et porque las palabras son muchas, [et] oýlas a muchas personas, non podría ser que non oviese ý algunas palabras más o menos, o mudadas en alguna manera. Mas cred por çierto que la justiçia et la sintencia et la entención et la verdad, así passó commo es aquí scripto (107).

Creo, para terminar, que tal vez pueda asociarse cada uno de los siguientes términos en correspondencia con el cuádruple sentido que la exégesis atribuye a las Escrituras: así, la *justiçia* correspondería al sentido anagógico, la *sintencia*, al sentido moral, la *entención*, al sentido figural y la *verdad*, al sentido literal.

Conclusiones

La interpretación figural es una de las estrategias principales que DJM utilizó para componer las tres razones y dar cohesión al libro. De este modo, el texto presenta sendas ramas del árbol de los reyes como bandos antagónicos y las inscribe en el orden de la divina Providencia. No obstante, la comprensión cabal del libro se logra desentrañando un juego de figuras y consumaciones que implica tanto referencias implícitas como explícitas.

Para reclamar una justicia no sólo simbólica, sino también políticamente realizable, el *LTR* capitaliza al menos tres relatos circulantes a mediados del siglo XIV (la predicción sobre la blasfemia del rey Alfonso, la bendición condicionada del rey Santo, la maldición del linaje del rey Sancho) y con sólo aludir a ellos aprovecha toda su potencia legendaria y la acumula sobre aquella información que el lector contemporáneo era capaz de reponer a partir de su propio contexto.

Mediante estos artificios retóricos, DJM reafirma su linaje bendecido contra el de la casa reinante, que persiste en impedir la consumación de la última voluntad del rey Santo y, en definitiva, de lo querido por Dios. El *LTR* constituye, pues, la vigencia de una voluntad que habría de ser cumplida –acaso no por azar– tras la muerte de DJM, en su hija doña Juana Manuel, cuando devino reina de Castilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos:

AYERBE-CHAUX, Reinaldo, ed., *Juan Manuel, Cinco Tratados*, Madison, HSMS, 1989.

BLECUA, José Manuel, ed., Don Juan Manuel, *Crónica abreviada*, en *Obras completas*, Tomo "*El conde Lucanor, Crónica Abreviada*", Madrid, Gredos, 1983.

LA BIBLIA, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 2 volúmenes, 1955.

Estudios:
AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
BEINERT, Wolfgang, dir., *Diccionario de teología dogmática*, Barcelona, Herder, 1990.
CAVALLERO, Pablo Adrián, "*El Conde Lucanor* y el método exegético", *Thesaurus*, XLIII, pp. 112-121, 1988.
DEYERMOND, Alan, "Cuentos orales y estructura formal en el *Libro de las tres razones (Libro de las armas)*", en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, pp. 75-87, 1982.
FRYE, Northrop, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988.
FUNES, Leonardo, "La blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda", *Incipit*, (primera parte) XIII, pp. 51-70, 1993.
FUNES, Leonardo, "La blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda", *Incipit*, (segunda parte) XIV, pp. 69-101, 1994.
FUNES, Leonardo y María Elena Qués, "La historia disidente: el lugar del *Libro de las armas* en el discurso historiográfico del siglo XIV castellano", *Atalaya*, 6, pp. 71-78, 1995.
GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, *Fernando IV. 1295-1312*, Palencia, La Olmeda, 1995.
GRAVES, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, Buenos Aires, Alianza, 1994.
LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Altaya, 1999.
ORDUNA, Germán, "El *Libro de las armas*: clave de la 'justicia' de don Juan Manuel", *Cuadernos de Historia de España*, pp. 67-68/230-268, 1982.
QUÉS, María Elena, "El *Libro de las armas* de Don Juan Manuel: Construcción del yo / construcción del texto", *Anuario Medieval*, 5, pp. 96-106, 1993.
RAMOS NOGALES, Rafael, "Notas al *Libro de las Armas*", *Anuario Medieval*, 4, pp. 179-192, 1992.
—, "Don Juan Manuel y las leyendas sobre la muerte del rey Fernando III el Santo", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM (1993)*, Granada, Universidad, tomo IV, pp. 105-111, 1995.
RUIZ, María Cecilia, *Literatura y política: el* Libro de los estados *y el* Libro de las armas *de don Juan Manuel*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989.
SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, *Alfonso XI: 1312-1350*, Palencia, La Olmeda, 1995.

ACERCA DEL EPISODIO DE LA EFIGIE DEL CONDE FERNÁN GONZÁLEZ

PABLO ENRIQUE SARACINO
Seminario de Crítica Textual

RESUMEN

Al detenernos en los principales textos castellanos que hacen referencia a las peripecias fundacionales del reino de Castilla en torno a las leyendas de los Jueces y del conde Fernand González, advertimos a simple vista que éstas varían en cada caso de modo significativo. A su vez, todos estos testimonios de carácter heterogéneo (*Estoria de España*, *Crónica de veinte reyes*, *Mocedades de Rodrigo*, *Poema de Fernand Gonzáles*, *Crónica abreviada*, etc.) se nutren –directa o indirectamente– de un conjunto de material legendario originalmente difundido, en épocas anteriores, a través de una práctica discursiva oral. Nuestra hipótesis se basa en el hecho de que esta apropiación implica necesariamente un trabajo de ajuste sobre dicho material cuya finalidad tiende a volverlo funcional a un mensaje oficial, nobiliario, o religioso, dependiendo de los intereses de los diversos grupos impulsores de los textos escritos con los cuales trabajamos. Partiendo de este planteo general, el artículo se centrará en el caso de la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel y, a través de una tarea de cotejo con las diferentes fuentes, se dará cuenta de la funcionalidad ideológica del texto manuelino a partir de su lectura de la crónica alfonsí.

Palabras clave: Fernán González - leyenda - Don Juan - Crónica abreviada - funcionalidad ideológica

ABSTRACT

Regarding the episode of the effigy of Conde Fernán González

When looking into the principal Castilian texts that refer to the foundational episodes of the kingdom of Castilla surrounding the legends of Jueces and Conde Fernand González, we can see that in each case these vary in a significant way. At the same time, all these heterogeneous testimonies (*Estoria de España*, *Crónica de veinte reyes*, *Mocedades de Rodrigo*, *Poema de Fernand Gonzáles*, *Crónica abreviada*, etc.) come –directly or indirectly– from an orally-transmitted, previous legendary material. Our hypothesis stands on the fact that this appropriation necessarily implies a readjustment of such material, whose finality tends to make it functional for an official, nobiliary or religious message, depending on the interests of the different groups that impelled the written texts with which we work. In the light of that general argument, the article will focus on the case of Don Juan Manuel's *Crónica abreviada* and, by means of a comparison of different sources, it will account for the ideological functionality of Don Juan Manuel's text considering his reading of Alfonso's chronicle.

Key words: Fernán González - legend - Don Juan Manuel - Crónica abreviada - ideological functionality

La épica medieval castellana ha llegado a nosotros, prácticamente en su totalidad, a través de testimonios secundarios. Crónicas y romances han encontrado en ésta un fecundo universo de materia heroica moldeado con maestría y poseedor de una autoridad discursiva, tanto a nivel popular como culto, que convertía a estos poemas y leyendas en fuentes ineludibles para la producción textual escrita en lengua vernácula. Es sabido que este proceso implicaba una compleja operación de reescritura en la cual no solamente se producían transformaciones a nivel formal (regularización del metro y la rima o prosificación), sino que éstas implicaban a su vez una refuncionalización de los diferentes elementos que componían la trama de la historia con la finalidad de adaptarlos a los objetivos comunicacionales de sus nuevos contextos de producción y difusión, lo cual hacía de la materia épica un conjunto maleable de signos eficaces para exaltar aquellos valores que en determinado contexto respondían a la configuración de una identidad nacional y religiosa.

Como señala Roberto González-Casanovas, "cada texto selecciona un tipo de ejemplaridad diferente que corresponde a su ideología particular" (1993: 277), por lo tanto, esta refuncionalización consiste en un trabajo de reescritura tendiente a limar aquellos aspectos propios de la épica de origen popular que pudieran entrar en contienda o contradecir los preceptos fundamentales de la ideología que rige los ámbitos de producción escrita. En otras ocasiones vemos sobrevivir en el registro escrito elementos cuya atmósfera nos sugiere un origen arcaico popular, pero que consiguen pervivir en producciones cultas debido a que en este nuevo contexto adquieren una significación original asignada por las prácticas de lectura propias del registro escrito.

Lo que nos interesa en este trabajo es detenernos en un episodio de la leyenda del conde Fernán González, el cual se corresponde cronológicamente con la prisión en León posterior al enfrentamiento con el rey Ramiro en 943. La documentación correspondiente a ese período nos permite saber que durante dicho cautiverio el cargo condal fue ejercido por Assur Fernández junto al infante Sancho, quien habría sido nombrado conde nominal con la finalidad de que éste ganara popularidad entre los castellanos. La tradición épica –de la cual sólo podemos conocer los vestigios que se vislumbran en los testimonios del *Poema de Fernán González* y en sus diversas versiones prosificadas, así como un breve pasaje de la versión conservada de *Mocedades de Rodrigo*– eluden cualquier referencia al impopular personaje de Assur Fernández, y en cambio se incluye un episodio de notable tono arcaico en el cual los castellanos, al verse desamparados y carentes de líder, deciden confeccionar una efigie de piedra con la imagen del conde a la cual habrán de rendirle pleitesía. Junto a ella emprenderán una expedición con el objetivo de rescatar al conde cautivo, empresa de la cual juran no regresar en caso de que su cometido fracase.

Las diferencias que Matthew Bailey (1999b) señala entre la versión de este episodio que presenta *Mocedades de Rodrigo* y la que narra el *Poema de Fernán González* son uno de los motivos que lo llevan a concluir que ambos poemas derivan independientemente de una fuente en común, por lo que no habría influencia directa del poema clerical sobre el poema épico tardío, como la crítica sostenía. Bailey señala que en la versión de *Mocedades* los castellanos encuentran al conde a salvo, pero no lo reconocen como señor sino hasta que devuelven la piedra a su lugar de origen, situación que no se repite en ninguna otra versión de la leyenda. Bailey ve en este episodio una "viva reverencia lapídea" (p. 97) de fuerte carácter pagano. Si bien resulta muy tentador ver aquí las posibles influencias de algún antiguo rito totémico precristiano, es necesario observar que Bailey se basa en la edición paleográfica de Deyermond (1969), la cual sigue de cerca al manuscrito. Pero precisamente en este punto el testimonio presenta un inoportuno problema.

> [...] & quando lo vieron los
> castellanos todos se maravi-
> llaron. Mas nol bessaron la
> mano. Nin Señor non llama-
> ron % Ca avian fecho ome-
> naje. A una piedra que traxi-
> eran enl carro. Que trayan
> por señor fasta que fallaron al
> conde. % Et tornaron la piedra
> a senblança del monte de oca.
> al logar donde la sacaron.
> % E todos al conde por señor.
> le besaron la mano (Funes-Tenembaum, 2004:6).

Por un lado, la frase "a senblança del monte de oca" resulta oscura y hasta carente se sentido en ese contexto. Asimismo, es evidente que allí se ha perdido la palabra-rima al final del verso 13 y la contracción "al" con la cual debería comenzar el verso 14. La edición de Fátima Alfonso Pinto que acompaña el facsimil publicado en 1999, se propone seguir al manuscrito "en la medida de lo posible, casi literalmente". Sin embargo, en este punto intenta resolver la evidente oscuridad de sentido remplazando simplemente la contracción "del" por "al", lo cual no termina de resolver la ambigüedad ya que sigue faltando la construcción preposicional que complete el sentido de la frase:

> Et tornaron la piedra a semblança
> al Monte de Oca, al logar donde la sacaron, (Alfonso Pinto, 1999:190, vv. 13-14)

Menéndez Pidal (1951:258) y Manuel Alvar (1969) enmiendan dicho pasaje reponiendo "castellano" como palabra rima y la contracción "al":

> Et tornaron la piedra a senblança del *Castellano*
> *al* Monte de Oca, al logar donde la sacaron:

Por su parte, Juan Victorio (1982), argumentando que "castellano" es el epíteto que refiere exclusivamente a Rodrigo, propone como enmienda "conde don Fernando".

Del mismo modo, Leonardo Funes (2004:7, n.13-14) en su edición de *Mocedades de Rodrigo*, señala la pérdida de la palabra rima, aclarando que, si bien la solución más inteligible sea "Et tornaron la piedra al logar donde la sacaron", es necesario identificar "logar" con "Monte de Oca". Aceptar la pérdida de la palabra-rima no sólo resuelve el sentido equívoco que propone el manuscrito, sino que agrega un matiz interesante que Bailey no parece considerar en su trabajo: no se trataría de una simple piedra totémica, sino de una efigie moldeada "a semblança" del conde Fernán González.

Esta hipótesis se halla reforzada por los otros testimonios que existen del relato, los cuales en lugar de contener la lección "semblar", optan por la otra derivación del *similiare* latino: "semejar". El manuscrito arlantino del *Poema de Fernán González* dice:

> fagamos sennor de una pyedrra dura
> semejable al buen conde e desa mesma fechura (Geary, 1987:62).

En este caso la idea de efigie se encuentra reforzada por la frase "e desa mesma fechura", que en este contexto posee el sentido de figura, forma, aspecto. Incluso, más adelante el poema reitera el concepto con algunas variantes léxicas:

> fyzjeron sy ymagen commo de antes dicho era
> a figura del conde desa mjsma manera (Geary, 1987:63).

La expresión se encuentra muy ligada en su sentido y estructura a la descripción de la estatua de Alexandre en el capítulo 6 de la *Estoria de España*.

> e dizen todos que fuera fecha a semejança del, de grandez e de fayçon (*PCG*, vol. I, cap.6, pg. 9-a35-36)

En ambos casos el sentido apunta a que la imagen no sólo era semejante al conde o a Alexandre, sino que además poseía el mismo porte.

Tanto la *Versión retóricamente amplificada de 1289*, publicada por Menéndez Pidal como el volumen II de la *Primera crónica general*, como la *Crónica de veinte reyes* siguen de cerca al *Poema* en los lugares en los que se ocupan de la historia de Fernán González.

> fagamos una ymagen de piedra a semeiança del conde (*PCG*, vol. II, cap.712, pg. 414-b22-23; *CVR*, 104a).

La *Crónica abreviada* de Don Juan Manuel prioriza en su trabajo de selección este episodio y reproduce "a semejança del" en un contexto muy similar:

> posieron vna piedra en vn carro a semejança del conde (Blecua, 1983: I, 725)

Por último, saliéndonos del *corpus* textual que nos interesa, podemos hallar una construcción muy ligada en un documento fechado en Londres en 1327 que cita Carlo Ginzburg (2000) en su artículo sobre el concepto de "representación",

en el cual se le solicita a un artesano que realice *quandam ymaginen de ligno ad simulationem dicti domini Regis* (cierta imagen de madera a semejanza del dicho señor Rey).

Por lo tanto, consideramos que al existir esta cantidad de testimonios relacionados con la leyenda que conservan los derivados de *simil / similiare* en contextos tan parecidos (*a semblança del, semejable al, a semejança del*), en los cuales el núcleo del complemento argumental siempre es "conde", sería poco prudente dejar de ver que el manuscrito de *Mocedades de Rodrigo* contiene un blanco en ese preciso lugar, el cual debe ser enmendado ya sea con el adjetivo "castellano", la construcción "conde don Fernando" o incluso "conde castellano".

Joaquín Gimeno Casalduero (1968) entiende que este episodio es una digresión que subraya la lealtad del pueblo castellano hacia su señor. Georges Martin (1992:505) resalta además en este episodio el carácter independentista del pueblo castellano. De acuerdo con la leyenda, ante la muerte de Sancho Abarca no se sigue en Castilla el antiguo rito visigodo de la elevación para proclamar a sus monarcas, sino que realizan un homenaje, un juramento de fidelidad, en el cual le besan la mano a Fernán González al tiempo que lo llaman "señor". El hecho de rendir homenaje a una piedra implicaría no sólo lealtad hacia el conde cautivo, sino la reafirmación de ese movimiento de separación en tanto elemento diferenciador y a la vez ennoblecedor del pueblo castellano respecto de los demás reinos peninsulares.

Sin embargo creo que resulta productivo pensar este episodio a la luz de algunos conceptos acerca de las imágenes de los reyes utilizadas durante sus funerales que han sido trabajados recientemente por Carlo Ginzburg. Partiendo de las ideas de Kantorowicz (1957) en torno a la dualidad corporal de los monarcas, la cual estaría representando por un lado el individuo finito y circunscrito a determinadas coordenadas temporales, y por otro al "cuerpo político" o la *dignitas quae non moritur*, Ginzburg relaciona esta práctica con las imágenes de cera durante los funerales de los emperadores romanos, así como con ciertas prácticas similares en el mundo griego. Su trabajo apunta a explicar cuál habría sido el camino que habrían recorrido las imágenes para ser aceptadas e incluidas en el mundo cristiano. Lo que plantea es que será a través del culto de las reliquias y del dogma de la transubstanciación que las imágenes sufren una modificación en su función, ya que estas dos instancias generarían las condiciones necesarias para que sea posible establecer un vínculo estrecho entre el objeto y la presencia real y concreta de lo representado.

