

Letras

Nro. 78

Julio - Diciembre 2018

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA XI VOLUMEN II



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Actas de las XII Jornadas Internacionales
de Literatura Española Medieval 2017

“*La Celestina* y lo celestinesco.
Homenaje al Profesor Joseph Thomas Snow”



Letras

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

Studia Hispanica Medievalia XI
volumen II

78

Julio - Diciembre 2018

La **Revista Letras** notifica a sus estimados lectores que este es el último número en que se presentará en su formato impreso. A partir de nuestro número 79 se publicará mediante el sistema en línea de acceso abierto (OJS).

Podrán encontrarnos en el siguiente enlace:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

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

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUENTE

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

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

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

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



STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA XI

Volumen II

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

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

Selección de trabajos

JOSÉ LUIS CANET

Universitat de València, España

MARJORIE RATCLIFFE

University of Western Ontario, Canadá

ELOÍSA PALAFOX

Washington University in St. Louis, Estados Unidos de América

Autoridades de las Jornadas

Directora

DRA. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario

DR. ALEJANDRO CASAIS

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

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

Comité de Apoyo: Centro de Estudiantes de Letras.

**Selección de los trabajos
correspondientes a**
Studia Hispanica Medievalia XI

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

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

LETRAS

78 (julio-diciembre 2018)

Preliminares

- SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, *El centenario de un maestro. Francisco López Estrada (1918-2010)* 9

Conferencia

- JORGE DUBATTI, *La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia* 13

Ponencias

La Celestina y lo celestinesco

- ADÁN RAMÍREZ FIGUEROA, *La construcción del pasado como estrategia de poder en La Celestina* 37
- ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ, *Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: La Lena (1529)* 51
- MARÍA BELÉN RANDAZZO, *El imaginario social a fines del siglo XV: refranes y tópicos coincidentes en Seniloquium y La Celestina* 67

Temas de literatura española medieval

- MARÍA EUGENIA ALCATENA, *Donde los héroes fallan: tentación y deseo en los reinos lejanos del Libro del caballero Zifar* 79
- ERICA JANIN, *Mentiras y engaños en la corte del rey: un acercamiento a la figura del rey necio y los consejeros engañadores en la corte de Alfonso XI a través del Libro del conde Lucanor* 91
- JEZABEL KOCH, *Ojos corales: apuntes sobre las trayectorias de santidad en el Poema de Santa Oria y la Vida de Santo Domingo de Silos* 105
- SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ, *Ritualidad amatoria en el Cirongilio de Tracia* 117
- MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE, CLAUDIA INÉS RAPOSO, *“Alacrán negro nen veiro”. Simbología, metáfora y textualidad del escorpión en los textos alfonsíes* 127

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE, GERMÁN PABLO ROSSI, <i>Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas del escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey don Denis</i>	141
MAXIMILIANO A. SOLER BISTUÉ, <i>Patrones de configuración del relato en la *Historia hasta 1288 dialogada</i>	157
CARINA ZUBILLAGA, <i>La sabiduría como santidad en la leyenda tardo-medieval de Catalina de Alejandría (Ms. Esc. h-I-13)</i>	169
Normas de publicación	179

El centenario de un maestro Francisco López Estrada (1918-2010)

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Directora de las Duodécimas Jornadas Internacionales
de Literatura Española Medieval
República Argentina
smcarrizoruEDA@gmail.com*

La mayoría de los medievalistas argentinos conocimos el nombre de Francisco López Estrada aún antes de decidirnos por esa orientación. Cuando el estudio de los textos comprendidos en el período que media entre *El Cid* y *La Celestina* era insoslayable en todas las Facultades de Letras del país, uno de los títulos que presidían la “bibliografía obligatoria” era su *Introducción a la Literatura Medieval Española*. Y hay que agregar que, para quienes tuvimos la fortuna de recibir aquella formación, el libro de D. Francisco actuaba no solo como guía por los distintos temas del programa sino, también, como un acicate para continuar disfrutándolos y conociéndolos. Efectos nada casuales, desde la primera edición de 1952, con sucesivas ampliaciones hasta 1987, porque él mismo declaraba en el prólogo:

Pienso que el conocimiento universitario conviene que ponga a prueba la calidad humana, manteniéndola siempre en vilo y con asomos de insatisfacción, pensando en que, a la vez que conviene hacer el recuento de carácter informativo, hay que proseguir también, camino adelante, por la vía de la investigación.

Afirmaba haber dado preferencia a los “estudios más recientes”, a “puntos de vista” que aún no habían llegado a los manuales de la historia de la literatura, a “las controversias” de mayor actualidad y a referencias que supusieran “una renovación en la crítica de un autor”. Por estas premisas, a pesar de que, con

su modestia habitual, manifestaba que su libro era “una guía para el estudiante universitario”, lo cierto es que más que una “introducción a la literatura” constituyó, para muchos de nosotros, una “introducción a la investigación” del hispanomedievalismo. Consecuente con estas convicciones respecto al trabajo del universitario como un proceso de continua revisión y profundización de los objetos de estudio, D. Francisco se dedicó a predicar con el ejemplo a través de una fructífera tarea de investigación sobre diferentes textos y contextos, poéticas y géneros, escuelas y autores a lo largo de la historia literaria española.

Los siglos medievales constituyen su más conocida área de trabajo y, dentro de ellos, se destaca el magisterio que ejerció para que los relatos de viajes —esos “libros raros y curiosos” que solo atraían el interés de historiadores, antropólogos o sociólogos— fueran incorporados con plenos derechos al campo de la literatura. Su edición de *La Embajada a Tamorlán*, publicada en 1943 en Madrid por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, resultó un testimonio pionero y señero de la edición moderna de los relatos de viajes medievales. Sin embargo, él no se había quedado satisfecho y continuó con las indagaciones y las actualizaciones acerca de diversos aspectos que culminaron con la nueva edición de 1999. Pero la *Embajada* fue, en realidad, el centro de otros estudios que realizó acerca de los diferentes representantes de la “iterología” medieval en la península, y no abordó, solamente, los textos escritos en lenguas hispánicas sino, también, los de viajeros árabes y judíos que contribuyeron a consolidar el género.

Pero merced a la rigurosa base filológica de sus investigaciones y a una perspectiva humanista que sobrepasaba las divisiones artificiales de los programas de estudio, D. Francisco dejó una bibliografía nutrida e indispensable sobre temas y autores que se extiende desde el medioevo hasta el siglo XX, como poesía épica, literatura clerical, Alfonso el sabio, literatura pastoril, morisca, bizantina y utópica, Lope de Vega, Bécquer, Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y varios autores sevillanos y antequeranos, entre otros. Con una focalización especial en el *Quijote*, al que dedicó una serie de estudios, como los que rastrean la significativa presencia pastoril en la novela y los que indagan sus nexos con el *Apuleyo* castellano. Lamentablemente, sus finas calas en la obra cervantina no aparecieron reunidas en un volumen conjunto. D. Francisco tampoco dejó de extender sus investigaciones a la lite-

ratura colonial hispanoamericana y, además, desde una perspectiva comparatista que también fue pionera en su época, incursionó en las relaciones de la literatura y la pintura.

Sin embargo, sus actividades no se agotaron en la elaboración de una serie de imprescindibles ediciones críticas y de innumerables estudios que abrieron nuevos horizontes para los estudios sobre la literatura española porque bajo su dirección y su guía solícita, muchos discípulos avanzaron por los caminos de la investigación. Permítaseme, en este punto, una evocación personal. Como parte de mis estudios de doctorado, en Madrid, tuve el privilegio de cursar un seminario con él. Y tengo que decir que era de los profesores más queridos porque el alto nivel académico de sus explicaciones venía acompañado por una gentileza, una sencillez y una simpatía natural que hoy evocan cuantos lo trataron como colegas o como discípulos. Una cuestión en la que solía insistir era su preocupación por abordar la investigación orgánica de los libros de viajes de la España medieval, todavía escasamente estudiados en ese momento. El hecho es que aquel seminario suyo me llevó a elegir como material para mis estudios post-doctorales, *Andanzas y Viajes* de Pero Tafur, también reeditado por López Estrada y un equipo dirigido por él, en 1982. A partir de esa elección, nuestra relación se hizo más estrecha. Recuerdo las reuniones en su casa, atestada de libros pero muy hogareña al mismo tiempo, junto con su mujer, María Teresa, colega también del área de filología y dueña de una hospitalidad y una calidez encantadoras. Reuniones de las que yo salía llena de ideas, de separatas y de referencias bibliográficas para continuar con mi trabajo. También nos encontramos en Buenos Aires, cuando vino a la Argentina, y dejó como de costumbre una huella de magisterio académico y de singular cordialidad. En una de nuestras reuniones, D. Francisco me animó, enfáticamente, a desarrollar más allá del autor que estaba estudiando, una teoría sobre el género relato de viajes, y más tarde, después de leer detenidamente el manuscrito que le había llevado, me dio su veredicto: “Publíquelo”. Y ese fue el origen de mi *Poética del Relato de Viajes*, que sin su generoso y decidido apoyo dudo de que hubiera llegado a concretarse. Pasó el tiempo y me encontré con que D. Francisco, tal como hacía con los trabajos de otros discípulos, había citado los míos en estudios suyos. Sorprendida y emocionada, lo llamé para agradecerérselo y me dijo, palabras más, palabras menos, estas frases que solo pueden ser pronunciadas por

un auténtico Maestro: “¡Ay Sofía! A mis años, un profesor no solo se alegra de que sus discípulos le hayan prestado atención, sino sobre todo, porque han seguido volando solos”.

Su tan valiosa labor en todos los campos de la actividad académica fue reconocida con numerosas distinciones como la de Comendador de la Orden del Mérito de Italia, Oficial de las Palmas Académicas de Francia, Miembro de la Hispanic Society of América, Miembro por Andalucía de la Real Academia Española, Profesor Emérito de la Universidad Complutense de Madrid y Socio de Honor de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, entre varias otras.

A cien años de su nacimiento y ocho de su partida, continuamos encontrando una guía en su ingente obra y en su inolvidable perfil humano. Por eso, una vez más, muchas gracias por todo, D. Francisco.

***La Celestina* en escenarios argentinos (1950-2018),
un problema de Teatro Comparado:
reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia**

JORGE DUBATTI

*Universidad Católica Argentina –
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
República Argentina
jorgedubatti@uca.edu.ar*

Resumen: Desde la perspectiva del Teatro Comparado y la Poética Comparada, se propone un relevamiento de las puestas en escena de *La Celestina* en la Argentina entre 1950 y 2018. El estudio se enmarca en el proyecto de una cartografía argentina de reescrituras de la dramaturgia universal, que considera dichas reescrituras como *corpus* de los teatros argentinos, en plural. La focalización construye un interrogante: ¿qué hacen los argentinos con el texto de *La Celestina* en escena? Se propone una tipología de reescrituras teatrales. Se introducen los conceptos de territorialidad y política de la diferencia como forma de relación entre el texto-destino y el texto-fuente. Como ilustración de la diversidad de apropiaciones, se analizan las reescrituras de Jorge Goldenberg y Leonardo Funes.

Palabras clave: dramaturgia universal – teatros argentinos – cartografía – territorialidad – Jorge Goldenberg – Leonardo Funes

***La Celestina* in Argentine Stages (1950-2018),
a Problem of Comparative Theatre:
Rewritings, Poetics in Transit, and Politics of Difference**

Abstract: From the perspective of the Comparative Theatre and Comparative Poetics, this article proposes a survey of the stagings of *La Celestina* in Argentina between 1950 and 2018. The study is part of the project of an Argentine cartogra-

phy of rewritings of the universal dramaturgy, which considers these rewritings as a *corpus* of Argentine theaters, in plural. Our focus is the question: what do Argentines do with the text of *La Celestina* on stage? A typology of theatrical rewritings is proposed. The concepts of territoriality and politics of difference are introduced as a form of relationship between the destination-text and the source-text. As an illustration of the diversity of appropriations of *La Celestina*, the rewritings of Jorge Goldenberg and Leonardo Funes are analyzed.

Keywords: universal dramaturgy – Argentine theaters – cartography – territoriality – Jorge Goldenberg – Leonardo Funes

I

Desde nuestros primeros pasos en la investigación teatral, por la vía de la disciplina Teatro Comparado, venimos insistiendo en la necesidad de estudiar las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales.¹ El objetivo mayor consiste en componer una cartografía de reescrituras de la dramaturgia universal en el teatro argentino, en los teatros argentinos.² No solo sobre *La Celestina*,³ que será nuestro eje en esta conferencia, sino también sobre el teatro clásico griego, el teatro isabelino, el teatro japonés, el teatro norteamericano, el teatro africano, etc. La pregunta es atrapante: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?

Hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado. Se trata de una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas provechosas.⁴ Pueden distinguir-

¹ En un arco que va de nuestros primeros trabajos al respecto, orientados por el Dr. Nicolás J. Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo (Dubatti, 1992, 1994, 1995, 1996, entre otros), a los más recientes (2008, 2013a, 2015a, 2015b, 2017a, entre otros). Específicamente sobre las reescrituras de *La Celestina* en escenarios argentinos, véanse Dubatti, 2009 y 2010.

² Preferimos utilizar el término en plural por la riqueza de concepciones y prácticas internas al teatro argentino, e incluso concretadas fuera de las fronteras geopolíticas del país.

³ Para el texto de *La Celestina* seguimos la edición de Bruno Mario Damiani (Fernando de Rojas, 1980), así como las observaciones de Nicasio Salvador Miguel (2004).

⁴ La disciplina Teatro Comparado tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante. Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro "Pensar el teatro en provincia"*, de edición anual, también con sede itinerante. Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti, 2011a y 2011b.

se dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional y/o supranacional. Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional).

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diversidad intranacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, en plural. No hay “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc. de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina, se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación a la

globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o planetarización?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, apertura de una segunda etapa de la disciplina, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

Según esta nueva teorización, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales y/o supraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación.⁵ Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, comuna, sala, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los

⁵ Según Álvaro Bello, “el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una ‘producción’ sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder” (2004: 99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder.

mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia (Dubatti, 2017b). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁶

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. Siguiendo a Michel Collot (2011), se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak —actualizando a Benjamin— ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (2011: 126). El Teatro Comparado pone también el acento en la producción de un pensamiento territorializado. En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de

⁶ Para una tipología de mapas teatrales, aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, véase Dubatti, 2012: 105-125.

lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud *radicante* —apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud (2009)—. Se estimula, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular, del análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado de las letras y los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos. Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poíesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poíesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial y supraterritorial, es decir, cartográfica.⁷ Como veremos, Poética Comparada y territorialidad proveen herramientas útiles para comprender los fenómenos de las reescrituras teatrales.

⁷ En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (en términos de la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti, 2012: 127-142, y 2014: 21-54. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones.

II

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras de los textos de la dramaturgia universal (o textos-fuente provenientes del teatro de América, Europa, Asia, África u Oceanía, excluyendo a la Argentina), y más específicamente de reescrituras de *La Celestina*, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.,⁸ sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre esos textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

En este contexto de los estudios teatrales llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁹ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. Se produce el tránsito de una poética de una territorialidad a otra. Ese tránsito permite observar, al mismo tiempo, rasgos interterritoriales y supraterritoriales, variantes e invariantes.

Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. Comprobamos la presencia de *La Celestina* en los escenarios argentinos, sin embargo no sabemos exactamente cómo ha sido reescrita. No es un dato menor que podamos ignorar, o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *La Celestina* en la Argentina a través de las décadas? Debemos descartar que *La Celestina* haya podido ser representada en su “texto completo”, por estrictas razones de territorialidad (en

⁸ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remitimos a Santoyo (1989), Cilento (2000), Finzi (2007) y especialmente Hutcheon (2006). Hutcheon revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (2006: xiv).