En el episodio de la efigie de Fernán González se puede apreciar ostensiblemente esta intención ambigua de subrayar la ausencia de lo representado al mismo tiempo que se sugiere su presencia real. Esta efigie de piedra no sólo representa al conde sino que a la vez *es* el conde. Del mismo modo que en su momento los castellanos habían nombrado a Fernán González como su señor, en un momento en el que se encontraban "sin pastor" y necesitados de un líder, ahora le rinden homenaje a este nuevo señor que conserva, en su condición de piedra inanimada, aquellas características de Fernán González que ellos necesitan de un líder en la nueva empresa que se proponen: valentía, liderazgo, fortaleza.

sy ella non fuyere nos otrros nunca fuyamos
[...]
la senna de castylla enla mano le pongamos
sy fuerte sennor es el conde fuerte sennor llevamos (Geary, 1987:62).

Por lo tanto, la imagen no sólo se asemeja al conde en figura y porte, sino que además comparte con éste sus principales atributos morales. En este caso, tanto los testimonios de *Mocedades de Rodrigo* como del *Poema de Fernán González*, al igual que los textos cronísticos, deciden obviar el hecho histórico del nombramiento del Assur Fernández y suplantarlo por este episodio fuertemente significativo para la construcción tipológica de la historia de Castilla.

En la representación lapídea de Fernán González presente en las refundiciones cultas y en las prosificaciones cronísticas se acumulan distintos sentidos fruto de los diversos ámbitos por los cuales la leyenda ha transitado. Si, como sugiere Bailey, el arcaico rito pagano del cual se habría hecho eco en un lejano origen épico oral, subsiste en el *Poema* y sus derivaciones, es porque el episodio a su vez es capaz de nutrirse de otras significaciones si se realiza sobre él una lectura tipológica propia de la organización que el cristianismo medieval asigna a la Historia a partir de las operaciones de lectura e interpretación del texto bíblico. En términos de Northorp Frye (1988: 105) la tipología "constituye toda una teoría de la historia, o más exactamente de un proceso histórico. Tal teoría postula que existe cierto tipo de significado y sentido en la historia". Esa clase de interpretación del episodio se vuelve posible a la luz de las representaciones funerarias de los reyes a las que se refiere Ginzburg. La representación en madera o cera de un muerto era una práctica reservada a monarcas recientemente fallecidos y tenía la finalidad de subrayar la ausencia del rey a la vez que representaba el cuerpo político, incorruptible del Rey. Fernán González a lo largo de este relato recibe un tratamiento que oscila entre lo heroico y lo hagiográfico, aludiendo a menudo al rol de un líder de dimensiones regias al cual todo el pueblo le rinde vasallaje y que es capaz de enfrentarse en pie de igualdad a los demás reyes de la península. El carácter funerario de esta efigie se encuentra subrayado, en la versión que recoge el *Poema*, en el momento del reencuentro, donde los castellanos manifiestan su alegría ya que "tenjen que eran muertos e que rresuçitavan" (Geary, 1987:65). En este punto es interesante señalar que la función que desempeña la estatua en *Mocedades* parece ser diferente a la del resto de los testimonios. En *Mocedades* la efigie es "una piedra que traxieran en el carro / que trayan por señor" (Funes, 2004:7). Parece ser que en este caso la piedra representara una presencia distinta a la del conde a la vez que estaría ocupando el lugar vacío que el conde ha dejado al caer prisionero. Este enfoque tiende a subrayar el poder de decisión de los castellanos para nombrar a su propio señor a espaldas de la voluntad real, más que el lugar central y de liderazgo del conde al cual el pueblo permanece fiel. Ese carácter de otredad se encuentra intensificado en el hecho de que, al encontrar al conde, dicha piedra debe ser retornada al Monte de Oca antes de que el pueblo pueda volver a besar la mano de su señor. En el resto de los testimonios la efigie parece representar al conde, estar en lugar de él, poseer su misma figura y sus mismos valores,

y a la vez que "encarna" aquella parte del conde que resulta inalienable más allá de su fragilidad como ser mortal, el lugar simbólico que los castellanos le han asignado, lo cual con el tiempo va a convertirse en la realeza hereditaria, la cual debe ser inalterable como la piedra. Pareciera que existe aquí un deseo de sustitución que encuentra su modo de expresarse a través de la imitación, y que este objeto, destinado a conducir a los castellanos fuera de su ámbito en busca de aquello que los define como pueblo, se vuelve portador de un sentido que lo trasciende para alcanzar a la totalidad de los castellanos y que compromete en la misma medida tanto su independencia como su identidad.

Como ya señalara Joaquín Gimeno Casalduero, el *Poema de Fernán González* y sus prosificaciones mantienen una estructura tripartita, de la cual las dos últimas secciones se encargan de remarcar en términos político-religiosos la supremacía de Castilla y su necesaria independencia, sin la cual no podría llevar a cabo su empresa religiosa de reconquista. El rol que desempeña Fernán González en este proceso es crucial; la leyenda lo presenta como el responsable de la independencia de Castilla y este hecho será el antecedente de la constitución de dicho condado como reino. De esta manera, el conde estaría funcionando en el relato como el antecedente de Fernando I, así como de cada uno de los monarcas castellanos que haya impulsado la guerra contra el moro y haya ampliado las fronteras del reino de Castilla. En el episodio de la estatua podemos advertir que los castellanos son capaces de forjar una entidad que, representando a su señor, lo trasciende y que en alguna medida constituye esa parte suya que no pertenece al individuo, pero que participa junto con él de la compleja dualidad ontológica regia. El hecho de que exista un cuerpo político que puede ser moldeado y separado del individuo, implica que el personaje de Fernán González está siendo concebido como poseedor de una *dignitas* que excede las atribuciones de un conde. La historia de Castilla vista desde un punto de vista privilegiado por la diacronía propia de una lectura tipológica permite ver a Fernán González no sólo como ascendente de la familia real castellana, sino como aquel sobre quien se ha forjado la *dignitas*, el cuerpo político, que luego encarnará cada uno de sus descendientes.

El relato adquiere de esta manera una estructura tipológica en la cual Fernán González es el tipo de los futuros monarcas. Como tal, funda al mismo tiempo el condado independiente de Castilla y el concepto hereditario de realeza, representado en la efigie de piedra. De esta manera la genealogía de Fernando I se extiende en el tiempo y encuentra sus antecedentes, sus espejos, a través de una lectura tipológica de la historia castellana en la cual se advierte el pasado, el presente y el futuro en su plena significación.

BIBLIOGRAFÍA:

ALFONSO PINTO, Fátima, "Edición de las *Mocedades de Rodrigo*", en Bailey, 1999a, pp.183-216, 1999.

ALVAR, Manuel, ed., *Cantares de gesta medievales*, México, Porrúa, 1969.
—, ed., *Las "Mocedades de Rodrigo": estudios críticos, manuscrito y edición*, London, King's College London Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1999a.
—, "Vestigios del Cantar de Fernán González en las Mocedades de Rodrigo", en Bailey, 1999a, pp.89-97, 1999b.
BLECUA, José Manuel, ed., Don Juan Manuel, *Obras completas*, Madrid, Gredos, 2 vols., 1983.
DEYERMOND, Alan D., *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the 'Mocedades de Rodrigo'*, Colección Támesis, A5, London, Tamesis, 1969.
FRYE, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, trad. de Elizabeth Casals, Barcelona, Gedisa [1ª. ed., 1981], 1988.
FUNES, Leonardo y Tenembaum, Felipe, *Mocedades de Rodrigo. Estudio y edición de los tres estados del texto*, London, Tamesis, 2004.
GEARY, John S., *Historia del Conde Fernán González*. Spanish Series, 35, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.
GIMENO CASALDUERO, Joaquín, "Sobre la composición del *Poema de Fernán González*", *Anuario de Estudios Medievales*, 5: 181-206, 1968.
GINZBURG, Carlo, "Representación. La palabra, la idea, la cosa", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, pp.85-103, 2000.
GONZÁLEZ-CASANOVAS, Roberto J., "La recepción ejemplar de Fernán González en épica y crónica", en *Actas IV Congreso AHLM, Lisboa 1991*, vol. IV, pp.275-281, 1993.
HERNÁNDEZ ALONSO, César, *Crónica de veinte reyes*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1991.
KANTOROWICZ, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
MARTIN, Georges, *Les Juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*. Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 6, Paris, Seminaire d'Études Médiévales Hispaniques, Université de Paris-XIII, 1992.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2ª ed., ed. Diego Catalán, 1980, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1951.
—, ed., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, 2ª ed., 2 vols., Madrid, SMP & Gredos, 1955.
VICTORIO, Juan, *Mocedades de Rodrigo*, Clásicos Castellanos, 226, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

EN TORNO AL *POEMA DE MÍO CID.* HISTORICIDAD DEL POEMA. POETICIDAD DE LA HISTORIA

MAXIMILIANO A. SOLER BISTUÉ
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

La presente comunicación se propone revisar a grandes rasgos el concepto de historicidad dentro de la crítica cidiana y, en segundo lugar, intentar un acercamiento a la especificidad del texto cididano y a un concepto de historicidad del texto literario a partir de la Teoría de los Mundos Posibles esbozada por L. Dolezel. Este trabajo tuvo su origen en el seminario de doctorado dictado en el 2004 por el Dr. L. Funes, "Leyendas medievales y mitos modernos en torno del Cid (Revisión crítica de la materia cidiana)", en las distintas discusiones que se dieron en su transcurso y en la revisión de los textos vinculados a la leyenda del Cid Campeador y de las distintas corrientes críticas del *Poema de Mío Cid*. En líneas generales, Diego Catalán cambiará la perspectiva teórica, dominada por las teorías pidalinas y neoindividualistas, sosteniendo que "La Historia no la constituyen los 'hechos' que en 'realidad' ocurrieron en caótica sucesión o simultaneidad, sino los relatos". De este modo, no opondrá ni deslindará dos géneros de escritura –*Historia* y *Leyenda*– apuntando, de este modo, a la mediación discursiva del hecho histórico. La similitud con la Teoría de los Mundos Posibles se hace patente: el relato, como mundo ficcional, responde a ciertas leyes propias de su especificidad y no responde estrictamente a referentes históricos o empíricos, aunque el nombre propio (en este caso Rodrigo Díaz de Vivar) sirve de anclaje que liga ese nombre real a los mundos posibles en un cruce permanente con el mundo real. Esta especificidad del Mundo Posible sería útil para explicar la particular historicidad del "relato" que sugiere Catalán.

Palabras clave: *Poema de Mío Cid* - historicidad - mundos posibles - leyenda - relato

ABSTRACT

Regarding *Poema de Mío Cid*. The poetics of history. The historicity of the poem

This paper seeks to revise the concept of historicity within *Poema de Mío Cid*'s criticism and, in the second place, to approach the specificity of *Poema...* and the concept of literary historicity from the perspective of the Theory of Possible Worlds developed by L. Dolezel. This project originated in the Doctoral Seminar "Medieval Legends and Modern Myths about the Cid (Critical Revision)", dictated by Dr. L. Funes in 2004, the subsequent discussions and the revision of the texts related to the legend of Cid Campeador and the different critical approaches to *Poema de Mío Cid*. Broadly speaking, Diego Catalán has changed the theoretic perspective, derived from Menéndez Pidal's and neo-individualistic theories, arguing that "History is not constituted by 'facts' that 'actually' took place in chaotic succession or simultaneity, but in stories". Therefore, he does not oppose or distinguish two genres –History and Legend–, thus pointing to the discoursive mediation

of the historic fact. The similitude between this and the Theory of Possible Worlds becomes evident: the literary story, as a fictional world, answers to certain specific laws and does not answer strictly to historical or empiric referents, even though the proper name (Rodrigo Díaz de Vivar, in this case) links that real name to the possible worlds in a permanent interweave with the real world. This specificity of the Possible World should be useful to explain the particular historicity of the 'story' suggested by Catalán.

Key words: *Poema del Mío Cid* - historicity - possible worlds - legend - story

El grado de veracidad o de ficcionalidad de los hechos narrados en el *Poema de mío Cid* (=PMC) es un tema que la crítica ha tratado con frecuencia desde el siglo XIX. La conmemoración del IX centenario de la muerte de Ruy Díaz de Vivar en 1999 fue ocasión para reavivar el debate sobre esta y otras cuestiones histórico-literarias del poema. Me interesa revisar aquí brevemente las perspectivas críticas que abordaron el problema de la historicidad del PMC en vistas a una nueva apreciación de los textos medievales.

I. Historicidad del poema

La España del Cid, de Ramón Menéndez Pidal, tiene como objeto una reconstrucción histórica de la época en la que vivió Rodrigo Díaz de Vivar. Para ello recurre como testimonio fundamental al PMC, aduciendo que la cercanía con los hechos históricos da a la composición poética y a los datos que allí se ofrecen un mayor carácter histórico que el de otros textos posteriores. Pero, ¿cuál es el grado de cercanía que debe establecerse para que un texto pueda ser considerado históricamente fiel? Recordemos que Menéndez Pidal fecha la composición del PMC en 1140, unos 40 años posterior a los hechos que narra y considera genuinamente históricos los textos compuestos en los primeros cuarenta años que siguen a la muerte del Cid dado que los relatos producidos en esta época se deben a testigos presenciales o testimonios directos. Dentro de estos textos se incluyen *La Elocuencia evidenciadora de la gran calamidad*, de Ben Alcama (1110) y *Tesoros de las excelencias de los españoles*, de Ben Bassam, contemporáneo del anterior. Paradójicamente, Menéndez Pidal considera a estos textos hostiles y malévolos, pertenecientes a lo que puede llamarse la *Cidofobia*. Esto parece presentar una primera contradicción con el criterio de historicidad planteado en la valoración que estos textos ofrecen del personaje histórico. También son fuentes históricas según Menéndez Pidal la *Historia Roderici* (HR) de 1114, el *Carmen Campidoctoris* (CC) y el *Poema de Mío Cid*, aunque sea el texto más alejado temporalmente de los acontecimientos narrados. Menéndez Pidal concluye que "a pesar de su muy diverso carácter, cristiano o islámico, poético o prosístico, todos resultan trabados entre sí con una rara conformidad interna que dimana de la vida real en ellos reflejada..." (8). Sin embargo, textos coetáneos cercanos a los hechos narrados como la HR y el CC parecen presentar dificultades a este primer planteo. En efec-

to, en HR la batalla contra García Ordóñez es previa al destierro, mientras que en CC la partida del Cid se da en primer lugar, una notable diferencia en la presentación de dos hechos cruciales en la leyenda cidiana.

Frente a las teorías de Menéndez Pidal podemos identificar distintos críticos ingleses. Ticknor señalaba ya en 1849 que "hay en él cierto colorido romántico que se aviene mal con la historia" (32) y más tarde, en la década de 1930, Entwistle había establecido la primacía de la poeticidad sobre la historicidad. Sin embargo, la primera objeción a los criterios de historicidad de Menéndez Pidal al abordar el PMC la ofrece Leo Spitzer en 1948 sugiriendo que sería muy arriesgado declarar totalmente histórico el poema en su conjunto, dado el carácter fabuloso de la acción central del poema. Esto da pie a un análisis textual enfocado específicamente en lo literario. Colin Smith, finalmente, señala que "'historicidad' en la poesía épica sería (...) 'el uso de detalles históricos y la convincente creación pseudohistórica con una finalidad de verosimilitud artística'; el verismo no ha de confundirse con el historicismo" (29). Es decir, la función del discurso épico no es noticiera ni histórica sino fruitiva o de entretenimiento. A la perspectiva historicista de Menéndez Pidal, se opone de plano la perspectiva neoindividualista y los críticos ingleses en general que proponen abordar del PMC como texto literario en su especificidad y analizarlo como tal.

Desde otro punto de vista, Eukene Lacarra en "Consecuencias ideológicas de algunas teorías en torno a la épica peninsular" señala, rebatiendo a Menéndez Pidal, que es imposible unir historicidad con cercanía a los hechos. La cercanía implica siempre una tergiversación y la épica no tendría, por lo tanto, una función noticiera. Lo fundamental para Lacarra respecto a la historicidad en PMC es el proceso de vehiculización de la ideología a partir de la tergiversación de los acontecimientos históricos con fines políticos.

Francisco Rico parece retomar algunos postulados de Menéndez Pidal para reformularlos a la luz de las antiguas objeciones y las nuevas investigaciones y sintetizar líneas críticas. En primer lugar, plantea que "la estructura de la obra no está gobernada por las convenciones de la épica ni sujeta a las constricciones de la historiografía, sino atenida a una concepción propia y singular de la verdad poética" (xviii). Establece otro criterio no ya de historicidad sino de verdad intrínseca a la obra de arte, una verdad, en sintonía con el concepto heideggeriano, no referencial sino como acontecimiento en la obra. La hipótesis fundamental de Rico es que "la poética del cantar está presidida por un propósito de acercamiento al ámbito de vivencias y referencias que a su vez iluminaban la imagen de Rodrigo" (xli). Esta es una reformulación del valor de historicidad de Menéndez Pidal: la cercanía del modelo literario y la tendencia a la identificación de los oyentes con aquél, con la salvedad de que en este caso ha cambiado el criterio de verdad: no hay una correspondencia entre un texto literario y un referente objetivo, sino una relación entre una construcción presentada por el texto y el contexto del poema. Reconocerse en el texto aclaraba a los espectadores el pasado pero también el presente porque el destinatario está determinando la singularidad del modo de representar la historia del *Cantar*. De modo inverso, los elementos o personajes

históricos (como Diego Téllez en el episodio de Corpes) refuerzan artísticamente la apariencia de verdad de escenas ficticias. En palabras de Rico, la historicidad del *Cantar* y es "una técnica poética, un recurso más al servicio de un nuevo modelo de epopeya que responde a una concepción no fabulosa del relato" (xlii). La historicidad del PMC, entendida de este modo, se vincula con una estetización de la historia que responde a la cosmovisión del contexto de producción, verosímil en relación a un ideario particular de recepción del poema.