⁹ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático, todo texto puede ser transformado en dramaturgia.

la Argentina no son frecuentes los espectáculos que excedan las tres horas de duración y resultaría complejo, además, escuchar el texto de *La Celestina* en el español de los siglos XV-XVI). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con el texto de *La Celestina*?

Cada reescritura teatral particular (en términos micropoéticos) presenta sus hibrideces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen diferentes formas de dramaturgia:¹⁰

A) Reescrituras dramáticas o pre-escénicas

Las llamamos dramáticas o pre-escénicas porque estas reescrituras se componen en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etc.), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

- 1) reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente. Es la que solemos llamar *traducción*. En el pasaje de una lengua a otra, o en el caso de la traducción intralingüística (del español del siglo XV-XVI al contemporáneo, y especialmente del peninsular a las variantes rioplatenses), se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística, incluso en la intralingüística,

¹⁰ Para la ampliación del concepto de dramaturgia por las diferentes formas de relación con la escena (dramaturgias pre-escénicas, escénicas, post-escénicas), véase Dubatti, 2013b. Llamamos texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la "puesta en escena"; texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función solo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión); texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado por la teatralidad y la literaridad; texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente.

- 2) reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar *adaptación*. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación¹¹ pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores, puede ser totalmente omitido en su dimensión verbal y trasvasado a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizado en un nuevo espacio de ficción, etc.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras este acontece, son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada (Dubatti, 2013b). Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

- 3) la reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal de *La Celestina* (en su español original) pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etc., y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.¹²

¹¹ Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (*La Celestina*) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

¹² Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, la que expone Jorge Luis Borges en su cuento de *Ficciones* "Pierre Menard, autor del Quijote" (2007 [primera edición, 1944]). Una aclaración relevante: Menard

- 4) la reescritura no-verbal del texto-mediación de la traducción intralingüística por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción intralingüística y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.
- 5) la reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.
- 6) la reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía.

Estos cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas (Dubatti, 2013b), como sucede con las reescrituras escénicas que luego se vuelcan al papel, inéditas o publicadas.

En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. Una permanente puesta en ejercicio de políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como re-escritura.

Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso.

“escribe” el Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura / reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer el Quijote; solo Cervantes y Menard pueden escribirlo / reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

III

Detengámonos en un recorte temporal de la presencia de *La Celestina* en los teatros argentinos:

Listado de reescrituras dramáticas y escénicas entre 1950-2018

Año	Título / actriz protagonista	Director	Adaptador	Teatro
1950	<i>La Celestina</i>	Leónidas Barletta	Eduardo Armosi	Teatro del Pueblo
1956	<i>La Celestina</i> / Margarita Xirgu	Margarita Xirgu	José Ricardo Morales	Teatro Nacional Cervantes
1967	<i>La Celestina</i> / Iris Marga	Mario Rolla	Mario Rolla	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Martín Coronado)
1974	<i>La inmortal Celestina</i> / Hebe Donay	José Gordon Paso	Enrique Llovet	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Martín Coronado)
1993	<i>La Celestina</i> / Graciela Araujo	Osvaldo Bonet	Jorge Goldenberg	Teatro Municipal Gral. San Martín (Sala Casacuberta)
2002 (Mar del Plata) 2005 (CABA)	<i>Celestyna</i>	Totó Castiñeiras	Totó Castiñeiras	La Farfala Teatro (Mar del Plata) / La Usina de Balvanera
2003 a 2017	<i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase</i> / (diversos elencos) Silvina Kogna (2009)	Leonardo Funes	Leonardo Funes	Cátedra Literatura Española I, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en Sede Puán / En 2009, excepcionalmente, se presentó en el Auditorio del primer subsuelo del Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González"
2007-2008	<i>La Celestina</i> / Elena Tasisto	Daniel Suárez Marzal	Daniel Suárez Marzal	Teatro Regio y varios otros
2011	<i>La Celestina</i> / Carolina Calema	Darío Galo	Darío Galo	C.C. Adán Buenosayres y otros
2018	" <i>Al que quiere Celestina...</i> " <i>Versión con muñecos y para jóvenes</i> (sin estrenar)	—	Gustavo Manzanal	—

Generalmente las reescrituras dramáticas entre 1950-2018 no han sido compuestas para ser publicadas, sino solo para ser representadas / estrenadas. Solo se han editado las versiones de Daniel Suárez Marzal (Fernando de Rojas, 2007) y Gustavo Manzanal (2018). Esta última es la única no estrenada. No todos los textos inéditos se conservan en archivo; en nuestro caso disponemos, junto a los textos publicados, de los guiones inéditos de Jorge Goldenberg (1993), Leonardo Funes (2003-2017) y Darío Galo (2011), facilitados por los respectivos autores. Para el conocimiento de las reescrituras cuyos guiones no conservamos (por ejemplo, las de Eduardo Arnosi, Mario Rolla y Enrique Llovet), recurrimos a los datos que surgen de la crítica periodística, los meta-textos de los respectivos artistas o los aportes de la investigación especializada. En cuanto a las versiones de Goldenberg y Suárez Marzal, se conservan grabaciones audiovisuales de los textos escénicos en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Hemos dedicado una investigación a las versiones de Goldenberg (1993) y Suárez Marzal (2007) (Dubatti, 2009 y 2010). Nos centramos en los textos dramáticos (no en los escénicos), pero poniendo el eje en Suárez Marzal y estableciendo algunas observaciones comparatistas entre ambas reescrituras. En esta ocasión nos interesa reflexionar sobre la diversidad de las reescrituras y detenernos en las versiones de Goldenberg y Funes. En ambos casos tendremos en cuenta reescrituras dramáticas, no escénicas, a partir del análisis de los respectivos guiones conservados.

En nuestros estudios anteriores realizamos el cuadro de correlaciones entre los autos de *La Celestina* y el texto de Suárez Marzal. Ofrecemos a continuación el cuadro correspondiente al texto de reescritura de Goldenberg:

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto I, Escena 1	Una luz, una campana. Pleberio: planto.	Veinte y uno auto
Acto I, Escena 2	Oscuridad. Sonido amplificado del aleteo del halcón, pasos y unas espuelas.	Primer auto
Acto I, Escena 3	Un huerto, un muro. Primer encuentro de Melibea y Calisto. Melibea rechaza a Calisto. Calisto, herido de amor por Melibea.	Primer auto

La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado

Texto-destino de Goldenberg	Texto-fuente de Rojas	
Estructura externa	Estructura externa	
Principales acciones de la historia y espacio		
Acto I, Escena 4	<p>Casa de Calisto. Viendo Sempronio tan desesperado a Calisto, le propone presentarle a Celestina para que lo ayude.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 5	<p>Casa de Celestina. Ante la llegada de Sempronio, Celestina dice a Elicia que oculte a Crito, el amante con el que se encuentra. Sempronio convoca a Celestina y salen hacia la casa de Calisto.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 6	<p>En la calle. Sempronio y Celestina caminan hacia la casa de Calisto.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 7	<p>En casa de Calisto. Pármeno advierte a Calisto que Celestina no es confiable.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 8	<p>En la calle, simultáneamente [continúa Escena 6]. Sempronio cuenta a Celestina que Calisto arde de amor por Melibea y le pedirá que lo ayude.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 9	<p>En casa de Calisto, simultáneamente [continúa Escena 7]. Pármeno arremete contra Celestina ante Calisto.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 10	<p>En la calle, simultáneamente [continúa Escena 6 y 8]. Ya cerca de la casa de Calisto. Acuerdo entre Sempronio y Celestina. Llamam a la puerta.</p>	Primer auto
Acto I, Escena 11	<p>En casa de Calisto y en la calle simultáneamente. Calisto pide los servicios de Celestina y ella acepta. Mientras Calisto busca la paga, Celestina controla a Pármeno, prometiéndole conseguir a Areúsa para él. Calisto entrega cien monedas de oro a Celestina. Codicia de Pármeno y Sempronio. Celestina se va acompañada por Pármeno. Calisto pide consejo a Sempronio. Luego le encarga que siga de cerca a Celestina para recordarle su trabajo. Calisto consulta a Pármeno, quien ya no habla mal de Celestina.</p>	Primer auto Segundo auto
Acto I, Escena 12	<p>En la calle y frente a la casa de Celestina. Sempronio alcanza en la calle a Celestina y acuerdan el plan. Llegan a la casa y está Elicia.</p>	Tercer auto
Acto I, Escena 13	<p>En casa de Celestina. Con la ayuda de Elicia y Sempronio, Celestina arma lo necesario para el conjuro. Mientras realiza el conjuro, aparecen en simultáneo dos escenas mudas: Sempronio y Elicia acostados; Melibea, Alisa y Lucrecia en la iglesia. El conjuro cierra la escena.</p>	Tercer auto
Acto I, Escena 14	<p>En la calle, casi frente a la casa de Melibea. Celestina habla al público mientras camina a la casa de Melibea. Encuentra a Lucrecia. Alisa la hace pasar.</p>	Cuarto auto
Acto I, Escena 15	<p>En casa de Melibea. Lucrecia y Alisa dejan solas a Melibea con Celestina. Esta le pide el cordón a Melibea para curar un dolor de muelas de Calisto. Lo lleva y sale, mientras promete a Lucrecia un regalo para que deje de hablar mal de ella.</p>	Cuarto auto

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto I, Escena 16	En la calle. Celestina sale con el cordón hacia la casa de Calisto. La intercepta Sempronio para reclamarle parte de lo cobrado. Ella le niega contribución y acelera la marcha en nombre de la espera de Calisto.	Quinto auto
Acto I, Escena 17	En casa de Calisto. Celestina muestra a Calisto el cordón como promesa de éxito futuro. Para evitar a Sempronio y Pármene ingresan a una habitación. Ellos se confabulan. Celestina promete dar más información a cambio de un manto y una saya.	Sexto auto
Acto I, Escena 18	En la calle. Para seducir a Pármene y volverlo aliado, lo conduce a la casa de Areúsa.	Séptimo auto
Acto I, Escena 19	En casa de Areúsa. Celestina convence a Areúsa para que tenga relaciones con Pármene. Se desvanece la imagen de Areúsa y Pármene en la cama y aparece Pleberio: planto.	Séptimo auto
Acto II, Escena 20	En el cuarto de Calisto. Ya es de día. Calisto intenta componer unos versos con el laúd. Sempronio mira al público con complicidad por la actitud de Calisto. Sale.	Octavo auto
Acto II, Escena 21	En la calle, simultáneamente. Pármene regresa de su encuentro con Areúsa. Encuentro con Sempronio. Pármene quiere reconciliarse.	Octavo auto
Acto II, Escena 22	En casa de Calisto. Calisto sigue intentando componer. Decide ir a la iglesia hasta el regreso de Celestina. Pármene y Sempronio se reconcilian. Organizan un banquete en casa de Celestina, con Areúsa y Elicia, por lo que roban víveres de la despensa de Calisto.	Octavo auto
Acto II, Escena 23	En casa de Melibea. Melibea desespera de amor por Calisto. Llama a Lucrecia para darle un encargo [escena se corta, recién sabremos luego que la mandará a casa de Celestina para buscarla].	Décimo auto
Acto II, Escena 24	En casa de Celestina. Banquete de Celestina, Areúsa, Elicia, Pármene y Sempronio. Llega Lucrecia para pedir a Celestina que vaya a ver a Melibea a su casa porque siente dolores de corazón. Reclama también que lleve el cordón.	Noveno auto
Acto II, Escena 25	En casa de Melibea. Melibea pide a Celestina que la cure de su mal. Celestina hace que salga Lucrecia. A solas con Melibea, Celestina le dice que su mal es “amor dulce” y se cura con Calisto. Melibea confiesa a Celestina su amor por Calisto. Ella arreglará con Calisto para que se vean a la noche.	Décimo auto

La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado

Estructura externa	<p align="center">Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio</p>	<p align="center">Texto-fuente de Rojas Estructura externa</p>
Acto II, Escena 26	<p>Sorpresivo ingreso de Alisa y Lucrecia. Celestina se marcha. Alisa le advierte a Melibea que se cuide de Celestina. Melibea pide a Lucrecia su apoyo y complicidad.</p>	Onceno auto
Acto II, Escena 27	<p>En la iglesia de la Magdalena. Calisto reza y se presenta Celestina. Pide a Calisto salir de la iglesia para darle las novedades.</p>	Onceno auto
Acto II, Escena 28	<p>En la calle. Celestina dice que Melibea es de Calisto pero retacea la información. Instado por Sempronio, para hacerla hablar, Calisto le da una cadena de oro. Codicia de Pármeno y Sempronio. Celestina comunica la cita y se marcha.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 29	<p>En casa de Calisto. Víspera de la cita. Cinco campanadas.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 30	<p>En la calle. Calisto, Sempronio y Pármeno caminan. Víspera de la cita. De la campanada sexta a la duodécima. A la medianoche Calisto se acerca en la penumbra a la puerta de la casa de Melibea. Sempronio y Pármeno temen traición y están dispuestos a huir.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 31	<p>Puerta de Melibea, simultáneamente. Encuentro a través de la puerta de Calisto y Melibea. Sempronio y Pármeno oyen y dialogan sobre el peligro de la situación. Melibea propone a Calisto encontrarse la medianoche siguiente por las paredes del huerto. Terror de Sempronio y Pármeno ante la proximidad de luz de antorchas. Obligan a Calisto a retirarse.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 32	<p>En el dormitorio de Alisa y Pleberio, despiertos, simultáneamente. Oyen ruidos, se preocupan por Melibea pero ella los tranquiliza. Se acuestan.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 33	<p>En la calle, cerca de casa de Celestina. Luego frente a la casa de Celestina. Sempronio y Pármeno se ponen de acuerdo para ir a casa de Celestina a reclamar su parte de la cadena de oro.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 34	<p>En casa de Celestina. Sempronio y Pármeno reclaman a Celestina su parte de la cadena de oro. Celestina se niega y dice que pidan pago a Calisto. Crece la violencia, interviene Elicia, que es reducida por Pármeno, y Sempronio hiere a Celestina luego de una dura pelea. Se escuchan voces en la calle y Sempronio y Pármeno deciden huir y no ser atrapados por la justicia. Muere Celestina.</p>	Doceno auto
Acto II, Escena 34 [por error el texto numera 38]	<p>En casa de Calisto. Mañana siguiente. Calisto pide a Tristán que busque a Sempronio y Pármeno. Sosia ingresa llorando con la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno.</p>	Treceno auto

Estructura externa	Texto-destino de Goldenberg Principales acciones de la historia y espacio	Texto-fuente de Rojas Estructura externa
Acto II, Escena 35 [por error el texto numera 39]	En el huerto de Melibea, por la noche. Lucrecia y Melibea esperan en el huerto. Llega Calisto, acompañado por Tristán y Sosia, del otro lado del muro. Salta el muro Calisto y encuentro con Melibea. Calisto intenta desnudar a Melibea, y ante su resistencia, Lucrecia se siente tentada de abrazar a Calisto. Melibea le pide a Lucrecia que se retire. Apaga el candil.	Cuatorceno auto
Acto II, Escena 36 [por error el texto numera 40]	Al otro lado del muro, simultáneamente. Tristán y Sosia comentan lo que se escucha que pasa del otro lado del muro.	Cuatorceno auto
Acto II, Escena 37 [por error el texto numera 41]	En el huerto de Melibea, un par de horas después. Calisto y Melibea reposan.	Cuatorceno auto
	Súbitamente gritos de Sosia del otro lado del muro. Calisto salta y cae. Tristán anuncia su muerte. Melibea, desesperada por la noticia, es llevada al interior de la casa por Lucrecia.	Decimonono auto
Acto II, Escena 38 [por error el texto numera 42]	Del lado exterior del muro, simultáneamente. Tristán y Sosia recogen el cadáver de Calisto.	Decimonono auto
Acto II, Escena 39 [por error el texto numera 43]	En la escalera y en la torre, poco tiempo después. Melibea sube las escaleras hasta llegar a lo alto de la torre. Pleberio, al pie de la torre, intenta calmarla. Melibea se arroja y muere.	Veinteno auto
	Pleberio habla al público: planto. Se vuelve hacia el cadáver de Melibea. Planto. Tañe furiosamente la campana.	Veinte y un auto Veinteno auto Veinte y un auto