Alberto Montaner comparte varios puntos de vista con Rico. Sin embargo, en el "Prólogo" a su edición del Poema, deja en claro la intencionalidad del poeta por alterar la historia con el fin de ofrecer una visión coherente del pasado, respondiendo a necesidades artísticas, propagandísticas y socioeconómicas (20). Esta intencionalidad es, pues, una intencionalidad política que incide positivamente en el poema en un proceso de literaturización.

Diego Catalán irá un poco más allá, sosteniendo que la Historia no la constituyen los 'hechos' que en 'realidad' ocurrieron en caótica sucesión o simultaneidad, sino los relatos (12). Este cambio en el criterio de historicidad le permitirá repensar la naturaleza del material que brinda el Poema y señalar dos modalidades de información histórica: en primer lugar, los datos registrados sin intención (situaciones, costumbres, ritos) y los elementos que figuran con plena intencionalidad para construir el mensaje del poema (ideario, maneras de pensar y de sentir). Esta síntesis crítica entre una tendencia pidalina y otra neoindividualista le permite destacar la particular refracción, no reflejo, que un texto literario genera a partir de una realidad: el texto es testimonio histórico, ante todo, de su propio tiempo de producción. "La epopeya, como cualquier historia, es siempre interpretación política del pasado, es utilización del ayer en función del hoy" (124), es decir, es un texto eminentemente ideológico y anclado históricamente.

Las valoraciones del PMC en tanto testimonio histórico, desde Menéndez Pidal en adelante, presuponían una concepción de la literatura y de la historia claramente delimitadas en la que el valor de verdad de un texto ficcional se evalúa en relación a los acontecimientos históricos que narra. Se hace necesario, ahora, redefinir las relaciones entre historiografía y estudios literarios y comprender el carácter constructivo de la operación historiográfica, dado que, como vimos, el texto histórico construye ese pasado con coherencia interna, eficacia y lógica cuya aceptación y valor de verdad no dependen de su correspondencia con hechos históricos concretos. Como lo ha señalado Paul Ricœur [1] en el campo de la historiografía y Lubomir Doležel [2] en el de la teoría literaria, el carácter discursivo del texto histórico exige ciertos recaudos críticos al establecer criterios de verdad. Siguiendo a Doležel, el relato narrativo, en tanto mundo posible ficcional, responde a ciertas leyes específicas, a una lógica interna al relato, y no a referentes históricos o empíricos. Sin embargo, el nombre propio (en este caso Ruy Díaz de

[1] "Un événnement historique n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté ou qui à déjà été raconté par des chroniques ou des légendes" (302-303).

[2] "La verdad ficcional es estrictamente 'verdad de/en el mundo narrativo' construido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con los hechos autenticados" (135).

Vivar) sirve de anclaje que liga ese nombre real a los mundos posibles en un cruce permanente. Es a partir de esta especificidad del mundo ficcional que puede comprenderse la particular historicidad del 'relato', su recepción e intencionalidad político-ideológica.

II. Poeticidad de la historia

La "poeticidad" de la historia reside en los elementos pertenecientes a la misma que se magnifican, se tergiversan y derivan en una construcción literaria y eventualmente en un mito. Decidí tomar como ejemplo, aunque no siempre, el personaje mismo, Rodrigo Díaz de Vivar y cómo la crítica abordó y explicó al personaje histórico y sus reinvenciones.

Menéndez Pidal señala el PMC como límite entre el relato histórico y la fábula dentro de la materia cidiana. En el período que sigue de 1150 hasta el XVI "las dos fuentes, histórica y épica, que antes corrían separadas, confunden sus aguas" (9). Respecto al carácter épico-heroico, Menéndez Pidal sostiene que "la historia y la poesía –se entiende, la historia lealmente documentada y la poesía primitiva" muestran una rara conformidad caracterizadora, y eso que no hay héroe épico más iluminado por la historia que el Cid. Es más, frecuentemente sucede que el carácter real del Cid es de mayor interés poético que el de la leyenda" (632). Este fragmento ilustra la circularidad que Lacarra señalaba más arriba. Según esto, la historia se presenta ante el estudioso más "poética" que la leyenda misma y el texto poético queda opacado ante la "poeticidad de la historia". Esta perspectiva fue retomada en el *Congreso Internacional "El Cid, poema e Historia"* de 1999. Una corriente de críticos expositores en este Congreso se detiene una y otra vez a señalar el carácter histórico de Ruy Díaz de Vivar, el valor histórico del Poema, el enfrentamiento y la necesidad de distinguir entre el Cid histórico y el Cid de la leyenda, la caracterización de la personalidad de Rodrigo, etc. es decir, estudios que intentan separar los campos de la historia y de la "leyenda" o la literatura pero que vuelven en sus conclusiones a una comparación entre el poema y su contexto histórico (documentos, fechas, geografía, el rol de padre y marido, de jefe, etc.) reforzando o relativizando el valor histórico del PMC. En un extremo, Manuel Alvar llega a afirmar que "todo es cierto" y que el Cantar se ajusta a la realidad ofreciendo fieles testimonios de la personalidad del Cid. Martínez Diez y Hernández Alonso desechan el valor histórico del texto literario, que sólo logra opacar el personaje histórico. Este tipo de estudios dejan de lado la especificidad literaria del PMC con el objeto de elevar una figura de "carne y hueso", aunque no menos ideal que la que da el poema. La "poeticidad de la historia" se entiende en estos trabajos de manera literal: lo histórico es más poético que lo poético. La finalidad crítica pareciera ser la de reconstruir un objeto extra literario, pretendidamente histórico.

Otra forma de encarar esta "poeticidad de la historia" es la que presentan los trabajos de, Diego Catalán, Alberto Montaner y Francisco Rico.

Catalán, en contraposición con lo que acabamos de exponer, sostiene que "si Rodrigo Díaz es alguien hoy para nosotros, si lo fue para muchos durante 900 años, ello se debe a que sus 'gestas' fueron expuestas con determinados propósitos por distintos narradores medievales". La figura del Cid histórica, real, legendaria o literaria pervive gracias a los relatos que se han conservado. Detalla, además, cómo cada reescritura implicó una reelaboración del personaje y una actualización del mito: del guerrero invencible en los textos árabes, al líder admirado en la HR y el CC, luego al vasallo puesto a prueba en *Las partidas del rey don Fernando* hasta el joven soberbio, arrogante y temerario que ofende al rey Alfonso en las *Mocedades*. El pasado se reinventa para el presente una y otra vez. En la perspectiva de Catalán, la "poeticidad de la historia" significa la supervivencia de lo histórico a través de lo poético en su reformulación y reactualización ideológica y política en función del presente.

Montaner, por su parte, analiza la dimensión mítica. El personaje mítico se ve incorporado a la memoria conjunta de una comunidad y para alcanzar la función mítica debe adquirir un papel simbólico que supere la individualidad. En el PMC la "poeticidad de la historia" se manifiesta en el pasaje de este personaje real, a través de las obras literarias constituyendo una figura mítica del Campeador. En este sentido, afirma Montaner que "la consagración poética en el CMC constituye la fijación [del personaje] como modelo heroico, un modelo matizado y no monolítico o plano, y su utilización como mito tanto al ofrecer un paradigma de conducta como al dotar a la historia de una validez intemporal capaz de explicar el presente y justificar las señas de identidad de la sociedad y de sus individuos". En el proceso de "literaturización", la consagración poética, el mito consigue actualizarse una y otra vez adaptándose y renovando su significado sin perder su identidad. Pero esta representación es precisamente una interpretación particular de la historia del héroe que responde a su contexto de producción y que definiría un proceso en acto de "poeticidad de la historia".

III. Conclusión

Hemos visto, entonces, que la evaluación crítica de algunas perspectivas en la materia cidiana nos ha llevado a una reconsideración de la historicidad del poema y a una redefinición del concepto de historia en materia del hispanomedievalismo. El texto literario debe contener parámetros de autenticación en relación con su propia estructura narrativa pero también posee características particulares que lo definen en tanto práctica discursiva determinada. Debemos reconocer, además, el carácter narrativo del texto histórico lo cual no implica renunciar a una perspectiva histórica, sino por el contrario, poner en evidencia el carácter histórico de los textos literarios, anclados siempre a un contexto sociocultural determinado.

Un acercamiento a la "poeticidad de la historia", en cambio, nos ha llevado a seguir un proceso de mitificación de la figura histórica del Cid a partir de los

textos literarios. En este sentido, la evolución de la materia cidiana hace necesario redefinir la perspectiva teórica considerando una historicidad textual. Tener en cuenta el contexto histórico implica, asimismo, tener en cuenta la dimensión cultural del hecho literario, sus formas de recepción y adopción de innovaciones dentro de una misma tradición discursiva (formal o de contenido) o bien su reelaboración formal de la materia (épica, crónica, romancero), testimonio de una contienda entre prácticas discursivas.

En este cruce entre el texto y el contexto que cristaliza en las formas y prácticas discursivas que conocemos hoy no puede dejar de reconocerse en el texto literario una intervención intencional, un particular fenómeno de inscripción del sujeto en la historia, por una parte, y la huella textual de un período histórico determinado.

En este sentido, la *Carta de dotación de la Catedral de Valencia por el Cid*, fechada en 1098, nos da apoyo suficiente como para avanzar un paso más allá. Este documento, firmado por Rodrigo Ruy Díaz de Vivar [3], da una descripción del Cid más que elocuente: "el más misericordioso Padre se dignó a tener piedad de su pueblo e hizo surgir al siempre victorioso príncipe Rodrigo el Campeador como vengador de la vergüenza de sus siervos y como un campeón de la religión cristiana". El proceso de literaturización de la figura del Cid que sugería Montaner y su posterior mitificación habrían tenido su origen en vida de Ruy Díaz, en material laudatorio propugnado por él mismo. La estetización de la historia tendría una motivación ideológica y política ilustrada en esta Carta y conformarían una suerte de prehistoria de la materia cidiana que encontró eco en su contexto social y en posteriores transformaciones textuales. Desde esta perspectiva, la materia cidiana reúne, entonces, dentro de una misma tradición, versiones antagónicas de un mismo núcleo argumental que, dejando de lado un referente histórico no discursivo, logra reconocer un momento de verdad histórico-social plasmada en una forma textual determinada, en el marco de una contienda entre prácticas discursivas.

BIBLIOGRAFÍA

CANTAR DE MÍO CID, Edición de Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.

CATALÁN, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.

—, "El *Mio Cid* y su intencionalidad histórica (versión anotada)", en *Oral Tradition and Hispanic Literature. Essays in Honor of Samuel G. Armistead* (ed. M. M. Caspi), New York, Garland, pp.111-162, 1995.

DOLEŽEL, Lubomir, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, 2 vols., Madrid, Plutarco, 1929.

MONTANER FRUTOS, Alberto, "De don Rodrigo Díaz al Cid: el surgimiento de un mito

[3] *"Ego Ruderico, simul cum coniugo mea, afirmo oc quod superium scriptum est".*

literario", en Gonzalo Santonja, *El Cid.Historia, literatura y leyenda*, ed., Madrid, España Nuevo Milenio, pp. 83-105, 2001.
RICO, Francisco, "Un canto de frontera: 'La gesta de Mio Cid el de Bivar'", en Montaner, pp. xi-xliii, 2001.
RICŒUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.
SMITH, Colin, "Introducción", en *Poema de Mio Cid*, Edición de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1985.
TICKNOR, Goerge, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Bajel, 1948.

UNA NUEVA FUENTE DE *AMADÍS DE GAULA*: *PARZIVAL* DE WOLFRAM VON ESCHENBACH

AQUILINO SÚAREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

Pueden distinguirse en el *Amadís de Gaula* primitivo cuatro clases de fuentes inherentes a tres niveles distintos de la estructura de la obra: fuente fundamental y fuentes primarias, secundarias y terciarias. Es fuente fundamental la que aporta el sentido esencial del relato. Son fuentes primarias las que aportan la estructura formal y clase fundamental de relato; secundarias, las que aportan materia narrativa continua y carácter, y terciarias las que aportan elementos narrativos esporádicos y circunstanciales. Propósito de este estudio es demostrar que *Parzival* de Wolfram von Eschenbach –no el *Perceval* de Chrétien de Troyes– es una de las dos o tres fuentes primarias de *Amadís*, y que su antiarturianismo radical se refleja inconfundiblemente en el relato amadisiano.

Palabras clave: Amadís de Gaula - Wolfram von Eschenbach - fuentes - antiarturianismo - relato

ABSTRACT

A new source of *Amadís de Gaula*: Wolfram von Eschenbach´s *Parzival*.

In the primitive *Amadís de Gaula* we can distinguish four kinds of sources inherent to three different levels of the work's structure: main source and primary, secondary and tertiary sources. The main source provides the essential meaning of the story. Primary sources provide the formal structure and the type of story; secondary sources provide continuous narrative matter and character, and tertiary sources provide sporadic and circumstantial narrative elements. The aim of this study is to prove that Wolfram von Eschenbach´s *Parzival* –not Chrétien de Troyes's *Perceval*– is one of the two or three primary sources of *Amadís*..., and that its radical anti-arthurianism is clearly exposed in the story.

Key words: Amadís de Gaula - Wolfram von Eschenbach - sources - anti-arthurianism - story

El nombre de don Grumedán

El nombre del caballero don Grumedán, perteneciente al *Amadís de Gaula* primitivo [1], remite a Chrétien de Troyes y a Wolfram von Eschenbach. En efecto, *Grumedán* es nombre amadisiano que produce directa impresión de semejanza

[1] Es por demás notorio que el *Amadís* primitivo, de comienzos del último cuarto del siglo XIII,

con *Gurnemanz* del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach y con *Gornemanz* del *Perceval* de Chrétien de Troyes [2], y esa primera impresión se afianza cuando comprobamos que dos rasgos de su forma corresponden a procesos fonéticos evidentes de la historia de la onomástica amadisiana. El primero es que *-r* de sílaba inicial mixta suele hacer metátesis para agruparse con la consonante inicial [3]; el segundo, que *n* intervocálica en sílaba directa interior con *a* suele mudar en *d*. Así proceden del normando *Gersendis* o *Gersenda* el amadisiano *Grasinda*; del galés *Abercloyd*, con deglutinación de *a*, *Bradoyd* [4]; de *Albanactus* de la *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth *Albadançor*, por influjo del escandinavo amadisiano *Albadán* [5] y por lectura de la abreviatura de *-us* como *-or* según el arábigo *Almançor*, y del irlandés *Cethernach* del *Chronicum Scotorum*, leído [keternak],

---

nos ha sido transmitido, exceptuados los breves fragmentos manuscritos del Libro III de *ca.* 1420 descubiertos y editados por A. Rodríguez Moñino, como parte del *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo de *ca.* 1475 a 1480, en el cual comprende los tres primeros libros más una porción del Libro IV actual montalviano. *Vid.* Suárez Pallasá, Aquilino. "La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*", en *Incipit*, 15, 1995, pp. 65-114. A. Rosenblat elige como final de su versión abreviada el episodio de las bodas públicas de Amadís y Oriana, y creo que no yerra (*Amadís de Gaula*. Introducción y versión de Ángel Rosenblat. Buenos Aires, Editorial Losada, 1945 (= *Amadís de Gaula*. Introducción y versión de Ángel Rosenblat. Adiciones a la Introducción de Á. Rosenblat, por Alicia Redondo Goicoechea. Madrid, Editorial Castalia, 1987)). Hay bastantes argumentos para demostrar que el final original estaba en ese episodio de las bodas; en este estudio queda propuesto otro más, aunque no sea ello su propósito inmediato.

[2] Este nombre aparece también en *Erec et Enid* del propio Chrétien de Troyes (con muchas variantes según los Mss.) y no es exclusivo de Chrétien ni de Wolfram. Está en otras obras de materia artúrica, como el *Erec et Enid en prose* (ed. Wendelin Foerster) y en una de las continuaciones del *Perceval* de Chrétien. Pero su función nada tiene que ver con la que desempeña en *Perceval* ni en *Parzival*. *Vid.* Loomis, Roger Sherman. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York, Columbia University Press, 1949 (= New York, Octagon Books, 1982); págs. 360-363. Chrétien de Troyes. *Erec y Enid*. Edición preparada por Carlos Alvar. Madrid, Editora Nacional, 1982; pág. 88, nota 86. West, G. D. *An Index of Proper Names in French Arthurian Prose Romances*. Toronto, University of Toronto Press, 1978, pág. 142. Id. An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances, 1150-1300. Toronto, University of Toronto Press, 1969.

[3] Es un hecho bien conocido que las consonantes líquidas, en especial la *r*, mudan su posición en la palabra con extraordinaria frecuencia e imprevisiblemente, o casi imprevisiblemente, en la evolución de las lenguas románicas. Luego, la propia frecuencia e imprevisibilidad arguyen no en favor de la clase de metátesis que propongo sino en contra de que la metátesis de *r* pueda emplearse como argumento positivo. Dicho de otro modo, si *r* metatesiza como lo hace ni yo puedo emplear el argumento de *r* en favor de mi tesis ni otro puede emplearlo contra ella. Lo único que puede valer en beneficio de la tesis que propongo es el hecho de la existencia de una cierta frecuencia de metátesis semejantes, lo cual constituye algo así como una norma particular.

[4] El ejemplo del nombre personal *Gersendis* o *Gersenda* –con terminación femenina normalizada, puesto que la terminación *-is* es masculina en la onomástica personal del texto amadisiano (*cf. Amadís*, *Leonís*, *Dragonís*, etc.)– es evidente. He demostrado la historia del segundo y otro topónimo similar en otro estudio (*vid.* Suárez Pallasá, Aquilino. "Sobre la evolución de *–NN–*, *–NW–* Y *–W–* interiores intervocálicos en la onomástica geográfica del *Amadís de Gaula*", en *Letras*, 42-43, 2000-2001, pp. 109-129).