El cuadro resulta revelador para comprender algunas operaciones de la reescritura de Goldenberg. Señalamos ya en otro lugar (Dubatti, 2009 y 2010) que, a diferencia de la reescritura estilizante de Suárez Marzal, la de Goldenberg puede ser caracterizada como clásica por la forma en que sigue estrechamente las instrucciones explícitas e implícitas del texto-fuente. Goldenberg incluye un amplio número de personajes, respeta la relevancia de los criados, los diálogos y la linealidad de la historia. Remitimos a dichas observaciones. Sin embargo, pueden destacarse algunos procedimientos relevantes en su política de la diferencia respecto del texto de Rojas: la creación de un marco, presente en la apertura y el cierre, con el planto de Pleberio; la ampliación de la escena del conjuro; la inclusión de didascalias que plantean una lectura dirigida del

texto-fuente; la inclusión de matrices de representación destinadas a la puesta en escena a dirigir por Osvaldo Bonet; el cruce de la escena de la muerte de Melibea (Auto 20) con el planto del padre (Auto 21); la caricatura de Calisto como poeta-cantor (su laúd desafinado y la dificultad para componer las letras); las escenas simultáneas o levemente superpuestas (como en el pasaje de la Escena 4 a la 5, ídem transición 6 y 7), que asimilan la reescritura a procedimientos cinematográficos (Goldenberg sobresale por su carrera como guionista de cine; véase Goldenberg, 2005); el habla de los personajes hacia el público; la variante lingüística.

En el caso de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase*, la reescritura de Leonardo Funes está puesta al servicio de la enseñanza y el aprendizaje del texto en la Cátedra de Literatura Española I en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, de la que Funes es profesor titular. De allí el subtítulo que acompaña: “Representación dramático-docente y teatro leído”. Tanto la articulación de “lo dramático” (teatral) con “lo docente” (no-teatral, la clase), como el término “teatro leído”, ubican el acontecimiento en el campo del teatro liminal (Dubatti, 2017c), en una dimensión más performativa que representativa. *La Tragicomedia de Calisto y Melibea en clase* se viene representando todos los años desde 2003 hasta el 2017 inclusive, con elencos diversos, en los que participan Funes e integrantes de la cátedra y el curso cuatrimestral (ayudantes y alumnos). En 2009, por un problema de disponibilidad del espacio en la Facultad, la representación debió realizarse en el Instituto Superior de Profesorado “Joaquín V. González”. Gracias a la gentil provisión de Funes, disponemos en nuestro archivo del programa de mano de 2009, en el que se reproduce la siguiente estructura del espectáculo en cuatro actos:

Acto Primero: La construcción de los personajes

1. Una red de miradas y de palabras
Comentador impertinente: *el Profesor*
2. Representación de “Putá Vieja”
Evocador ingenuo: *Pármemo*
Oyente alarmado: *Calisto*

3. Autorretrato de Celestina [Auto III]

Evocadora confiada: *Celestina*

Oyente preocupado: *Sempronio*

4. Representación de las Dudas y los Cuidados [Auto IV]

Monologuista y voz de Calisto: *Celestina*

5. Evocación de Melibea por su galán [Auto VI]

Evocador exaltado: *Calisto*

Oyente inmovible: *Celestina*

6. Evocación de Melibea luego del primer encuentro [Auto XIV]

Monologuista y voz de Melibea: *Calisto*

7. Entremés de las comparaciones odiosas o “¡Gentil! ¿Gentil es Melibea?”
[Auto IX]

Prostituta enfurecida: *Elicia*

Alabador imprudente: *Sempronio*

Otra prostituta enfurecida: *Areúsa*

8. Retrato ingenuo de la “guardada hija” [Auto XVI]

Padre en la luna: *Pleberio*

Madre atolondrada: *Alisa*

Acto II: Comienza la obra

1. Comentario del Auto anónimo

Comentador prolijo: *el Profesor*

2. Entremés del Galán Fingido y la Encerrada Doncella

Galán: *Calisto*

Doncella: *Melibea*

3. Farsa de “Yo te sanaré”

Amo melancólico: *Calisto*

Criado mañoso: *Sempronio*

4. Farsa de Elicia

Ramera: *Elicia*

Cornudo no consciente: *Sempronio*

Vieja sabidora: *Celestina*

Cliente en apuros: *Crito*

5. Diálogo de la maestra en engaños

Embaucadora magistral: *Celestina*

Víctima dubitativa: *Pármemo*

6. Diálogo del desengaño

Amo ingrato: *Calisto*

Sirviente desengañado: *Pármemo*

7. Entremés del “mal de madre”

Enferma: *Areúsa*

Médico: *Celestina*

Curación: *Pármemo*

Acto III: El problema de la magia en Celestina

1. Discurso sobre la acción de la magia

Argumentador pertinaz: *el Profesor*

2. Confesión de Melibea a su padre [Auto XX]

Hija desesperada: *Melibea*

[Oyente conmocionado: *Pleberio*]

3. Entremés de la Guardada Hija [Auto IV]

Madre de reacción lenta: *Alisa*

Guardada Hija: *Melibea*

Vendedora de hilados (antigua vecina): *Celestina*

Oyente de todo, a veces espantada: *Lucrecia*

4. Medicina del mal de amores [Auto X]

Enferma desesperada: *Melibea*

Curandera solícita: *Celestina*

Testigo espantada: *Lucrecia*

Acto IV: Sobre el envés de la trama amorosa

1. Comentario sobre la parodia del Amante Cortés

Comentador irónico: *el Profesor*

2. Representación de “las que sirven a Señoras”

Monologuista y voz de varias mujeres: *Areúsa*

3. Descomedimiento de Calisto [Auto XIX]

Acosada: *Melibea*

Galán descomedido: *Calisto*

Criada muerta de envidia: *Lucrecia*

Resulta valiosa una “Nota” aclaratoria en el programa de mano: “Las denominaciones de las escenas están copiadas o inspiradas en el trabajo del eminente celestinista Joseph T. Snow, ‘*Celestina: Metateatro*’”, del que se reproduce la ficha bibliográfica completa. En el caso de la reescritura de Funes, la estructura del espectáculo da por sentada la lectura de obra completa por parte de los alumnos, no busca la linealidad de la historia y organiza la selección de las escenas de acuerdo a ejes analíticos: construcción de los personajes, el comienzo (estudio del Auto primero), la magia y la intriga amorosa en *La Celestina*. Por otra parte, se alternan los “comentarios” docentes (en los que el profesor puede ser “impertinente”, “prolijo”, “irónico” o “argumentador pertinaz”), a la manera de la clase, con las escenas representadas. Los títulos de dichas escenas explicitan muchas veces interpretaciones respecto de su poética: se las llama “farsa” o “entremés”. De la lectura del guion de las escenas se desprende que no se modifica la lengua del texto-fuente por traducción intralingüística. Es celebrable esta estrategia educativa de valerse del teatro para multiplicar lúdicamente la conexión de los docentes y los alumnos con el texto de *La Celestina*. Conecta ciencia y arte, investigación y creación. Entronca, además, con una tradición de estas prácticas en la Facultad de Filosofía y Letras, que dieron origen a la creación del Instituto de Teatro (actual Instituto de Artes del Espectáculo) en 1972, cuya primera función era disponer de un elenco que en las clases de literatura de diversas materias representara fragmentos de obras.