[5] El nombre personal *Albadán* procede del *Chronicum Scotorum*, en el cual aparece como *Albdan* (*vid. Chronicum Scotorum*. A Chronicle of Irish Affairs, from the earliest times to A. D. 1135; with a Supplement, containing the events from 1141 to 1150; edited, with a translation, by

Cartadaque[6]. Por todo ello, el proceso *Gurnemanz* o *Gornemanz*[7] > *Grudeman* > *Grumedan* es sustentable [8]. Pero no podemos saber por solo la forma del nombre si el autor tomó el personaje de Chrétien o de Wolfram ni en qué consiste en concreto la intertextualidad posible. La tesis que he de demostrar es que *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, no *Perceval* de Chrétien de Troyes, es fuente, y fuente primaria [9], de la cual proceden los siguientes temas de *Amadís*: 1) el nombre de

---

William M. Hennesy. London, 1866 (Rolls Series 46) (= New York, Kraus Reprint Ltd., 1964); pág. 196. Albdan, hijo de Gothfrith). Es nombre de origen escandinavo muy frecuente en Gran Bretaña y en Irlanda por causa de las migraciones noruegas y danesas a estas tierras desde principios del siglo VIII d. C. (*vid.* Björkman, Erik. *Nordische Personennamen in England in alt- und frühmettel-englischer Zeit.* Ein Beitrag zur englischen Namenkunde. Halle a. S., Max Niemeyer Verlag, 1910).

[6] *Chronicum Scotorum*, *op. cit.*, pág. 276. Cethernach, obispo de Tech-Collain.

[7] La terminación *-z* no ofrece ninguna clase de inconveniente. En los propios Mss. de las obras de Chrétien de Troyes la forma de este nombre tiene variantes, y no rara vez aparece sin *-z*, o de otros modos. De todas maneras, *-z* después de *n* sería insostenible tanto en la onomástica amadisiana cuanto en la lengua castellana o en cualquiera hispánica occidental.

[8] Describir el intercambio de consonantes de *Grudeman* > *Grumedan* como metátesis recíproca no explica el fenómeno. Sólo puede explicarse como efecto de influjo analógico dentro de la propia onomástica amadisiana por causa de la frecuencia relativamente mayor de la terminación *-dan*.

[9] Distingo en la composición de *Amadís* cuatro clases de fuentes: fundamental, primarias, secundarias y terciarias. Fuente fundamental son la *Eneida* y la *Égloga IV* de Virgilio, porque en estas obras se prefigura el sentido esencial de la historia amadisiana. Son fuentes primarias las que aportan las estructuras narrativas que trasuntan el sentido esencial: la *Waltharii poesis* de Eckehart, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth y otras complementarias. De las fuentes secundarias procede el marco literario, el plan general e innúmeros temas particulares del relato amadisiano, y la más relevante es el conjunto de la *Vulgata* artúrica francesa. Las fuentes terciarias aportan elementos sólo circunstanciales. El *De gestis regum Anglorum* de Guillermo de Malmesbury, por ejemplo, está presente en el *Amadís* primitivo sólo en episodios menores incluidos en episodios mayores. En el del mal caballero Palingues se manifiesta en especial por el nombre del personaje. *Palingues*, en efecto, procede del *Pallingus* del *De gestis*, y es éste el único testimonio medieval del nombre (*vid.* E. Björkman. *Nordische Personennamen in England in alt- und frühmettel-englischer Zeit*, *op. cit.*). *Amadís*, empero, no consiste en una mera sumatoria de lugares imitados, porque éstos, *inventio* mediante, sirven no más que para dar forma y expresión a la idea poética nacida de la inspiración original. Es por demás evidente el influjo de la *Vulgata* artúrica en *Amadís*, pues el primer autor la imitó en lo máximo como en lo mínimo. Así pues, el rescate de Oriana por Amadís de manos de los romanos, por ejemplo, y la guerra que de ello sigue corresponden perfectamente al rescate de Genievre por Lancelot de manos de los esbirros y la guerra subsiguiente; que Amadís, despedido por Oriana, vague sin sentido adonde lo lleve su caballo y el golpe de una rama en su rostro lo haga volver en sí es mímesis perfecta del paso en que Lancelot, despedido por Genievre, vaga sin sentido adonde lo lleve su caballo, hasta que el golpe de una rama en su rostro hace que vuelva en sí. Lo máximo y lo mínimo, y lo mínimo hasta en incontables hechos de lengua y estilo. Pero de la relación de *Amadís* con la *Vulgata* debe decirse lo mismo que de la de la *Eneida* con la *Ilíada* y la *Odisea* y de la *Divina comedia* con el *Libro de la escala* se dice: que *Amadís* no es literatura artúrica –ni "neoartúrica"–, aunque haya en él mucho de la *Vulgata*, como, aunque haya en ellos mucho de la *Ilíada* y la *Odisea* y del *Libro de la escala*, no son la *Eneida* ni la *Divina comedia* poesía homérica ni poesía islámica. En estos dos casos sirven sus fuentes, *inventio* mediante, para revestir ideas radicalmente diferentes. Lo que muestra el sentido genuino de *Amadís* no es, supuesta esa profusa intertextualidad, lo que tiene en común con la *Vulgata* ni con otra literatura artúrica, sino lo que no tiene en común. En la diferencia de la forma amadisiana con respecto a la artúrica se manifiesta un aspecto importante de la diferencia y singularidad de su sentido. Y lo mismo ocurre con respecto

don Grumedán; 2) su enseñanza sobre la caballería; 3) el combate entre hermanos incógnitos; 4) la instalación de Amadís y Oriana como señores conjuntos del castillo de la Ínsula Firme y de la propia isla [10] después de haberse celebrado sus bodas públicas y de haber superado Oriana la prueba de la Cámara Defendida.

Las enseñanzas de don Grumedán

Lo que no puede esclarecer el nombre lo esclarece la función. Para establecer la diferencia que hay entre Gornemanz de Chrétien y Gurnemanz de Wolfram, por la cual afirmo que el autor de *Amadís* imita a éste, comparo los elementos esenciales de ambos relatos. Chrétien denomina a Gornemanz "li prodom, qui mout fu cortois" (v. 1567). La descripción del encuentro de Perceval con el *prodom* Gornemanz consta de estas partes: 1) Gornemanz enseña a Perceval el uso de lanza, escudo y caballo; 2) el uso de la espada; 3) Perceval alberga en casa de Gornemanz, quien le ruega que permanezca con él para enseñarle otras cosas; 4) Gornemanz cambia los vestidos pobres de Perceval por otros ricos, le calza la espuela diestra [11], le ciñe la espada y le da orden de caballería [12]; 5) Gornemanz da educación moral a Perceval, consistente en: piedad *–merci–* con el vencido, parquedad en el hablar, auxilio a dueñas y doncellas; 6) Gornemanz da término a su enseñanza pidiendo a Perceval que ruegue a Dios por su propia alma. De otro

---

a las fuentes primarias e incluso a la fundamental. Ahora bien, visto por intuición que hay en *Amadís* una idea poética principial distinta de la artúrica, la diferencia formal que la trasunta depende de la fuente fundamental en cuanto al programa ideológico, y procede de las fuentes primarias en cuanto a la constitución de su estructura. El programa ideológico del primitivo *Amadís* ha sido muy bien descripto por Javier R. González en su artículo "*Amadís de Gaula*, una historia romana". Por mi parte, he tratado acerca del origen y función de una de las fuentes primarias en que se plasma tal programa e idea esencial en un artículo sobre el influjo de la *Waltharii poesis* en el *Amadís* primitivo. Considero en él el tema de la reconciliación final de las partes beligerantes, la de Amadís y Galaor, enfrentados por lealtades antagónicas, y la función complementaria que en todo ello cabe al personaje Nasciano, cuyo nombre y función proceden del relato galés medieval *Branwen uerch Lyr. Vid.* González, Javier Roberto. "*Amadís de Gaula*: una historia romana", en *Studia Hispanica Medievalia IV* (Actas de las Quintas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval). Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1996; págs. 285-294. Suárez Pallasá, Aquilino. "Una nueva fuente del *Amadís de Gaula* primitivo: la *Waltharii poesis* del abad Eckehard I de Saint Gall", en *Studia Hispanica Medievalia V*. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, agosto 1999). Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2000; págs. 115-124.

[10] Sobre la compleja relación del *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes con el *Peredur* de la tradición galesa *vid.* Lovecy, Ian. "*Historia Peredur ab Efrawg*", en *The Arthur of the Welsh*. The Arthurian Legend in Medieval Welsh Literature. Ed. by R. Bromwich, A. O. H. Jarman and B. F. Roberts. Cardiff, University of Wales Press, 1991; págs. 171-182. Cualquiera sea la relación que llegue a establecerse entre estas obras, creo que no afecta la historia amadisiana.

[11] En el texto de Chrétien: "li chauça l'esperon destre", v. 1621 (CHrétien de Troyes. *Le conte du Graal (Perceval)*. Publié par Félix Lecoy. 2 vols. Paris, Librairie Honoré Champion, 1984).

[12] "Et li prodom l'espee a prise, | se li ceint et si le beisa, | et dit que donee li a | le plus haute ordre avoec l'espee | que Dex a fete et comandee, | c'est l'ordre de chevalerie, | qui doit estre sanz vilenie", vv. 1630-1636 (Chrétien de Troyes. *Le conte du Graal, op. cit.*).

lado, Wolfram dedica a las enseñanzas de Gurnemanz parte del Libro III de su *Parzival*. Después de relatar el encuentro de Parzival con Gurnemanz, a quien denomina "der houbetman der wâren zuht" (III, 162, 23), describe la educación del novel caballero. Consiste en dos partes: a) formación religiosa y moral; b) formación caballeresca. La primera consta de los siguientes elementos: 1) conocer el oficio de la misa y saber estar en ella, persignarse y apartarse del demonio; 2) cultivar la virtud de vergüenza, de piedad con los necesitados, de generosidad con los pobres, de humildad, de auxilio al noble en penuria, de mesura en obrar, dar y tener, de parquedad en preguntar y responder, del ejercicio de los sentidos para conocer, de piedad con el vencido, de valor en el combate, de esfuerzo y disponibilidad de armas, de alegre valentía, de amor leal y honrado a la mujer, porque hombre y mujer son dos en uno, uno en dos, como el sol y la luz del día. La formación caballeresca, a la cual dedica Wolfram una porción final mínima de las enseñanzas de Gurnemanz, consiste en el uso del caballo y de las armas. Advertimos que Chrétien trata primero del ejercicio de las armas y le dedica la mayor parte de su descripción, que después trata de las virtudes morales en parte menor, y que al final describe la nueva investidura de Perceval y manifiesta que la caballería es institución creada y mandada por Dios. Wolfram, en cambio, trata primero de la práctica religiosa y del ejercicio de las virtudes morales y dedica a ello la mayor parte de la descripción, y después trata en mínimo espacio sobre el ejercicio de las armas. Puesto que Chrétien menciona el origen divino de la caballería y Wolfram hace hincapié en el ejercicio religioso y virtuoso de la misma, parecería haber cierta equivalencia de principios, a pesar de la evidente diferencia de énfasis puesto en los dos aspectos de la enseñanza. Sin embargo, la diferencia no es sólo de énfasis ni los principios son exactamente equivalentes, y todo esto se muestra en las denominaciones de los personajes. Chrétien refiere en la suya sobre todo la cortesía de Gornemanz; Wolfram, empero, la verdad de la educación de Gurnemanz. A. Regales, en la primera traducción castellana de *Parzival*, vierte "der houbetman der wâren zuht" de Wolfram en "maestro de la verdadera educación cortesana"[13]. Pero esta no es traducción, sino interpretación que aproxima en exceso el concepto de Wolfram al de Chrétien [14]. Es cierto que el altoalemán medio *zuht*, ya por proceso semántico espontáneo ya por influjo de la cultura latina y cristiana medieval, refiere además de los aspectos físicos de la crianza y la educación humanas los más espirituales y éticos. Se los recoge muy bien en la definición del término del *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, según la cual *zuht* es "die edlere Bildung des Gemütes, welche eine Frucht der Erziehung ist und sich sowohl durch zartes menschliches Gefühl... als durch Sittlichkeit, Bescheidenheit, Selbstbeherrschung und äußere feine Sitten äußert"[15]. En el *Cantar de los*

[13] Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Edición a cargo de Antonio Regales. Epílogo de René Nelli. Madrid, Ediciones Siruela, 1999; pág. 95.

[14] Ni *houbetman* significa 'maestro', sino 'cabo' 'cabeza', es decir 'principio', ni *zuht* 'educación cortesana', sino lo que veremos.

[15] *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Mit Benutzung der Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarneke. 3 Bde. Leipzig, 1854-1866; III,

Nibelungos está *zuht*, y los comentaristas lo definen como "educación" y "crianza", pero también como algo más: "Edle Haltung beruht auf Erziehung (*zuht*). Doch meint mhd. *zuht* mehr: Bändigung ungezügelter Leidenschaft zu maßvoller Selbstbeherrschung und vornehmer Haltung". En este *zuht* se implica la *mâze*, la mesura [16]. De más está decir que lo que de estas dos maneras se define –*zuht* del alto alemán medio en el *Nibelungenlied* y en Wolfram von Eschenbach– no es sino lo que todos conocemos en la tradición latina antigua y medieval como *humanitas*. Con el paso del tiempo el temperado equilibrio de la forma espiritual interior y de la forma social exterior expresado por *zuht* se rompe en favor del segundo aspecto, y de ello resulta que *zuht* pase a referir con preferencia el mero cultivo de la simple cortesía [17]. Pero tal proceso no solo no se ha cumplido en *Parzival*, sino que Wolfram lo rechaza en el propio modo de concebir el plan de su obra, distante de la tradición artúrica francesa y distante incluso de lo que se vislumbra del *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Prueba de ello es que Wolfram ahonda el sentido del nombre *zuht* hasta aplicarlo a la denominación del acto de encarnarse Dios en el seno de una Virgen con el aspecto del hijo de otra virgen precedente: "got selbe antlütze hât genomn / nâch der êrsten meide fruht: / daz was sînr hôhen art ein zuht" (IX, 464, 28-30) [18]. En este lugar de *Parzival*, en el cual "el fruto de la primera virgen" es circunloquio para expresar "hombre",

---

2, 938 a (citado en Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Text und Nacherzählung von Gottfried Weber, Worterklärungen von Werner Hoffmann, *op. cit.*, pág. 1005). Es decir: "la noble formación del temperamento como fruto de la educación manifiesta tanto en suave sentimiento humano cuanto en eticidad, humildad, templanza y buenas maneras".

[16] "Die höfische Dichtung hat dafür den Terminus *mâze*. Das Nibelungenlied kennt das Wort nicht, aber es kennt die Sache" (*Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Herausgegeben von Helmut de Boor. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, einundzwanzigste revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, 1979; pág. XV). El mejor modo de traducir el alemán *Haltung* es mediante el castellano medieval *condición*, así como *mesura* es la mejor versión del alto alemán medio *mâze*. De acuerdo con ello traslado: "La condición noble consiste en la educación (*zuht*). Pero el alto alemán medio *zuht* significa más (que 'educación'): (significa) sujeción de la pasión indócil a más moderado dominio de sí mismo y a condición (en potencia, pero en acto comportamiento) más noble. La poesía cortés tiene para expresarlo el término *mâze* 'mesura'. El *Cantar de los Nibelungos* no conoce este término, pero sí conoce la cosa nombrada con él".

[17] El autor del *Amadís* primitivo ha comprendido muy bien la diferencia de esta polaridad interior personal y exterior social y lo hace constar en el exordio de su obra. Comienza ella, en efecto, con las siguientes palabras, bien conocidas por todos: "No muchos años después de la passión de nuestro redemptor e saluador Jesu Christo fue vn rey christiano en la Pequeña Bretaña por nombre llamado Garínter; el qual seyendo en la Ley de la Verdad, de mucha deuoción e buenas maneras era acompañado" (Comiença la Obra, § 1). Aquí la forma interior es la devoción y la forma exterior son las buenas maneras, pero fuente y origen de ambas es la pertenencia a la Ley de la Verdad de Cristo.