Más allá de su diversidad formal y de concepción para encarar la reescritura,

tanto en Goldenberg como en Funes se advierte una intencionalidad pedagógica. En Goldenberg, la voluntad educativa está puesta al servicio del teatro oficial, entre cuyas misiones se encuentra la de conectar al público con los grandes clásicos mundiales. El teatro oficial trabaja además con las escuelas secundarias, con sus docentes y alumnos. El teatro como escuela, el teatro oficial como educación (aspecto que también señalamos en nuestro estudio sobre Suárez Marzal). En Funes, el camino es a la vez inverso y complementario: se trata de agenciar las capacidades del arte teatral, desde la educación superior, para ampliar la producción de conocimiento en las aulas de la Universidad.

Conclusión

Estas reescrituras argentinas de *La Celestina* deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, 2011). Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales y gestión para el presente (Dubatti, 2013a).

Debemos reconocer estos fenómenos como no se lo ha hecho hasta ahora en los estudios del teatro nacional, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una publicación o una puesta de *La Celestina*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción intralingüística que conocemos y tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos. Por otra parte, debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que sostiene que “Esto no es *La Celestina*”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de “Celestinas argentinas”, des-territorializadas de su contexto español y re-territorializadas en nuestro país, ciudad, región, etc., en los teatros o en los centros educativos. En los teatros argentinos *La Celestina*

es y no es *La Celestina* al mismo tiempo. Como se desprende de los casos referidos, las posibilidades de ejercer políticas de la diferencia sobre obras dramáticas son ilimitadas y afectan todos los niveles textuales. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras.

¿Cómo reescriben los argentinos *La Celestina*? Debemos elaborar una cartografía celestinesca de la Argentina. Por otra parte, la percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar.

Referencias bibliográficas

- BELLO, Álvaro, 2004, *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*, Santiago de Chile, CEPAL.
- BORGES, Jorge Luis, 2007, *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2009, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CILENTO, Laura, 2000, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en Jorge Dubatti (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, pp. 9-27.
- COLLOT, Michel, 2011, “Pour une géographie littéraire”, *Fabula-Littérature Histoire Théorie* 8, «Le Partage des disciplines», mai 2011, URL: <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consultado el 17 de septiembre de 2018 [traducción castellana “En busca de una geografía literaria de los textos”, en *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (eds.), trad. M. L. Puppo, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2015, pp. 59-75].
- DUBATTI, Jorge, 1992, “Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerá”, en Jorge Dubatti (ed.), *Comparatística*, Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 45-62.
- , 1994, “Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de ‘adaptación teatral’”, *Letras* 29-30 (enero-diciembre), 13-27.
- , 1995, “La adaptación teatral como género” y “La traducción en el teatro”, en *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Lomas de Zamora, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología, vol. 1, pp. 37-59 y pp. 61-71.
- (ed.), 1996, *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común.

***La Celestina* en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado**

- DUBATTI, Jorge, 2008, “El teatro de Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez”, en Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez, *Versiones y diversiones. Molière, Shakespeare y Sheridan, recreados*, Buenos Aires, Colihue, pp. 145-180.
- , 2009, “*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)”, *Celestinesca* 33, 59-68.
- , 2010, “*La Celestina* en escenarios argentinos”, *Letras* 61-62 (enero-diciembre), 151-159. (Número dedicado a *Studia Hispanica Medievalia VIII, vol. II*, Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008).
- , 2011a, “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”, *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3, 9-26.
- , 2011b, “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada* XXXVI, 103-120.
- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2013a, “Reescrituras de Shakespeare, política de la diferencia (hacia el 450° aniversario del nacimiento del autor de *Hamlet*)”, *Anuario de Estética y Artes* V.5, 38-56.
- , 2013b, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”, en Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba (eds.), *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, pp. 31-66.
- , 2014, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- (coord.), 2015a, *Shakespeare en la Argentina, Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional de Teatro, 28 y 29, Año IX (mayo). Selección de los trabajos presentados en el *Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina* organizado por la Universidad de Buenos Aires en abril de 2014.
- , 2015b, “Emiliano Dionisi, dramaturgo: reescribir los clásicos en el legado de Hugo Midón”, en Emiliano Dionisi, *Romeo y Julieta de bolsillo, La comedia de los errores, Patas cortas (Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes)*, Buenos Aires, Losada, Col. Nuevo Teatro, pp. 7-16.
- , 2017a, “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”, en *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina “La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo”*, Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades, en prensa.
- , 2017b, “Teatro Comparado, Geografía Teatral, Territorialidad, Cartografía: hacia una Historia Comparada de los teatros argentinos”, en *Pensar el teatro en provincia, Actas 1º Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro*, Bahía Blanca,

- EDIUNS, Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en prensa.
- DUBATTI, Jorge, 2017c, “Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en Jorge Dubatti (coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 13-36.
- FINZI, Alejandro, 2007, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*, Córdoba, Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard.
- FUNES, Leonardo, s/f, *Guión de la representación de Celestina*, texto dramático inédito, copia facilitada por el autor, 27 páginas.
- GOLDENBERG, Jorge, 1992, *La Celestina*, texto dramático inédito, archivo del Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral Buenos Aires y copia facilitada por el autor, 113 páginas.
- , 2005, *Teatro completo 1*, Buenos Aires, Colihue.
- GUILLÉN, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- HUTCHEON, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- MANZANAL, Gustavo, 2018, “‘Al que quiere Celestina...’ Versión de *La Celestina* con muñecos y para jóvenes”, en *Teatrofilia. Una veintena de discursos en forma de piezas*, Beau Bassin, JustFiction Edition, pp. 515-534.
- PALERMO, Zulma, 2011, “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”, en Adriana Crolla (ed.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, pp. 126-136.
- ROJAS, Fernando de, 1980, *La Celestina*, edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, Cátedra.
- , 2007, *La Celestina*, versión de Daniel Suárez Marzal, Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires y Editorial Losada.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 2004, “La Celestina”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 137-167.
- SANTOYO, Julio-César, 1989, “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, 95-112.
- SNOW, Joseph T., 1999, “Celestina: Metateatro”, en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, 21-23 de agosto de 1996)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 34-47.

La construcción del pasado como estrategia de poder en *La Celestina*

ADÁN RAMÍREZ FIGUEROA

Universidad Nacional Autónoma de México
México
ajrf91@gmail.com

Resumen: A lo largo de la obra, *Celestina*, en los encuentros con otros personajes, remite al pasado, ya sea al propio o al de aquellos con quienes interactúa; se muestra a sí misma como un puente entre una vieja generación, representada por los padres y antiguos amos, y la nueva generación, todos aquellos que intervienen en el desarrollo de la *Tragicomedia*; monopoliza el conocimiento del pasado durante buena parte de la obra, situación de la que sacará ventaja para su causa. Construyendo el pasado, *Celestina* gana control gradual sobre aquellos que le son adversos, pues encuentra la manera de atraerlos hacia ella aprovechándose de las carencias que manifiestan y elaborando un sustituto para cada una de ellas. Será solo cuando pierda el monopolio del pasado y empiecen a intervenir otros personajes de la vieja generación cuando *Celestina* comience su declive. Ahora bien, esta construcción del pasado, como todas, se hace a través de la palabra y es en la palabra donde estriba el verdadero poder de *Celestina*; a semejanza de los magos renacentistas, *Celestina* controla la palabra y con ella puede modificar el desarrollo de los hechos según su voluntad. Discutir someramente el verdadero alcance de sus palabras y, en todo caso, la naturaleza misma de su poder en el desarrollo de la obra será el objetivo de este trabajo.