[18] Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Text und Nacherzählung von Gottfried Weber, Worterklärungen von Werner Hoffmann, *op. cit.*, pág. 392. A. Regales traduce: "El propio Dios se encarnó a imagen y semejanza del hijo de la primera virgen. Fue la confirmación de su noble esencia" (Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Edición a cargo de Antonio Regales, *op. cit.*, pág. 229). Pero ni *anlütze* es "imagen y semejanza" (en Dios encarnado no puede haber imagen y semejanza como la hay en el hombre creado) ni *zuht* es "confirmación", sino simple –y difícilmente– "rostro" y "(acto de) misericordia" o, mejor, "(acto de) amor" respectivamente. Porque la pedagogía divina implícita en este singular uso de *zuht* no consiste sino en su amor al mundo y al hombre. J. Schwietering tra-

puesto que la "primera virgen" es la Tierra, y por ello lo que Dios ha tomado es un "rostro humano" que no puede ser sino el de la Virgen María –agrego yo– [19], *zuht* significa la misericordia, la piedad, la caridad y, aún mejor, el amor y la pedagogía divinos. Amor y pedagogía indiscernibles. El *zuht* del Gurnemanz de Wolfram, pues, no es cortesía, sino crianza y educación tensa entre lo divino y lo humano. El personaje de Chrétien es maestro de caballería, y también lo es el de Wolfram. Si don Grumedán de *Amadís* fuese mímesis de uno de ellos, también debería ser maestro de caballería. Y lo es, por cierto, pero de un modo inesperado: don Grumedán es ayo de la reina Brisena de Gran Bretaña [20]. Mas, aunque don Grumedán sea maestro de la reina Brisena niña, siendo él su amo, ¿cómo puede serlo de caballería, siendo ella mujer? La magnífica originalidad del primer autor amadisiano ha introducido en este tema una notable variante que lo explica con perfección. En las cortes convocadas por el rey Lisuarte y celebradas en Londres el día de Santa María de Septiembre, la reina Brisena pide un don al rey y a los caballeros: "–Lo que vos demando en *don<es> es que siempre sean de vosotros las dueñas y donzellas muy guardadas y defendidas de cualquiera que tuerto o desaguisado les hiziere. Y assí mesmo que, si caso fuere que *ayá[is] prometido algún don a hombre que vos le pida, y otro don a dueña o donzella, que antes el dellas / seáis obligados a complir, como parte más flaca y que más remedio ha menester; y assí lo haziendo serán con esto las dueñas y donzellas más favorescidas y guardadas por los caminos que anduvieren, y los hombres desmesurados ni crueles no osarán hazerles fuerça ni agravio, sabiendo que tales defendedores por su parte y en su favor tienen" (I 32) [21]. Dos normas sobre la caballería se sancionan y promulgan en estas cortes: la de la caballería como defensora del rey y del reino, y la de la caballería como defensora de dueñas y doncellas. Dicho de otro modo, la de la caballería política [22] y la de la caballería humana. Y digo caballería humana y no femenina, porque en la defensa de dueñas y doncellas, esto es de la mujer, radica la defensa del principio femenino del género humano y del hombre mismo en particular. Desde esta perspectiva de sentido se comienza a comprender por qué las cortes son en el día de la Natividad de la Virgen, y por qué la reina hace tal petición en ellas. El primer autor amadisiano, empero, no ahorra complejidades, y para interpretar bien hay que saber que en

---

duce bien "was sînr hôhen art ein zuht" mediante "seiner göttlichen Natur gemäße Barmherzigkeit" (Schwietering, Julius. "Natur und *art*", en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 91, 1961-1962, pp. 108 ss., pág. 121).

[19] Lo cierto es que el rostro de Dios encarnado en Jesucristo es reflejo inmediato del rostro de la Madre de Dios, la Virgen María, y mediato del de la madre de la humanidad, la virgen Tierra.

[20] Consta así en el texto amadisiano: "don Grumedán, el buen viejo que la reina criara", se dice en *Amadís* I 38, y "amo" de la reina lo llama Amadís en el mismo capítulo (Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*, Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1987-1988 (segunda reimpresión 1996); págs. 588 y 589).

[21] Ibidem, págs. 544-545. Enmiendo en el texto editado por J. M. Cacho Blecua dos errores que están en el texto de la edición de Zaragoza de 1508: la ditografía *dones es* en *don[es] es*, y el error de concordancia *aya* en *ayá[is]*.

[22] No por nada Amadís no participa en la aprobación de esta ley "política" ni adhiere explícitamente a ella: es caballero de la reina. Todo lo cual es por demás significativo.

su relato del episodio de las cortes amalgama *Parzival* de Wolfram e *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth. El nexo de esta nueva intertextualidad consiste en el día festivo de las cortes: el día de Santa María de Septiembre, fiesta de la Natividad de la Virgen María [23]. Ahora bien, el tema del día festivo se duplica, pues en conformidad con la *Historia regum Britanniae* también se realizan las cortes del reino de Sobradisa en día festivo y ocurre en él la traición, homicidio y usurpación de Abiseos [24], y de igual modo, geminada en esta otra fiesta,

[23] Breve reseña de los antecedentes y forma de esta fiesta de la Virgen en: Pascher, J. *El año litúrgico*. Versión española por Daniel Ruiz Bueno. Madrid, Bilioteca de Autores Cristianos, 1965; pp. 686-691. Righetti, Mario, *Historia de la liturgia*. Edición española preparada por Cornelio Urtasun Irisarri, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955; I, págs. 911.912. Sobre la Mariología en general y en especial sobre la Virgen María en las liturgias orientales y occidental: *Mariología*. Por una comisión internacional de especialistas bajo la presidencia de J. B. Carol, O. F. M. Traducción de María Ángeles G. Careaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964 (especialmente págs. 182-266).

[24] Parto, para identificar el origen de este nombre, de la hipótesis onomástica de la correspondencia formal entre los nombres personales *Abiseos* del *Amadís* actual y *Ebissa* de la *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth. De los aparatos críticos de las ediciones de E. Faral y de N. Wright recojo las siguientes variantes del nombre del personaje de la obra de G. de Monmouth: *Ebissa* en los Mss. **a c D E H S**, *Abissa* en **P** y *Eosa* en **R**, las dos únicas veces que aparece en ella. En principio, la forma *Abissa* parece tener ventaja sobre *Ebissa* en cuanto a la evolución a *Abiseos*; pero, bien consideradas las cosas, las posibilidades son parejas. En efecto, mientras que [a] inicial se da de antemano en la variante *Abissa* y el paso de [a] interior a [e] puede explicarse como efecto analógico provocado por la mayor frecuencia de ocurrencia de la terminación onomástica latina *-eus* frente a *-aus*, una de las cuales necesariamente tuvo que estar en la forma del nombre del *Amadís* primitivo para desambiguar la *-a* del nombre germánico masculino, según he expuesto en otros estudios, las mudas de [e] inicial en [a] y la de [a] interior en [e] pudieron no haber resultado sino de una facilísima metátesis recíproca, no infrecuente en la historia de la onomástica amadisiana ni en la historia de la lengua castellana. De otro lado, no hay óbice alguno para el cambio *-us* > *-os* por dos causas: 1) porque ambas formas conviven como variantes onomásticas del nombre único de un personaje no sólo dentro de la misma obra literaria de la tradición medieval, sino incluso en el mismo testimonio o en testimonios distintos de una obra ya en el marco de la tradición impresa temprana, como puede observarse con respecto a la de *Amadís de Gaula*; 2) porque la terminación *-os* pudo haber resultado de la interpretación vulgar o trivializante de la abreviatura de *-us* en la grafía *Abise'* (ténganse en cuenta los nombres personales castellanos medievales en *-os* por conservación del nominativo *-us*). Aceptada, pues, la hipótesis de la correspondencia onomástica *Abiseos*: *Ebissa(us)* o *Abissa(us)*, se nos presenta el grave dilema de la identificación de la fuente amadisiana. Porque, en efecto, Ebissa, nombre y personaje de la *Historia regum Britanniae*, fue imitado por G. de Monmouth de la *Historia Britonum*, fuente suya en la cual aparece con idénticos rasgos. ¿De dónde proceden, luego, el nombre y el personaje amadisiano? ¿De la *Historia Britonum* de Nennius o de la *Historia regum Britanniae* de G. de Monmouth? Para dar solución al dilema no hay otro remedio que examinar cuidadosamente los textos pertinentes. De la comparación surge lo siguiente: 1) Ebissa o Abissa es uno de los caudillos sajones que desembarcan en Gran Bretaña en tiempos del reinado de Vortigern; 2) Ebissa o Abissa concierta una reunión con los britanos, durante la cual él y los suyos han de dar muerte a sus interlocutores a traición con las armas que llevan ocultas; 3) el día de la reunión no se menciona en la *Historia Britonum*, pero en la *Historia regum Britanniae* G. de Monmouth dice que se trata de las Calendas Mayas. Luego, el autor de *Amadís* primitivo, sin que ello signifique ni mucho menos que ignora el relato de la *Historia Britonum*, emplea como fuente de su episodio la *Historia regum Britanniae*. Monmouth, Geoffrey de, *Historia regum Britanniae*, en Faral, Edmond. *La Légende Arthurienne*. Études et documents, 3 vols., Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, III, págs. 63-303, 1969. Id. *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*. I. Bern, Burgerbibliothek, MS. 568. Edited by Neil Wright. Cambridge, D.

acontece la traición e intento de homicidio y de usurpación de Barsinán de Sansueña. La fiesta de las Calendas Mayas de la *Historia regum Britanniae*, que aparece innominada en el episodio de Abiseos, se convierte en éste en la de Santa María de Septiembre. Dos fiestas, dos cortes, dos traiciones. La clave para la interpretación de la duplicación, de la celebración de las cortes el día de la Natividad de la Virgen y del sentido de la intervención de la reina Brisena está en el propio oficio y liturgia del día. Tomo de ellos tres breves textos ilustrativos. En primer lugar el Magníficat, el himno a la omnipotencia divina con que en el Evangelio según San Lucas (I 46-55) la Virgen María responde a Isabel, su parienta y madre de San Juan Bautista: *Magnificat anima mea Dominum. / Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo. / Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. / Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus. / Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum. / Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. / Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. / Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes*. En segundo lugar, la siguiente antífona cantada en las vísperas: *Nativitas tua, Dei Genitrix Virgo, gaudium annuntiavit universo mundo: / ex te enim ortus est Sol justitiae, Christus Deus noster: / qui solvens maledictionem, dedit benedictionem: / et confundens mortem, donavit nobis vitam sempiternam.* / Y, al cabo, también ésta: "Ruega por el pueblo, intercede por el clero, aboga por el devoto sexo femenino. Sientan tu ayuda todos los que celebran tu santa natividad". No sólo se contiene el fundamento de las cortes de Londres en estos tres brevísimos textos, sino el de toda la historia amadisiana y, transcendida ésta, el de toda caballería andante. Por el primero, en armonía con la fuente fundamental virgiliana, la Virgen anuncia que Dios ha dispersado a los soberbios de *sapientia*, depuesto a los poderosos de *fortitudo* y despojado de bienes a los ricos, en favor de Sus humildes, débiles y pobres. –Y el pedido de la reina ocurre cuando los soberbios en acción concertada y secreta se disponen a hacer violencia sobre ella y sobre su hija Oriana para usurpar el reino–[25]. Por el segundo, con igual armonía, sabemos que todo ello ocurrirá, y ya ha ocurrido, por el nacimiento de la Virgen, madre del Sol de Justicia, Cristo Dios, que vence a la muerte y da la vida eterna. –Y Amadís vencerá a los soberbios y retornará la alegría a Londres–. Por el tercero conocemos el lugar de preferencia que tiene el devoto sexo femenino en el orden divino-humano, pues se lo nombra aparte del conjunto del pueblo de Dios, y cómo la petición de la reina repite la de la antífona. En todo caso, la manifestación del poder, justicia y misericordia divinos se

S. Brewer, unaltered reprint, 1996. Id. *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, II. The First Variant Version: a critical edition. Edited by Neil Wright. Cambridge, D. S. Brewer, 1988.

[25] Los soberbios no son solamente Arcaláus el Encantador y Barsinán de Sansueña. También es soberbio el rey Lisuarte, esposo de la reina Brisena y padre de Oriana. Lo es porque con imprudencia y con desmesurada confianza en sus propias fuerzas y en su propio poder ha comprometido el destino de su hija, el de su esposa y el de todo el reino de Gran Bretaña, concediendo un don obligatorio antes de saber a qué quedaba obligado. Los críticos no advierten o no hacen suficiente hincapié en este dato tan relevante del relato amadisiano para comprender uno de los resortes más importantes de la acción.

hace por medio del *fiat* de una mujer, pues de ella toma carne Dios y en ella se hace hombre. *Fiat* de mujer y amor divino que se manifiesta y derrama por ella. Porque es verdad que itinerario, aventura y heroísmo son directamente proporcionales al amor que impulsa al caballero [26], luego el modelo supremo de toda caballería es el propio Dios, pues Él, impulsado por amor infinito al mundo y al hombre, por la encarnación del Verbo en la Virgen como verdadero Dios y verdadero hombre cumplió el itinerario infinito que separa el Cielo de la Tierra, la Eternidad del Tiempo, la Divinidad de la Humanidad, deviniendo Héroe entre nosotros para superar la más grande de las aventuras. *Sic enim Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret: ut omnis, qui credit in eum, non pereat, sed habeat vitam aeternam* (Jn 3, 16). Camino infinito de Dios hombre hasta la aventura maravillosa sin medida: muerto Cristo en este mundo, sigue el combate en el otro y en duelo admirable vence a la Muerte ensoberbecida y da Vida a sus amigos. Este es el modelo arquetipo de todos los modelos. En este punto confluyen la alta *zuht* de Wolfram, tensa entre lo humano y lo divino, y la enseñanza femenina de la reina Brisena, recibida de don Grumedán y manifiesta en las cortes de Santa María de Septiembre: "got selbe antlütze hât genomn / nâch der êrsten meide fruht: / daz was sînr hôhen art ein zuht". Siempre lo femenino es principio de lo humano: Adán o Jesús. También en *Amadís*. La reina Brisena es señora de Amadís, y Amadís, vasallo de la reina Brisena. En nombre de este homenaje actúa Amadís y se manifiesta la justicia. Pero no hay en verdad díada en ello, sino tríada: crianza amorosa de don Grumedán, sapiencia y señorío de la reina Brisena y homenaje consecuente de Amadís. Sancionadas las dos leyes fundamentales de la caballería –defensa del reino y defensa de la mujer humanidad–, la historia amadisiana consiste en mostrar cómo la segunda fue quebrantada en aparente beneficio de la primera y cómo quedó restaurado el orden original por reivindicación del derecho femenino por Amadís. En todo ello tuvo don Grumedán actuación ejemplar coherente con su enseñanza y con la demanda de su alumna. Por obra de malos mestureros, Amadís es echado de la tierra del rey Lisuarte y la doncella Madasima despojada de su derecho sobre la isla de Mongaza [27]. Don Grumedán, íntimo amigo del rey [28], defiende ante él a Amadís y a Madasima, y, desoído su consejo, sobreviene la guerra. Por ambición desmesurada, el rey Lisuarte da su hija Oriana al emperador de Roma contra voluntad y derecho. Don Grumedán la defiende ante él, pero, desoído su consejo, de nuevo sobreviene la guerra. Don Grumedán, cuyas armas son cisnes blancos en campo cárdeno, y Amadís incógnito como Caballero Griego, en secreto y significativo consorcio vencen y derriban de su soberbia a los campeones de la caballería romana.

[26] Se prueba este extremo por la excelente exposición de Silvia C. Lastra Paz en su tesis de doctorado en letras todavía inédita (Lastra Paz, Silvia Cristina, *Una poética del espacio para el Amadís de Gaula*. Tesis doctoral, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995).

[27] Se trata del viejo tema épico medieval y antiguo de la envidia, la calumnia y el destierro, presente tanto en el *Cantar de Mio Çid* como en el *Mahabharata* indio.

[28] Así se lo define en el mismo episodio en que se dice que es amo de la reina Brisena y custodio de Oriana.

El combate y anagnórisis de Amadís y Galaor y de Galaor y don Florestán

He mencionado en el capítulo precedente cómo el día festivo –las Calendas Mayas– en que, según la *Historia regum Britanniae*, el caudillo sajón Ebisa ejecuta su traición y da comienzo a la usurpación de Gran Bretaña se gemina en la fiesta innominada en que Abiseos usurpa el trono de Sobradisa y en la fiesta de Santa María de Septiembre en que Barsinán de Sansueña intenta usurpar el de Londres. Este procedimiento de geminación se reitera en otros dos episodios notables: el del combate de Amadís con su hermano Galaor incógnito y el del combate de don Galaor con su hermano don Florestán incógnito [29]. La fuente es indudablemente *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, en cuyo Libro XV se cuenta que Parzival, hijo de Gahmuret de Anjou y de la reina Herzeloyde de Gales, halla en el camino a un caballero pagano, Feirefiz, hijo también de Gahmuret y de la reina Belakane de Zazamanc, y combate con él. En una pausa del combate los caballeros descubren que son hermanos, hijos del mismo padre, deponen las armas y se reconcilian. En *Amadís* la geminación se complica con la adición de una variante y de una contaminación. La variante consiste en lo siguiente: mientras que Galaor y Florestán son hijos del mismo padre, el rey Perión de Gaula, y de distinta madre, uno de la reina Elisena y el otro de la hija del conde de Selandia, Amadís y Galaor son hijos de los mismos padre y madre. La contaminación consiste en que a la descripción del combate de Amadís con Galaor pasan elementos de la del de Parzival incógnito con su primo Gawan, como el lanzamiento de la espada lejos de sí y la exclamación de compunción, según se cuenta en el Libro XIV del poema de Wolfram.

La dignidad del matrimonio y la participación de los dos cónyuges en el señorío de la Ínsula Firme

Que el primer autor amadisiano tenía en alta estima la dignidad del matrimonio se advierte, entre otras cosas, por la función de mediador que hace cumplir a Amadís cuando, por fuerza de armas y por astucia verbal, acuerda el casamiento de Angriote de Estraváus con la libérrima dueña Grovenesa [30]. Más relevante, empero, es el asunto que ahora considero. La Ínsula Firme de *Amadís de Gaula* y

[29] Están en los capítulos 22 y 41 del Libro Primero de *Amadís*.