Palabras clave: *Celestina* – el pasado – magia – la palabra – poder

The Construction of the Past as a Strategy of Power in *La Celestina*

Abstract: Throughout the text, *Celestina* —in her meetings with others characters— speaks about the past, both her own past and the past of others characters. She shows herself like a bridge between the old generation, represented by parents

Recibido: 29 de julio de 2017. Aceptado: 31 de diciembre de 2017.

and previous householders, and the new generation, represented by all those who intervene in the development of the *Tragicomedia*; she monopolizes the past during a lot of time in the work, situation that she will use in her own benefit. Building the past, Celestina gradually takes the control over all those who appear to her as adversaries because she can find the way to attract them using the deficiencies in their lives and making a substitute for each one. It is only when Celestina lose the monopoly of the past and old-generation characters start to intervene that her fall begins. However, this past construction, like all of those, is made using the word, and it is in the word where the power of Celestina be; like magicians of the Renaissance, Celestina controls the word and with it she can control the development of events according her will. Discussing the real reach of her words and the nature of her power will be the purpose of this paper.

Keywords: Celestina – Past – Magic – Word – Power

Nadie duda de que Celestina es maestra de la palabra. Con ella es capaz de conducir todo hacia lo que le resulta más conveniente y de ir urdiendo tramas que redunden en la consecución de sus planes, lo cual también le trae los beneficios económicos siempre tan anhelados. Pero debemos reparar, sobre todo, en los modos como utiliza el lenguaje; así pues, para este trabajo habré de enfocarme en uno muy particular: la construcción del pasado por medio del lenguaje como estrategia de poder.

He de mencionar de entrada que este uso del lenguaje por parte de Celestina —construir un pasado y con ello obtener poder— solo lo vemos aplicado a uno de los personajes que interactúan en la obra: Pármeneo. Por ello convendrá analizar qué es lo que marca la diferencia entre él y los otros personajes y de qué manera se consolida el poder de Celestina al atraerlo hacia su causa. Habrá que empezar por plantear una primera distinción entre los personajes que los caracterice de acuerdo a la relación que mantienen con el pasado. Para fines prácticos los dividiré en dos grupos principales: el primero de ellos, la nueva generación o generación joven, está conformado por Calisto, Melibea, Sempronio, Elicia, Pármeneo, Areúsa, Tristán, Sosia y Lucrecia —omito a Crito por la escasez de datos sobre él—; el segundo grupo, la vieja generación o generación mayor, estará compuesto por Celestina, Pleberio y Alisa. Quizás —y aunque no aparezcan en la obra— es conveniente tener presentes a

aquellos personajes que han muerto o que no se revelan por sí mismos al receptor, pero de los que tampoco tenemos datos que nos permitan asegurar su muerte, como la tía de Melibea o las hermanas de Celestina; dejo aparte a Centurio, que requerirá un tratamiento especial.¹

Debemos notar que, siguiendo esta división, hasta el décimo auto solo intervienen personajes de la generación joven y Celestina; por lo tanto, podemos caracterizar a Celestina, además de por su extraordinario uso de la lengua —cualidad que no tiene nadie más—, por ser el puente con el pasado, el único personaje que ha conocido los tiempos pretéritos y conserva la viva imagen de ellos. Celestina, hasta el auto décimo, monopoliza el conocimiento pleno del pasado y ello sirve para explicar en buena medida por qué es capaz de manipular a los otros personajes de la *Tragicomedia*.

Si algo caracteriza a los personajes de la generación joven es que son desmemoriados; es notoria su falta de conciencia histórica, su ausencia de pasado: las referencias temporales que estos hacen muy pocas veces van más allá del tiempo de arranque de la obra, y cuando traspasan esa barrera se detienen a poca distancia. Hay una sola excepción, Pármeno; él es, dentro de la generación joven, el único que recuerda tiempos de hasta una década previa al arranque de la obra. Cuando Sempronio ha partido en busca de Celestina, asistimos a un diálogo en el que Pármeno rememora el pasado:

PÁRMENO. Saberlo has. *Días grandes son passados* que mi madre, mujer pobre, morava en su vezindad, la qual rogada por esta Celestina, me dio a ella por serviente, aunque ella no me conosce, por lo poco que la serví y por la mudança que la edad ha hecho [...]. Pero de aquel tiempo que la serví, *recogía la nueva memoria* lo que la vieja no ha podido quitar (110, énfasis añadido).²

¹ Remito aquí a Snow (2005), quien desarrolla una división de los personajes presentes y ausentes desde setenta y cinco años atrás al arranque de la obra, con cortes cada veinticinco años; gracias a esta propuesta podemos apreciar que los personajes de lo que hemos llamado “generación joven” se caracterizan por haber nacido entre el año -25 y el arranque de la obra.

² Para ésta y todas las citas de *La Celestina* me baso en la edición de Severin (2012).

En vista de lo anterior no podemos suponer que sea aleatorio el que Pármeno se convierta en el único personaje que le planta cara a Celestina y que se opone abiertamente a sus planes y su influencia sobre los demás; Pármeno es el único que evita que Celestina monopolice el conocimiento del pasado y por ello la vieja alcahueta habrá de emplear con él la estrategia más elaborada para atraerlo a sus redes. Y es la estrategia más elaborada porque no solo implicará la seducción a través de bienes materiales o del hedonismo con el que ha atraído a los otros personajes, pues Pármeno se resiste constantemente a caer en su juego; ni las palabras halagüeñas ni las promesas de delicias carnales logran atraerlo en primera instancia, y para ello Celestina debe idear otro plan, un plan que va un paso más atrás y a partir del cual se volverán efectivas las palabras que antes no lo fueron.

Celestina usa la misma estrategia prácticamente con todos los personajes: detecta alguna carencia, ya sea afectiva o económica, y crea un paliativo para ella; con esto los mantiene bajo su dominio y se erige como la que articula todas las relaciones entre los personajes de la generación joven. Solo Pármeno se le resiste; ejemplo perfecto es cuando esta le ofrece por primera vez a Areúsa:

CELESTINA. [...] ¡O, si quisieses, Pármeno, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa.

PÁRMENO. ¿De Areúsa?

CELESTINA. De Areúsa [...].

PÁRMENO. Maravillosa cosa es.

CELESTINA. ¿Pero bien te parece?

PÁRMENO. No cosa mejor.

CELESTINA. Pues tu buena dicha quiere, aquí está quien te la dará.

PÁRMENO. Mi fe, madre, no creo a nadie.

CELESTINA. Estremo es creer a todos y yerro no creer a ninguno.

PÁRMENO. Digo que te creo pero no me atrevo; déxame.

CELESTINA. O mezoquino, de enfermo corazón es no poder sufrir el bien (125).

Para someter a Pármeno, Celestina precisa de una estrategia diferente pues ha comprobado que resiste incluso la promesa de gozar carnalmente de aquella

que tanto le agrada y en el séptimo auto dará con ella: desarticular el pasado de Pármene para despojarlo de su identidad y reconstruirlo hacia una nueva donde se comporte de manera semejante a como lo hacen los otros personajes de la generación joven.

Ya en autos anteriores Pármene había cedido de palabra —que no de acto— a no estorbar a Celestina, pero no será sino hasta el final del séptimo cuando por fin sucumba completamente a la voluntad de la alcahueta: será en este momento cuando se convierta en uno más de los peones que se mueven a su servicio e incluso tramará amistad con Sempronio, como era voluntad de la vieja. También será a partir de este punto cuando los planes de Celestina respecto de Melibea y Calisto no tengan ningún impedimento, lo cual se verá concretado a la entrada del décimo auto.

Es muy claro a este respecto el desarrollo del sexto auto, cuando la vieja entrega el cordón de Melibea a Calisto mientras por detrás Pármene mantiene su posición refractaria hacia aquella. Los susurros de los criados, al tiempo que Celestina está obrando con Calisto, no pasan inadvertidos para ninguno de quienes intervienen en el auto y las palabras de Pármene nos revelan que sus pactos anteriores nada han sido, pues no deja de hacer burla y comentarios incisivos sobre lo que uno y otro dicen; incluso Sempronio llegará a comentarle: “¿Toda esta es la amistad que con Celestina y conmigo avías concertado? ¡Vete de aquí a la mala ventura!” (180).