[30] Alta estima de la dignidad del matrimonio se advierte también en la obra de Chrétien de Troyes, en especial en *Erec et Enid*. El episodio de la coronación de los esposos en este cuento podría compararse, en principio, con la asunción del señorío de la ínsula Firme por Amadís y Oriana en *Amadís*. Sin embargo, ambas bodas y asunciones están separadas por circunstancias de los relatos demasiado diferentes como para llegar a establecer relación directa de intertextualidad precisa entre ellos, como hemos de ver. Lo mejor es pensar en este caso en un cierto clima de común espiritualidad entre el anónimo autor amadisiano y Chrétien. Bezzola, R. *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, Champion, 1968. Koehler, E. *L'aventure chevaleresque*, Idéal et réalité dans le roman courtois, Paris, Gallimard nrf, 2e. édition, 1974. Frappier, J. *Chrétien de Troyes*. Sa vie et son oeuvre, Paris, Hatier, 1957.

su castillo tienen como antecedentes literarios generales la Isle Tornoiant de la *Estoire del Saint Graal* y de la *Queste del Saint Graal*, la Dolereuse Garde, después de la conquista de Lancelot Joieuse Garde, del *Lancelot* y de la *Mort le Roi Artu*, el Castillo del Grial, innominado en el *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, el Castillo de Corbenic de la *Estoire del Saint Graal* y de la *Queste del Saint Graal*, y el Castillo de Munsalwäsche de *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, que es el Castillo del Grial. En *Amadís* castillo e isla están tan estrechamente vinculados que la superación de la prueba de la Cámara Defendida del uno tiene por efecto la ganancia de la otra. La forma y prueba de la cámara tienen sus modelos en el *Evangelium Nicodemi* apócrifo, en parte en *Parzival* de Wolfram y acaso en la *Historia troyana en prosa y verso* [31]. Lo importante, sin embargo, es que Apolidón, el hombre de armas y de letras griego que ganó la Ínsula Firme a un gigante, instituyó dos pruebas de la Cámara Defendida, masculina para el mejor caballero del mundo y femenina para la mujer más hermosa, y que ambas son semejantes [32]. Cien años después de haber dejado Apolidón la isla, superó la prueba Amadís y en el momento de hacerlo una voz hizo este anuncio: "–Bien venga el cavallero que passando de bondad aquel que este encantamiento hizo, que en su tiempo par no tuvo, será de aquí señor" (Libro II, Capítulo 44) [33]. De otro lado, celebradas las bodas públicas de Amadís y Oriana, en el episodio que estimo final del relato primitivo, Oriana pasa a su vez la prueba y más de veinte voces anuncian cantando: "–Bien venga la noble señora que por su gran beldad ha vencido la fermosura de Grimanesa y hará compaña al cavallero que, por ser más valiente y esforçado en armas que aquel Apolidón que en su tiempo par no tuvo, ganó el señorío desta ínsola, y de su generación será señoreada grandes tiempos con otros grandes señoríos que desde ella ganarán" (Libro IV, Capítulo 125) [34]. De igual modo, declara al cabo Isanjo, gobernador de la Ínsula Firme: "–Señores, los encantamientos desta ínsola a este punto son todos deshechos sin ninguno quedar, que así fue establecido por aquel que aquí los dexó, que no quiso que más durassen de cuanto se hallassen señor y señora que estas aventuras acabassen, como estos señores lo han fecho. Y sin embargo alguno pueden allí entrar todas las mugeres, así como lo hazen los hombres después que por Amadís acabada fue" [35]. Así como en *Amadís de Gaula* una voz misteriosa proclama el señorío de Amadís en la Ínsula Firme y más de veinte el de Oriana junto con su esposo, Parzival es rey de Munsalwäsche, el Castillo del Grial, en la obra de Wolfram von Eschenbach, porque su nombre aparecido misteriosamente escrito en el santo objeto, y a su soberanía real es asociada también Condwiramurs, su esposa, quien recibe el nombre de reina de Munsalwäsche y del Castillo del Grial (Libro XVI). En las dos historias señor y señora, rey y rei-

[31] Suárez Pallasá, Aquilino. "El *Evangelio Apócrifo de Nicodemo* y el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo", en *Incipit*, 22, pp. 159-172, 2002.

[32] Sobre el origen de Apolidón y de Isanjo de *Amadís*: Suárez Pallasá, Aquilino. "C. Asinius Pollio en el *Amadís de Gaula*", en *Stylos*, 3, pp. 173-8, 1994.

[33] G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, *op. cit.*, pág. 673.

[34] Ibidem, pág. 1626.

[35] Ibidem, pág. 1627.

na, son recibidos con alegría y entre aclamaciones por los moradores de la Ínsula Firme y de Munsalwäsche. A Amadís y a Oriana acompaña Esplandián, hijo y heredero de ambos, como a Parzival y a Condwiramurs acompaña su hijo y heredero Lohengrin. Nada de todo esto aparece en el *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, inconcluso quizá por la muerte de su autor [36].

Conclusión

La presencia de don Grumedán, nombre y personaje, en *Amadís* indica por sí sola que el autor primitivo conoció y pudo haber utilizado como fuente la obra de Chrétien de Troyes o la de Wolfram von Eschenbach o las de ambos. Para resolver el dilema examino otras tres cuestiones. Del examen de la segunda, sobre las enseñanzas de don Grumedán, resulta que el tema está en *Amadís* incomparablemente más cerca del de Wolfram que del de Chrétien; del de la tercera, sobre el combate y anagnórisis de Amadís y Galaor y de Galaor y don Florestán, que el tema no está en Chrétien, pero sí en Wolfram; del de la cuarta, sobre la dignidad del matrimonio y la participación de los dos cónyuges en el señorío de la Ínsula Firme, que el segundo aspecto del tema no está en Chrétien, inconcluso su *Perceval*, ni está en ninguna de sus continuaciones. En conclusión, aunque el primer autor amadisiano pudo haber conocido y utilizado las obras de Chrétien y de Wolfram, es la de este último la que reflejan elementos fundamentales de la estructura de su *Amadís*. El poema altoalemán medio *Parzival* de Wolfram von Eschenbach es, por tanto, nueva fuente del *Amadís* primitivo. Cómo, cuándo, dónde y por qué tuvo acceso a él su autor es tema de otra tesis y ponencia.

Aproximación descriptiva al origen e historia del nombre *Grumedan*

I.- *El nombre amadisiano* Grumedan *es semejante a otros no amadisianos*:

Gornemanz *en* Perceval *de Chrétien de Troyes*	Gor-ne-man-*z*
Gurnemanz *en* Parzival *de Wolfram von Eschenbach*	Gur-ne-man-*z*
Grumedan *en Amadís de Gaula*	Gru-me-dan

[36] Otro tema significativo es el de la desenvoltura de Elisena y de la hija del conde de Selanda. Se cuenta en el Capítulo I de *Amadís* que la infanta Elisena de Bretaña por propia voluntad y sólo acompañada de su doncella entra en la cámara en que duerme el rey Perión de Gaula y se une con él en matrimonio privado. En el Capítulo 42 se narra cómo la hija del conde de Selandia entra sola y de noche en la cámara donde duerme el rey Perión, le pide que yazga con ella y amenaza quitarse la vida si no lo hace. El tema de la iniciativa femenina y del ingreso de la mujer en la cámara del hombre también está en la obra de Wolfram, pues así es como procede Condwiramurs, futura esposa de Parzival, según se relata en el Libro IV. Pero Wolfram sigue en esto a Chrétien de Troyes, en cuyo poema Flancheflor entra secretamente en la cámara de Perceval. En ambos casos, como sabemos, la unión carnal parece no consumarse en el primer encuentro y queda diferida hasta la próxima celebración privada del matrimonio. Estando el tema en Chrétien y en Wolfram, lo único que puede decidir el dilema en favor de éste es el simbolismo bélico empleado en su descripción, semejante al empleado por el autor amadisiano en el encuentro de Perión y Elisena.

II.- *Causas sintagmáticas o fonotácticas (doble distribución de los fonemas en la sílaba y de la sílaba en la palabra) del proceso hipotético*:

a.- *Distribución del fonema* / r / *en sílaba inicial mixta.*
g + *vocal* + r > g + r + *vocal*:
Gersendis *o* Gersenda > Grasinda

b + *vocal* + r > b + r + *vocal*:
Abercloyd > Bradoyd (*y* Baldoyd)

b.- *Distribución del fonema* / n / *en sílaba interior y posición intervocálica.*
vocal + n + *vocal* > *vocal* + d + *vocal*:
Albanac*tus* (+ Albadan + Almançor) > Albadançor
Cethernach (= [keternak]) > Cartanaque > Cartadaque

c.- *Dos interpretaciones lógicas posibles de la mutación formal.*
Gurnemanz > Gruneman > Grudeman > Grumedan
Gurnemanz > Gruneman > Grumenan > Grumedan

III.- *Causas paradigmáticas o analógicas del proceso hipotético (sólo con respecto a* –dan*)*:

a.- *Nombres amadisianos (16) con terminación* –dan:
Abradan, Albadan, Ardan, Baladan, Brocadan, Cildadan, Dardan, Famongomadan, Galdan, Garadan, Gordan, Grovedan, Sarmadan, Siudan, Tagadan, Targadan.

b.- *Nombres amadisianos (4) con terminación* –man:
Coman, Goman, Madaman, Sardaman.

c.- *Nombre amadisiano (1) con terminación indiferente* –dan *o* –man:
Sarmadan *y* Sardaman.

d.- *Nombres amadisianos (5) con terminación* –nan:
Barsinan, Gasinan, Grindonan, Osinan, Sardonan.

e.- *Un nombre amadisiano con cinco variantes*:
Gordan, Grindonan, Grovedan, Gradouoy, Sardonan. *Luego*:
1) Gor- > Sar- (Sardonan) *y*
> Gro-, Gra-, Grin- (Grovedan, Gradouoy, Grindonan);
2) –nan = –dan (Grindonan, Sardonan = Grovedan).

f.- *Nombres con estructura silábica semejante a la de* Grumedan:
Grumedan = Grovedan, Sarmadan, Brocadan.

IV.- *Conclusión con respecto al plano paradigmático o analógico*:

Dado que hay más nombres con terminación *–dan*, con terminación indiferente *–dan* o *–man* y con terminación permutable *–nan* o *–dan* que nombres con termi-

naciones *–man* y *–nan*, y dado que se constata en la onomástica amadisiana la permutabilidad *–nan* y *–dan*, no existente en el texto primitivo y resultante de cambio operado en la transmisión, luego los cambios analógicos *Gurnemanz* > *Gruneman* > *Grudeman* > *Grumedan y Gurnemanz* > *Gruneman* > *Grumenan* > *Grumedan* son verosímiles en cuanto a la metátesis recíproca y a la mutación de / n / en / d /.

LA EMBOSCADA DE RONCESVALLES

LÍA N. URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

A la memoria de Germán Orduna, que despertó mi interés por la tradición de Roncesvalles

RESUMEN

El 25 de agosto de 778 fue diezmada la retaguardia del ejército carolingio, cuando se disponía a pasar los Pirineos para volver a su tierra. La emboscada habría sido consumada por los vascos de Pamplona y de otros valles cercanos, para castigar el desmantelamiento de Pamplona por los francos, que la dejaban indefensa frente al hostigamiento continuo de los moros. La tradición rolandiana española revela el extraordinario poder de la poesía, que durante la Edad Media logró elevar los espíritus, por encima de toda discordia política entre hispanos y francos.

Palabras clave: Roncesvalles - tradición rolandiana española - carolingio - vascos - moros

ABSTRACT

The Roncesvalles ambush

On August 25 778 one tenth of the Carolingian rear guard was killed as it started to cross the Pyrenees on its way back home. The ambush had been prepared by the Basques from Pamplona and the nearest valleys, in order to punish the Francs' attack of Pamplona, thus left unprotected from the continuous harassment of the Moors. The Spanish tradition of Roland reveals the extraordinary power of poetry, which throughout the Middle Ages managed to elevate the spirits, above any political dispute between Hispanics and Francs.

Key words: Roncesvalles - Spanish tradition of Roland - Carolingian - Basques - Moors

Advertencia previa

Por analizarse una acción de guerra [1], en esta comunicación se usan vocablos propios de la actividad castrense [2] según su sentido específico, basado en un *Diccionario militar*.

[1] Acción de guerra. Puede ser batalla, asalto, escaramuza, etc.
[2] Castrense. Relativo al ejército. Actualmente, restringido al clero militar

Los hechos

El 15 de agosto de 778 fue diezmada la retaguardia del ejército carolingio, cuando se disponía a pasar los Pirineos para volver a su tierra. Se conservan escasas noticias históricas sobre el hecho y sus antecedentes.

Los antecedentes

El emir de Zaragoza, Al Arabí, se entrevistó con Carlomagno para pedirle ayuda militar contra el emir de Córdoba, Abderramán I. El emperador, que decidió prestarle su apoyo, emprendió una expedición [3] a la península ibérica en la primavera de 778. Durante esa expedición cumplió las siguientes operaciones [4]: dividió a su gente de guerra [5] en dos columnas [6] para cruzar los Pirineos por dos pasos diferentes; se puso al frente de una de las columnas; dominó [7] a Pamplona y sitió [8] a Zaragoza al encontrar resistencia a recibirlo en el emir sustituto de Al Arabí. –Según Seringe, (395) se habría limitado a acampar en los suburbios sin bloquear [9] la ciudad–.

Obligado Carlomagno a defender su imperio de los sajones sublevados [10], regresó a sus tierras pasando nuevamente por Pamplona, cuyas murallas [11] destruyó, (Martínez Alegría, 54) para impedir un ataque a su ejército en retirada [12], como represalia [13] por haber avasallado [14] a la ciudad al entrar en la península.

[3] Expedición. Empresa de guerra hecha por tierra o por mar a algún lugar distante.

[4] Operación. Comprende marchas, campamentos, maniobras, combates, sitios, dirigidos a conseguir el objeto de un plan estratégico preexistente.

[5] Gente de guerra. Corresponde a la voz moderna "tropa", que no fue empleada hasta fines del siglo XVI. Los primeros documentos en romance usan la voz "gente".

[6] Columna. Formación en que las tropas están colocadas en estrecho frente y gran profundidad.

[7] Dominar. Sujetar un país enemigo por la fuerza de las armas.

[8] Sitiar. Atacar una plaza metódicamente o rodearla hasta obligarla a rendirse por falta de recursos.

[9] Bloquear. Toda operación que tienda a acorralar al enemigo, fiando su rendición o su exterminio, más que al combate, al tiempo, a la perseverancia y a la superioridad numérica.

[10] Sublevación. Sedición, motín.

[11] Muralla. Fortificación permanente de una plaza o fortaleza. fortificación. Obras de defensa que permiten contrarrestar con ventaja el ataque de fuerzas y elementos superiores a los contenidos en una plaza, o aumentar la eficacia y poder del ataque.

[12] Retirada. Acción de retroceder en orden, apartándose del enemigo.

[13] Represalia. Derecho que se arrogan los enemigos para causarse recíprocamente igual o mayor daño que el que han recibido.

[14] Avasallar. Someter a obediencia, dominar.

[15] Emboscada. Ataque imprevisto y con ventaja, a un enemigo que está en marcha, por una tropa que le espera oculta y precavida. También el paraje en que se arma la emboscada y la tropa misma que se embos

[13] Represalia. Derecho que se arrogan los enemigos para causarse recíprocamente igual o mayor daño que el que han recibido.

[14] Avasallar. Someter a obediencia, dominar.

La emboscada [15] en Roncesvalles

Carlomagno se hizo cargo del grueso [16] de la columna en marcha [17] al regresar y dispuso que la retaguardia [18], con la mayor parte de la impedimenta [19] y con los rehenes [20] tomados en Zaragoza, siguiera su mismo camino (Lacarra, 42-43).

La emboscada contra la retaguardia carolingia [21] habría sido consumada por los vascos de Pamplona y de otros valles cercanos (Lacarra, 49; 64; 80) para castigar el desmantelamiento [22] de Pamplona por los francos, que la dejaban indefensa frente al hostigamiento [23] continuo de los moros.

El primer historiador español que adjudicó a los vascos el castigo [24] de la retaguardia carolingia fue el navarro Rodrigo Ximénez de Rada, Arzobispo de Toledo (Martínez Alegría, 58; 60). Y muchos textos afirman que los atacantes fueron vascos o navarros (Rubio García, 85).

Emboscados en la ladera boscosa del Pirineo español, favorecidos por el conocimiento de la región, la naturaleza del lugar, el uso de armas livianas y adecuadas, los vascos aniquilaron la retaguardia de los francos cuando se disponían a pasar un desfiladero pirenaico en fila india, por exigirlo así la topografía del terreno (Martínez Alegría, 56-57). Los atacantes saquearon los bagajes y se dispersaron (Alonso, 124).

[15] Emboscada. Ataque imprevisto y con ventaja, a un enemigo que está en marcha, por una tropa que le espera oculta y precavida. También el paraje en que se arma la emboscada y la tropa misma que se embosca.

[16] Grueso. Parte principal y más fuerte de un ejército, por oposición a la vanguardia, flanco guardia y retaguardia.

[17] Marcha. Acción de trasladar tropa de un lugar a otro; incluye el empleo de medios de transporte.

[18] Retaguardia. Elementos de seguridad destinados a proteger el dispositivo de repliegue y retirada de una tropa que tiene enemigo a sus espaldas.

[19] Impedimenta. Para los romanos, el conjunto del material de campaña que seguía a las legiones. Término hoy aceptado en todas partes, que expresa el bagaje, (equipaje, carruajes, animales) parques, (armas defensivas y ofensivas) subsistencias, (alimentos de hombres y de ganado) y material pesado, que por su considerable magnitud dificulta en las guerras modernas los movimientos de los ejércitos.

[20] Rehén. Persona o personas, generalmente caracterizadas, que una potencia o un ejército entrega a otro en prenda de un convenio. Persona que se da o se toma por fuerza, para garantizar el cumplimiento de los convenios que pacten dos ejércitos beligerantes.

[21] En 1929, Martínez Alegría afirmaba que a la acción de guerra llevada a cabo por los vascones contra los francos, al pie del Pirineo, en 778, "[...] impropiamente se la ha llamado 'batalla' pues, en realidad, no fue más que una emboscada [...]" (51). Más recientemente, Antonio Ubieto, también llama emboscada a esa acción de guerra. "Habiendo los vascones preparado una emboscada en la cima de ellos [los Pirineos] atacaron la retaguardia, poniendo en gran desorden todo el ejército" ("La derrota de Carlomagno y la 'Chanson de Roland'", *Hispania*, Madrid, XXIII, 3 y sig, 29, *apud* Rubio García, 80) y Rubio García: "[...] la desgraciada emboscada que habría de producir la trágica muerte de Rolando y sus acompañantes" (61).

[22] Desmantelar. Inutilizar las defensas de un lugar fortificado, a fin de que no pueda aprovecharse de ellas el enemigo.

[23] Hostigar. Perseguir, acosar, molestar.

[24] Castigo. Pena que se impone al que ha cometido un delito o falta.

El escenario de la emboscada

Ibañeta o Roncesvalles es uno de los pocos pasos del Pirineo para pasar de Francia a la península ibérica y de la península a Francia. A través de los Pirineos navarros comunica la región de Roncesvalles (en la provincia de Navarra) con la región de San Juan de Pie de Puerto (en el departamento de los Bajos Pirineos de Francia). Se encuentra a 1057 metros sobre el nivel del mar (Rubio García, 62; Villalba y Rubio).

Por su elevación, por la vecindad del Pirineo casi siempre nevado, por la relativa proximidad del mar Cantábrico, es zona húmeda y fría, de inviernos largos y crudos, de nieves abundantes y vientos huracanados (Martínez Alegría, 25).

La tradición, la historiografía española medieval y la mayor parte de los investigadores que se han ocupado de este asunto sostienen que el desastre del ejército franco se produjo en el paso de Roncesvalles (Rubio García, 66; 85).

Una excelente descripción de los Pirineos fue hecha por el geógrafo árabe al-Idrisi, en el siglo XII. Afirma que son montes elevadísimos, escabrosos, con cuatro puertos, pasos o desfiladeros muy angostos, distanciados entre sí y con partes sumamente peligrosas, que solo permiten el paso de jinetes uno tras otro (J. Bosch Vilá, *apud* Rubio García, 62).

El primer texto que sitúa la *emboscada* en Roncesvalles es la *Nota Emilianense* [25] (Alonso, 147; Richthofen, 380).

El ataque [26] inesperado en el desfiladero, habría obligado a los francos a retroceder hasta el valle y luchar en posición desventajosa (Martínez Alegría, 31).

El topónimo Roncesvalles

Roncesvalles es topónimo que designa un paso pirenaico y un valle.

Rozaballes, la forma usada en la *Nota Emilianense*, es arcaísmo señalado y estudiado por Dámaso Alonso en su estudio de la *Nota*. Ya en 1870, un archivista de los Bajos Pirineos franceses, Paul Raymond, había reconocido la forma afrancesada de un topónimo vasco en el topónimo *Roncesvaux*.

El arcaísmo vasco *Rozaballes* se origina en otro arcaísmo más antiguo, *Errozabal*, reducido a *Rozabal*. *-Roza*, su primer elemento, menciona un breve curso de agua que corre paralelo al valle de Roncesvalles y cuyo origen se encuentra próximo al cuello o estrechamiento de Ibañeta. *-zabal*, el segundo elemento, evoca en vasco una meseta extensa, (Seringe, 409-410).

[25] Consta de dieciséis líneas, en un latín incorrecto, con letra visigótica del siglo X, consignada en el folio 245 recto del llamado *Cronicón albeldense*, que comienza en el folio 245 vuelto (Alonso, 95). El manuscrito proviene del monasterio de San Millán de la Cogolla (Seringe, 389).

[26] Ataque. Acción ofensiva, que va al encuentro del adversario para derrotarlo e imponerle la ley de la acción.

Textos de los siglos XII y XIII ofrecen el topónimo *Roncesvalles* latinizado en las formas *Roscida vallis*, *Roscidae vallis*, *Roscidis vallibus*, *Roscide vallis.* Esta última forma aparece en muchos documentos de los siglos XII a XIV, que se conservan en el archivo de la Colegiata de Roncesvalles (Alonso, 146). Son formas con significado de "valle del rocío", porque *roscida* es adjetivo latino cuyo sentido es "*abundante de rocío*", "*humedecido*" (*Diccionario latino-español*, Paris, 1851).

La *Nota Emilianense* menciona otro topónimo, el puerto de "Císera" o "Cisa", por donde pasó el grueso del ejército [27].

Este puerto y su ubicación provocaron polémica entre los investigadores, pero por citas del *Codex Calistinus*, en el *Liber Sancti Jacobi IV*, puede deducirse que "Cisa" era denominación usual de "Roncesvalles". Se confirmaría, entonces, que Carlomagno lo había atravesado con su gente (Rubio García, 71; 74) y que había dispuesto el mismo camino para la retaguardia (Lacarra, 42), puesto que en el ámbito castrense la retaguardia está destinada a proteger toda retirada de gente de armas con enemigo a sus espaldas.

La emboscada, el escenario, los antecedentes, las consecuencias

Todo cuanto puede reconstruirse, mediante datos irrefutables, sobre la aniquilación de la retaguardia carolingia en 778, se ha reseñado en estas páginas. Hay, no obstante, otras referencias que se basan en tradiciones poéticas, no mencionadas aquí.

El episodio de Zamora, protagonizado por francos y por musulmanes hispanos, tuvo para los francos finalidad política, sin propósito de defensa ni de proselitismo religioso. Fue un eslabón (puede suponerse que el primero) de un proceso reiterado, en que alianza y vasallaje con jefes musulmanes configuraba para los francos una táctica [28] de penetración [29] que volvería a fracasar como fracasó en Zaragoza (Abadal, 67; 70-71).

Lacarra afirma que el paso de Pamplona a Francia fue siempre por Roncesvalles y que en dicho lugar habría que situar el celebérrimo desastre. Allí tendrían lugar, después del encuentro de los vascos con la retaguardia carolingia en 778, las asechanzas contra la expedición de Ludovico Pío en 812 y la derrota de los condes francos Eblo y Aznar en 824 (*Apud* Rubio García, 66).

Los notables sucesos de Roncesvalles durante la Edad Media dieron tal fama a ese topónimo, que algún autor árabe llegó a considerarlo sinónimo de Pirineos en su totalidad (Rubio García, 62).

[27] [...] At ubi exercitum
portum de sicera transiret (*Apud* Alonso, 96).

[28] Táctica. "[...] modo de emplear las unidades de tropa dentro del marco de acción militar completa y con relación a ella" (Coronel Thyr, *apud* Kaplan).

[29] Penetración. Progresión del ataque dentro del dispositivo de la defensa enemiga.

Roldán en Roncesvalles

La *Nota Emilianense* es también el primer texto que menciona la muerte de Roldán en Roncesvalles; y el primero en aducir que por decisión del emperador [30], Roldán quedó el mando [31] de la retaguardia con sus propios hombres de armas.

Esa decisión personal del emperador se pone de manifiesto en la expresión *placuit ad regem*, análoga a la fórmula episcopal de las actas conciliares, *Placuit nobis et Spiritui Sancto*; y a la cláusula con la cual concluían las antiguas ordenanzas de los reyes de Francia, *Car tel est notre plaisir*, donde "plaisir" tenía el sentido de una orden (Seringe, 398).

La muerte de Roldán

Cuando en la *Vita Karoli* se comenta el desastre [32] de Roncesvalles, se informa que Roldán era prefecto [33] de la marca [34] de Bretaña [35]. Y tanto en la *Crónica* del Pseudo Turpin, como en la guía del peregrino de Santiago de Compostela y en el *Ronsasvals* provenzal, se dice que habría muerto por el suplicio de la sed y no por heridas que hubiese podido recibir. El motivo de la muerte por el suplicio de la sed aparece también en la epopeya irlandesa y en leyendas caucásicas, lo que induce a pensar en un tipo particular de muerte legendaria para los héroes (Grisward, 420: 424). Por un privilegio sobrenatural, Roldán sería invulnerable (René Louis, 489, nota 22, *apud* Grisward). Y su intención de destruir la hoja de su espada Durandarte, golpeándola contra una piedra del prado en que muere, se entronca con una tradición folklórica común a los pueblos indoeuropeos, acerca de espadas forjadas por magos, con aceros tan resistentes que podían dejar marcas en las rocas. Las espadas eran destruidas al morir los guerreros que las habían empuñado, para evitar que a su muerte fueran usadas por hombres indignos. Durandarte, la espada de Roldán, además de su solidez, es arma santa con poderes sobrenaturales, ya que en su pomo [36] conserva reliquias de la Virgen, y de los santos Pedro, Basilio y Denis (Roumailhac, 466-468).

[30] [...] placuit ad regem pro salutem hominum
exercituum! ut rodlane belligerator fortis
cum suis posterum ueniret
[...] In rozaballes
[...] fuit rodlane occiso (*apud* Alonso, 96).

[31] Mando. Función y entidad que lo ejerce. Sinónimo de conducción, en cuanto acción de mandar y disponer las tropas con acierto.

[32] Desastre. Revés, derrota, suceso desgraciado de las armas, con grandes y lamentables consecuencias para el éxito de una campaña o de una guerra.

[33] Prefecto. En la milicia romana, jefe de una legión; encargado de escoger y fortificar un campo.

[34] Marca. En alemán antiguo, frontera. En la Edad Media, en los extremos de cada estado existían unos terrenos neutrales, donde por tácito acuerdo se dirimían las contiendas de los pueblos limítrofes.

[35] Hruodlandus Britannici limitis praefectus (*Vita Caroli*, *apud* Alonso, 124).

[36] Espada. Arma blanca de acero. Sus tres elementos principales son puño, hoja y vaina. El puño o empuñadura resguarda la mano del que la maneja; consta de guardamano (que protege la

Roldán mártir

La celebridad de Roldán es póstuma. Había sido un guerrero sin gran relieve antes de su muerte en la emboscada de los vascones. Pero se le dio un lugar privilegiado, muy alto, entre los héroes medievales. Se llegó a hacer figurar su imagen, glorificada, en los cristales policromados de ventanales góticos en algunas catedrales francesas (Martínez Alegría, 87).

En la *Guía* de peregrinos de Santiago, hay una tentativa de venerar a Roldán como santo y como mártir, aunque no se conoce ningún martirologio ni libro litúrgico que le atribuya cualidades de santo ni de mártir. Pero la actitud reservada con que se usa la fórmula "se dice", cuando se hace referencia a la supuesta santidad o martirio de Roldán, permite deducir que el autor de la guía no se atrevía a afirmar rotundamente que la muerte de Roldán se encuadraba en el concepto teológico del martirio. Dos rasgos relevantes de la tradición rolandiana ofrecen testimonio de la fuerza sobrehumana del héroe, en el momento de morir, más que de una intervención milagrosa de Dios: el olifante roto y la roca rajada (Roumailhac, 443).

La presencia de Roldán en Roncesvalles

Para los historiadores, resulta problemática la presencia de Roldán de Roncesvalles, porque su nombre no figura en una de las dos familias de manuscritos de la *Vie de Charlemagne*, de Eginardo.

Actualmente se sabe que el nombre de Roldán ha sido incluido, por primera vez en un documento histórico, en el manuscrito A2, de fines de 872. Esa inclusión es una interpolación, porque ningún texto, escrito durante los primeros noventa años que siguieron a la emboscada pirenaica del 15 de agosto de 778, menciona a Roldán.

Conclusiones

El aspecto de mayor interés que ofrece la tradición rolandiana, para la historia misma de la cultura, consiste, a nuestro juicio, en la creación de un mito que no solo fue cultivado por hispanos y por francos a ambos lados del Pirineo, sino que subyugó a otras regiones europeas, que tuvieron sus propios poemas rolandianos, con distintas variantes acerca de las formas más conocidas de esa tradición.

La literatura española medieval conserva cien versos de un poema perdido sobre Roncesvalles, descubiertos, estudiados y publicados por Menéndez Pidal en

---

mano) y pomo (que remacha la espiga, parte superior de la hoja que entra en la guarnición para que quede montada).

1917. Y los llamados romances carolingios, compuestos en época posterior, ponen de manifiesto el constante atractivo que ejerció en España el tema carolingio, asociado al rolandiano. El romance del rey Marsín es el más vinculado con el *Roncesvalles* español; y los sugerentes versos del romance de doña Alda, "la esposa de don Roldán", siguen –y seguirán– deslumbrando a lectores, recitadores y oyentes de muy distintas épocas.

La tradición rolandiana española revela el extraordinario poder de la poesía, que durante la Edad Media logró elevar los espíritus, por encima de toda discordia política entre hispanos y francos.

BIBLIOGRAFÍA

ABADAL, Ramón de, "La expedición de Carlomagno a Zaragoza: el hecho histórico, su carácter, y su significado", Universidad de Zaragoza, *Coloquios de Roncesvalles*, pp. 39-71, agosto 1955.

ALONSO, Dámaso, "La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense", *Primavera temprana de la literatura europea,* Madrid, Guadarrama, pp. 6-200, 1961.

GRISWARD, Joël H, "Les morts de Roland". *Mélanges Réné Louis*, I, pp. 417-428, 1982.

KAPLAN C., Capitán Oscar, *Diccionario militar,* Ejército argentino, Buenos Aires, 1944.

LACARRA Y DE MIGUEL, José María, "La expedición de Carlomagno a Zaragoza y su derrota en Roncesvalles", Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1980.

MANDACH, André de, "Le probleme de la présence de Roland a la défaite pyrenéenne de778. Pour una nouvelle édition de la *Vita Karoli", Mélanges* citadas, pp. 363-378.

MARTÍNEZ ALEGRÍA, canónigo Doctor Agapito, *La batalla de Roncesvalles. El brujo de Bargota. Historia, leyenda y folklore* (Obra premiada), Pamplona, La Acción Social, 1929.

RICHTHOFEN, Erich von, "Théorie de la genese du *Roland* confirmée par l'analogie de celle du *Cid*", *Mélanges* citadas, pp. 379-387.

ROUMAILHAC, "Le perron fendu de Roncesvaux", *Mélanges* citadas, pp. 429-480.

RUBIO GARCÍA, Luis, "Roncesvalles", *Anales de la Universidad de Murcia,* XXXIX, pp. 1-2 / 61-85, 1970-71.

SERINGE, Philippe, "Pour une" relectura de la *Nota Emilianense, Mélanges* citadas, pp. 389-415.

VILLALBA RUBIO, Coronel Fernando, Madrid, Ejército del Aire, 1953.

LA INMENSIDAD DE LOS MUNDOS FICCIONALES EN LA COMPILACIÓN DE UN CÓDICE MEDIEVAL: MS. ESCURIALENSE H-I-13

CARINA ZUBILLAGA
Seminario de Crítica Textual
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

La representación de las obras de ficción como mundos involucra un modelo que no incluye necesariamente una teoría rigurosa de la producción del mundo de ficción, lo que puede resultar muy productivo como acercamiento a los textos medievales. En los nueve relatos que integran el ms. h-I-13 de San Lorenzo de El Escorial, datado hacia mediados del siglo XIV, gran parte de la configuración de los mundos de ficción es preexistente. Las cinco vidas de santos y los cuatro relatos caballerescos que componen el códice, traducidos originalmente del francés, fueron reunidos y ordenados según criterios específicos, en los que se intentará profundizar con el presente trabajo. El particular ordenamiento y disposición de historias que retoman tradiciones y modelos previos revela en la lectura de este códice medieval que la repetición y el reconocimiento de procedimientos convencionales incrementa el sentimiento de participar en un discurso duradero, en una época en que la novedad ofrece menos atractivos que la permanencia.

Palabras clave: mundo ficcional - vidas de santos - relatos caballerescos - códice - relato

ABSTRACT

The immensity of fictional worlds in the compilation of a Medieval Codex: *ms. Escurialense h-I-13*

The representation of fictional works as worlds involves a model that does not necessarily include a rigorous theory of the production of the fictional world, which can turn out to be very productive as an approach to medieval texts. In the nine stories included in the ms. H-I-13 of San Lorenzo de El Escorial, originated towards the middle of the fourteenth century, the configuration of fictional worlds is mostly preexistent. The five lives of saints and the four chivalric stories in the codex, translated from French originals, were gathered and ordered according to specific criteria that will be considered in this paper. The particular order of the stories that refund traditions and previous models in the codex reveals that the repetition and the recognition of conventional procedures increases the sensation of taking part in a lasting discourse, at a time when novelty is far less attractive than permanence.

Key words: fictional world - lives of saints - chivalric stories - codex - story

En los estudios medievales, los manuscritos siempre han sido valorados como las fuentes de preservación de los textos que se leen, se analizan y se editan. En las últimas décadas, además, los códices han comenzado a recibir una atención destacada como artefactos históricos, debido a que su materialidad proporciona información adicional a la que es posible encontrar en los relatos que contienen [1].

Los manuscritos individuales, en este sentido, constituyen un objeto privilegiado de análisis, ya que permiten profundizar en aspectos vinculados con los principios de organización explícitos o implícitos en la inscripción de varios textos en un mismo espacio.

Las habilidades, demandas e intenciones puestas en juego en un códice singular presentan un panorama más completo que el proyectado simplemente por el texto literario. Éste es el caso del ms. h-I-13 de San Lorenzo de El Escorial, un códice aparentemente misceláneo que reúne nueve relatos traducidos originalmente del francés. Sólo en época reciente este códice, datado a mediados del siglo XIV [2], ha recibido atención en su conjunto, a partir del trabajo de John Maier y Thomas Spaccarelli (1982, 18-34)[3]. El interés que los textos suscitaron y siguen suscitando por separado se testimonia en las ediciones singulares de cada historia, escindidas sin embargo de un contexto manuscrito que al reunirlas les asigna nuevos significados [4].

El códice presenta indicios físicos y textuales de las posibles razones que llevaron a seleccionar unas piezas determinadas, traducirlas, transcribirlas y ubicarlas en el orden en que aparecen.

La composición física del volumen es el primer y más visible aspecto de su unidad. La materia general es el pergamino y las historias han sido copiadas por una misma mano. Además del tardío agregado de números arábigos, no hay rastros de una intervención subsiguiente ni en la corrección ni en la decoración manuscritas.

La copia revela una actividad y una numeración continuas, donde no se manifiestan cortes abruptos entre los relatos. Los 152 folios del códice presentan una disposición de los textos en dos columnas, que se suceden en series muy similares de líneas bien formadas. Los vacíos presentes en los finales de algunos folios se relacionan más con el énfasis en características decorativas que en separacio-

[1] De este modo, rasgos como la tinta empleada, el material, la disposición y la existencia o no de ilustraciones se han vuelto elementos apreciados por la crítica literaria.

[2] Julián Zarco Cuevas (1924, 187) describe la letra del códice como una letra de privilegios del siglo XV. Hermann Knust (1890, 82) lo ubica en el siglo XIV, al igual que Roger Walker (1977, xix-xxv). John Maier y Thomas Spaccarelli (1982, 19) precisan su fecha como de mediados del siglo XIV, datación con la cual coincido.

[3] En este trabajo pionero, John Maier y Thomas Spaccarelli (1982, 18-34) evidencian los criterios principales en la caracterización del ms. h-I-13 como una antología altamente organizada de relatos reunidos según una idea previa, constituyéndose como el primer ejemplo de una aproximación global en el estudio del códice.

[4] En la actualidad me encuentro realizando una edición crítica del ms. h-I-13 en su conjunto. Las citas presentes en este trabajo pertenecen a mi propia transcripción de los textos conservados en el códice, con la indicación del folio y la columna correspondientes.

nes entre los textos. Ninguno de los relatos se inicia en un folio diferente al del relato que lo precede, ni existen ajustes en el tamaño de la letra que pudieran indicar la manipulación de materiales separados.

La letra es muy cuidada y regular [5]. El diseño de la decoración también es estable; hay numerosas iniciales decoradas de variados tamaños, que indican divisiones internas dentro de los textos y no particularmente entre ellos. Ningún otro folio está tan profusamente decorado como el primero, en todos sus márgenes, marcando claramente el inicio de una copia que se concibe como entidad.

El diseño unificado traduce una visión unitaria de la compilación, y brinda un correlato gráfico del impulso composicional dentro una forma que impone orden al manuscrito. La fuerza del conjunto ordenado como serie trasciende, de este modo, las piezas individuales.

El códice h-I-13 presenta una lengua fuente compartida: el francés; sin embargo, no existe ningún manuscrito conocido en el cual los relatos originales se presenten juntos. Este hecho sugiere que la metodología del compilador se basó en un cuidadoso proceso de selección y diseño.

Muy importante, en este sentido, fue la labor de traducción, según creo también unificada en una misma persona. La naturaleza lingüística del códice es asimismo uniforme: la lengua general es el castellano, con rasgos occidentales comunes a todo el manuscrito (en particular, leoneses) que aparecen en muchas ocasiones cuando los textos se desvían de su fuente, lo que sugiere la figura de un traductor que –a pesar de escribir en castellano– recurre a formas de su lengua nativa occidental. Se reiteran, por ejemplo, formas apocopadas de tercera persona singular del futuro subjuntivo: *fuer* (fols. 12b, 12c, 16c, 17d, 25b, 51a, 147b), *pudier* (fols. 34c, 96d, 135b), *quier* (fols. 1a, 11a, 15d, 45d, 101b, 145c), *ploguier* (fols. 26a, 42c, 88c); formas del pretérito como *fuste* (fols. 9c, 16a, 25c, 35d, 59a, 63a); anteposiciones del pronombre objeto al verbo en casos como *te non dixo* (fol. 1c), *quando lo su mugier sopo* (fol. 1d), *te tú trabajaste* (fol. 25c); y un abundante vocabulario occidental compuesto por términos como *crueza* (fols. 1b, 1c, 21a, 30c), *delongar* (fols. 17b, 103d, 123a), *nenbrar* (fols. 41c, 52c), *abondança* (fols. 4a, 37b, 144a), *menina* (fols. 8c, 15a, 40b), entre otros que se repiten en todos los relatos contenidos en el códice.

Las historias en su conjunto respetan bastante fielmente los originales franceses de los que proceden; existen alteraciones mínimas que podrían resumirse en aclaraciones de algunas frases inconsistentes o de difícil comprensión, y supresiones o adiciones que parecen obedecer a los intereses propios de la compilación. Algunas alteraciones son simplemente cambios de imágenes o metáforas. Es lo que sucede, por ejemplo, con la imagen de la blancura como la nieve que iguala a las protagonistas de algunas historias en sus rasgos físicos principales. Al describirse la purificación espiritual alcanzada por santa María Egipciaca, el proceso que ha conducido a su fealdad física se opone al recuerdo de su belleza juvenil,

[5] Este cuidado en la letra, así como el empleo del pergamino como material, hacen suponer a Nieves Baranda Leturio (1999, 268-288) un poseedor rico del códice.

declarándose que ha sido "blanca como nieve" (fol. 10b), mientras en el original francés figura "plus blanche que let" (Hermann Knust, 1890, 328). La misma imagen se presenta en la vida de santa Catalina; en el momento crucial de su martirio, se detalla que tiene un "cuello blanco como la nieve" (fol. 23b), en tanto el original lo describe "blanc come let" (Hermann Knust, 1890, 311).

Parecen alteraciones poco significativas observadas de manera particular; sin embargo, como procedimientos comunes a varios relatos, permiten distinguir una metodología orientada a ligar los textos que componen el códice a partir de algunas características esenciales de sus protagonistas.

Incluso los que podrían considerarse errores de traducción revelan en ocasiones una consistencia sorprendente, ya que hay ciertos temas específicos que se repiten en las malas lecturas, contribuyendo a la coherencia de la colección. Es lo que sucede, por ejemplo, con el tema de la humanidad de Cristo. En la vida de santa Catalina, el cuarto relato del códice, se destaca la siguiente lectura: "Los dios non son muchos, mas un Dios, formador de aquellos que naçió e que vivió e que fizo e crió todas las cosas del mundo e partió e devisó por su mandamiento" (fol. 15c). En el texto francés, sin embargo, dos de los verbos están conjugados en tercera persona del plural: *nessent* y *vivent* (Hermann Knust, 1890, 241). El cambio de foco de la descripción de las cosas que nacen y viven porque son creaciones de Dios a la presentación de un Dios que nació y vivió en la figura de Jesús centra la atención, sin dudas, en un Cristo humanizado muy acorde a la piedad y devoción generalizada en el momento de compilación del códice.

Esta exaltación de la condición humana de Jesús unifica la figura de los santos, tanto por sus virtudes como por sus sufrimientos, a través de imágenes similares, entre las que se destaca la del espejo. Al declarar su fe, santa Catalina expresa en dos ocasiones: "... ca yo veo a Jhesu Christo que me llama, que es mi amor e mi bien e mi espejo" (fol. 22d), "¡Ay, Jhesu Christo, buen Señor, onra e salut de los creyentes, espejo e gloria de las vírgines!" (fol. 23a). En el original francés, sin embargo, en ambas instancias la palabra que aparece no es "espejo" sino *espouse*, es decir, "esposa"; término que el traductor conoce, ya que lo traduce apropiadamente por ejemplo en el mismo folio 23a.

La unidad que se percibe en el manuscrito h-I-13 a través de la evidencia codicológica, paleográfica y lingüística se confirma particularmente en lo temático. En una primera instancia de análisis textual, la asociación temática resulta el principio básico para la disposición de las historias en el códice.

El manuscrito se inicia con cuatro vidas de santas (María Magdalena, Marta, María Egipciaca y Catalina de Alejandría) que ponen en escena las luchas de las primeras comunidades cristianas por lograr la imitación de Cristo mediante el camino de santidad señalado por Él. Siguen luego dos relatos (las historias del caballero Plácidas y del rey Guillermo de Inglaterra) que comparten el tema del hombre probado por el destino, al enfrentar situaciones desafortunadas según la medida de la prueba bíblica de Job. Finalmente, el códice culmina con tres historias de reinas injustamente acusadas de adulterio (Florencia de Roma, una santa emperatriz de Roma no identificada y la emperatriz Sevilla), quienes con

su comportamiento virtuoso asumen el sentido de la prueba cristiana en la adversidad.

En una segunda instancia de análisis, los textos agrupados según estas asociaciones temáticas evidencian una unidad global, a partir de la configuración similar de los protagonistas de todas las historias: personajes que en un momento de su vida eligen un camino de santidad o virtud cristiana que los relaciona entre sí en los sufrimientos que padecen.

La subordinación de asociaciones temáticas menores a una unidad mayor toma forma ya en la apertura del códice. El manuscrito h-I-13 se inicia con la vida de María Magdalena, una penitente arrepentida asociada estrechamente con otra pecadora ilustre: María Egipciaca [6]. El relato sobre la santa de Egipto no continúa, sin embargo, el texto de la Magdalena, sino que ocupa el tercer lugar, después de la vida de santa Marta. Las historias de las dos hermanas se presentan juntas no sólo por su parentesco, sino para ejemplificar una unidad de lectura que señala el tono del volumen completo. Esta lectura se explicita en la vida de santa Marta, donde se sintetiza en la figura de las dos hermanas el destino de todo cristiano:

> E allí estableçió Él toda religión, e abrió los sacramentos de Santa Eglesia. E en aquella casa fizo Él una eglesia de dos maneras de vida, que llaman en latín contenplativa e activa. Contenplativa vida es de los çielos, e activa vida es del mundo; e diolas a estas ermanas anbas, la contenplativa a santa María Madalena e la activa a santa Marta; e otrosí las dio a todos aquellos que después vernán que bevir querrán segunt el estado de Santa Eglesia. En estas dos vidas son todas las reglas de religión e de orden, e los enseñamientos del Viejo Testamento e del Nuevo porque los santos e los amigos de Dios son idos e irán a los çielos (fol. 3a).

Las referencias o alusiones más o menos directas o veladas entre los personajes de los textos reafirman la relación entre las historias reunidas en el códice.

En el octavo relato que trata sobre una santa emperatriz de Roma, la protagonista es abandonada en medio del mar e inicia un lamento donde compara su prueba con la de san Eustaquio, protagonista de otra de las historias reunidas en el códice: "Nunca Job nin sant Estaçio tanto perdieron como yo perdí, ca yo perdí la tierra e el aver, demás el cuerpo" (fol. 113a). Su sufrimiento se acrecienta al recordar su condición pasada: "Si lo Dios por bien toviese, de paños de seda o ricos xametes o de púrpura devía la mi carne ser cobierta" (fol. 113a). Luego, sin embargo, recapacita y comprende que su sufrimiento es parte del plan divino de salvación. El personaje de la emperatriz confirma en estas referencias de su parlamento su inclusión en un grupo de héroes o heroínas con mucho de santidad, sometidos a prueba para alcanzar la perfección cristiana.

En su lamento, al pedirle a Dios que la ampare, la santa emperatriz recuerda otros personajes, en este caso bíblicos, que recibieron el tan ansiado consuelo

[6] La figura de las penitentes arrepentidas, mujeres de vida pecadora que gracias al arrepentimiento y la penitencia se convierten en santas, constituye un ejemplo mucho más impactante que el de aquellas que manifiestan vocación de santidad desde la infancia, lo que promueve su difusión y popularidad tanto en la literatura como en la iconografía medieval.

divino: "¡Señor, que guardaste los tres niños en la fornaz sanos e ledos, e te loaron cantando!" (fol. 112c). Estos niños también son mencionados en la vida de santa Catalina: "Aquesta vengança fizo aquel que fizo enfriar el forno de Baviloña o los tres niños fueron metidos" (fol. 21c).

A pesar de no haber una alusión directa, en el momento crítico de su prueba la emperatriz Sevilla –protagonista del relato final del códice– evoca su pasado de esplendor de manera semejante al recuerdo de la santa emperatriz, arrepintiéndose también luego en forma similar:

> Si yo de buena ventura fuese en París, devía yo agora yazer en la mía muy rica cámara, bien encortinada e en el mío muy rico lecho, e ser aguardada, e acompañada de dueñas e de donzellas, e aver cavalleros e servientes que me serviesen. Maravíllome cómo Dios non ha de mí piadat. Más Él faga de mí todo su plazer, e a Él me acomiendo de todo mi corasçón e ruégole que aya de mí merçet, ca mucho só mal doliente (fol. 139c).

La inmensidad de los mundos, las situaciones y las posibilidades parece reducirse en la experiencia de la prueba, donde los protagonistas se acercan a partir de su búsqueda de una vida virtuosa cristiana. La intertextualidad en el códice podría caracterizarse entonces, según las apreciaciones de Hans Robert Jauss (1979, 189), como un juego de reiteraciones presente en la variación del modelo fundamental de un relato a otro.

La interacción entre los textos a partir de las figuras protagonistas sugiere que el manuscrito fue ensamblado con una idea previa en mente, una razón específica: proveer ilustraciones de respuestas ejemplares a situaciones diversas, para que los subsecuentes lectores pudieran imitarlas y, como resultado, avanzar en su propia salvación.

Sin duda, los principios de orden transmiten programas de lectura en una secuencia que, gracias a su variedad, incrementa las posibilidades de identificación de la audiencia, al mismo tiempo que subraya la idea de la omnipresencia divina.

Frente a la pregunta por la intencionalidad, por el propósito putativo de la colección [7], la respuesta se encuentra la actitud modélica de los personajes que protagonizan cada una de las historias, imitadores de la vida de Cristo y, por eso, dignos de imitación.

Los escritores medievales firmemente creyeron que los eventos que describían podían ser más creíbles si los presentaban en formas múltiples. Y recurrieron a mundos ficcionales existentes para componer secuencias significativas, para configurar manifestaciones diferentes pero simbólicamente similares del destino humano [8]. La inmensidad de los mundos de ficción descriptos en el manuscrito h-I-13, al dar cuenta de esta variedad, se constituye como una gran narración unitaria: la historia del cristianismo europeo en su continuidad desde las primeras

[7] Putativo, porque no existe en el ms. h-I-13 ninguna aclaración acerca de los fines por el que los contenidos fueron reunidos.

[8] Eugène Vinaver (1971, 54) señala que entre los siglos XII y XIV, más que en cualquier otro tiempo de la historia, la medida de lo artístico fue la habilidad no de inventar nuevas historias, sino de componer secuencias a partir de las ya existentes.

comunidades cristianas, a través de un contexto de composición del códice que remite al contexto de la Pasión de Cristo.

Esta orientación está en total consonancia con un nuevo programa de santidad de los siglos bajomedievales, que André Vauchez (1991, 161-172) define como la transformación del paradigma del *santo admirable* al del *santo imitable*. Además de su papel como intercesor y protector de aquellos que lo invocan, el santo se afianza en este tiempo como modelo de conducta para los fieles [9]. La conexión con la devoción creciente a la humanidad de Cristo acerca al santo a Jesús, como imagen visible del Dios invisible, y acorta la distancia entre los lectores y los santos, a partir del ideal común de vivir conforme al Evangelio.

Como se advierte en la lectura completa del manuscrito h-I-13 de San Lorenzo de El Escorial, el milagro –así como todos los otros elementos presentes en las historias del códice– asombra como manifestación divina en cada texto, pero recién cuando se vuelve parte de un universo inmenso en una secuencia ordenada adquiere en su totalidad el poder de conmover y transformar.

El aparente carácter misceláneo de este manuscrito sólo se sustenta a partir de la evaluación tradicional de los códices del medioevo como vehículos neutrales de la transmisión textual. En cambio, una postura centrada en describir cómo los textos fueron leídos y cuáles fueron los principios de su organización conduce a singularizar el códice como una antología, donde se destaca la unidad de las piezas abarcadas [10].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARANDA LETURIO, Nieves, "El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la 'Reina Sevilla'", *Thesaurus*, LIV, 1: 268-288, 1999.

GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles, El ideal de santidad en la obra hagiográfica de Gonzalo de Berceo, *Hagiographica*, IV: 155-177, 1997.

JAUS, Hans Robert, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, X: 181-229, 1979.

KNUST, Hermann, ed., *Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandrien un der h. Maria Aegyptiaca*, Halle, Niemeyer, 1890.

MAIER, John and Thomas Spaccarrelli, "Ms. Escurialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology", *La Coronica*, 11: 18-34, 1982.

VAUCHEZ, André, "Saints admirables ou saints imitables: les fonctions de la sainteté ontelles changé aux derniers siècles du Moyen Age?", en *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle). Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome avec le concours de l'Université de Rome "La Sapienza", Rome, 27-29 octobre 1988*, Roma, Ecole française de Rome, pp. 161-172, 1991.

VINAVER, Eugène, *The Rise of Romance*, Great Britain, Oxford University Press, 1971.

[9] Entre otros, este cambio en el ideal de santidad es retomado por Ángeles García de la Borbolla (1997, 157-177), aplicado al análisis de la obra hagiográfica de Gonzalo de Berceo.

[10] Siegfried Wenzel (1996, 7-21) resume las características esenciales de toda antología: un tema común en el material coleccionado y una clara intencionalidad.

WALKER, Roger, ed., *La estoria de Santa Maria Egiçiaca*, Exeter, University of Exeter, 1977.
WENZEL, Siegfried, "Sermon Collections and their Taxonomy", en *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 7-21, 1996.
ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, 1924.