Tras el hartazgo que han sufrido los personajes por las intromisiones y susurros de Pármene en el sexto auto, Celestina sabe que, si no lo domina, no podrá concluir con éxito su empresa; por ello, en el arranque del séptimo auto se le ve hablando con él en un tono halagüeño que no había funcionado anteriormente y logra por fin que este revele su carencia: saber tan poco de su madre. Celestina, hábil como es, ve la oportunidad cuando apenas se esboza y toma la palabra para darnos el retrato de Claudina:

CELESTINA. [...] ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas? ¿Quién sabía mis secretos? ¿A quién descubriría mi corazón? ¿Quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana e comadre? ¡O qué graciosa era! ¡O qué desembuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andaua a media noche de cimiterio en cimiterio, buscando aparejos para nuestro

oficio, como de día. Ni dexava christianos ni moros ni judíos, cuyos enterramientos no visitaua. De día los acechaua, de noche los desenterraua. Assí se holgaua con la noche oscura, como tú con el día claro; dezía que aquella era capa de pecadores. ¿Pues maña no tenía con todas las otras gracias? Una cosa te diré, porque veas qué madre perdiste; avnque era para callar. Pero contigo todo passa. Siete dientes quitó a vn ahorcado con vnas tenazicas de pelacejas, mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en vn cerco mejor que yo e con más esfuerço; avnque yo tenía farto buena fama, más que agora, que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres, sino que los mesmos diablos la hauían miedo? Atemorizados e espantados los tenía con las crudas bozes que les daua. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían vnos sobre otros a su llamado. No le osauan dezir mentira, según la fuerça con que los apremiaua. Después que la perdí, jamás les oy verdad (198-199).

Lo que Celestina logra con esta semblanza no es poca cosa; el retrato caricaturesco de Claudina busca dismantelar la difusa imagen que Pármeno podía tener de su madre y toda buena impresión que de ella conservara de modo que, al mostrarla como un ser incluso peor que ella, la alcahueta crea una ilusión doble en el joven: primero, que al ser como su madre ella puede funcionar como sustituto de esta sin que esto implique una pérdida para Pármeno; y segundo, le está mostrando que su ascendencia no se corresponde con los valores que él ha venido enarbolando pues la lealtad no es propia de alguien que ha nacido entre truhanes, mucho menos al hijo de la peor de las hechiceras y alcahuetas.

En el pasado está la identidad, así que monopolizando el conocimiento del pasado se puede manipular la identidad de las personas y con ello alterar las pasiones y anhelos de los demás; todo ello Celestina lo aprovecha para cumplir con su propósito. Celestina deconstruye y vuelve a construir el pasado de Pármeno de la manera que le resulta conveniente; sabiendo que es en el pasado donde está la identidad del sujeto, sabe que al incidir en la construcción de este domina al personaje en cuestión. Tan efectiva es esta estrategia que a partir de este momento Pármeno estará conforme para todo con su voluntad.

A partir de este punto conviene revisar cómo esta idea pudo insertarse en la obra, pues nos hallamos ante una reflexión de hondo calado cuyas

implicaciones habrá que buscarlas en su entorno inmediato. Para ello hay que enfocarse en dos funciones del lenguaje que resaltan al considerar la obra desde esta perspectiva: la primera, la lengua como creadora; la segunda, la historia como fundamento de identidad y poder. Debemos considerar que nos encontramos en el entorno salmantino de fines del siglo xv, uno de los focos culturales de Europa,³ que se distingue de otras universidades importantes de la época por la confluencia de doctrinas que en otros espacios habían tenido una menor penetración. Para el entorno salmantino no era desconocido el estudio de la cábala ni de la alquimia, la primera presente por el contacto con las comunidades judías que habían permanecido en la península hasta casi finales de este siglo, la segunda por su situación de frontera con la cultura árabe⁴.

No se trata de estudios formales, pero son sin duda doctrinas bien conocidas al menos desde el siglo xiii, sobre todo por la influencia de Ramón Llull en la constitución de las comunidades académicas de la península. Siglos de una tradición mixta habían hecho de la península un amasijo de ideas; los preceptos doctrinales de estas corrientes no parecían extraños y hoy nos permiten trabajarlos desde esta perspectiva,⁵ pero sobre todo habrá que enfocarnos en las reflexiones en torno al lenguaje y las implicaciones de este. Recordemos que en el siglo xiii Llull había reflexionado repetidamente sobre la función que tiene el lenguaje en la manera en que se percibe la realidad; aunque su labor iba más encaminada a la preparación de misioneros, sus pensamientos fueron vitales para posteriores estudios sobre la lengua. Y no podemos olvidar tampoco la treintena de tratados alquímicos y mágicos que le fueron atribuidos en los siglos posteriores y que fueron conocidos por la comunidad universitaria de Salamanca, donde muchos de ellos fueron impresos.

Hay que tener en cuenta que los siglos escolásticos y las disputas protagonizadas principalmente por tomistas y realistas —tardaría mucho en llegar el nominalismo—, prolongadas en la península más que en el resto de

³ A este respecto escriben Carreras y Artau que “el privilegio pontificio [otorgado en 1416 y confirmado en 1422] vino a establecer la paridad [de Salamanca] con las grandes universidades extranjeras. Desde entonces, una buena porción de la intelectualidad peninsular, sobre todo del centro de España, prefirió estudiar en Salamanca, en vez de hacerlo en París o Cambridge. De aquí la prosperidad del estudio salmantino” (1939: 542).

⁴ *Vid.* Fuertes Herreros, 2011.

⁵ *Vid.* Carreras y Artau, 1939: 68-97.

Europa, habían despertado el interés de los estudiosos por la manera como el lenguaje condiciona la percepción de la realidad, y condujo luego las reflexiones hacia el alcance de la lengua como potencia creadora de la realidad.⁶ Todo lo cual encajaba perfectamente con el panorama mental que estaba latente en estos territorios.

Cuando dos ideas que no tenían ninguna relación causal o directa confluyen en una nueva idea se cree confirmado que el sentido de las reflexiones había sido el correcto. Algo similar ocurre cuando las disputas escolásticas van a parar en la especulación sobre la lengua como potencia creadora y se encuentran con las meditaciones cabalistas, que ven en el lenguaje la potencia de Dios por excelencia; se espera que, aunque los fundamentos que dieron origen a las creencias cabalísticas no sean correctos, el ejercicio correcto de la reflexión les haya permitido ensayar una respuesta consistente. Consistencia confirmada por su presencia en la Biblia.

Para la cábala es claro que el lenguaje crea, el lenguaje hace el mundo. “Y Dios dijo” es la fórmula que expresa esta concepción⁷. Por lo tanto, el mundo es una emanación de Dios que se ha concretado, que ha pasado de ser esencia a materia por el acto creador del decir, de la palabra; Dios había creado el mundo con la palabra: enunciando, había dado existencia en ser a lo que antes solo había sido existencia en potencia. Para la cábala lingüística, toda creatura conserva en sí una parte de la palabra divina y, por tanto, el objetivo será desentrañar el lenguaje divino, el lenguaje de la creación para re-crear el mundo. La palabra es lo único que se conoce de Dios, es su cualidad preponderante en su relación con el hombre; mediante ella sucede la creación, es la única vía con la que Dios se comunica y es el único medio por el cual Dios se designa. Para los estudiantes salmantinos no era desconocido el punto de arranque de la cábala lingüística, las apariciones de Dios en la Biblia no eran sino a través de palabras. Podemos leer en el Génesis “y Dios dijo” como el supremo acto de creación. En Éxodo 3, 14 solo se conoce a Dios por sus

⁶ Escribe Parain que “la idea de significación tiene demasiada importancia para el espíritu medieval como para que éste no busque incansablemente la vida detrás de los textos [...] su reflexión, siempre recomenzada, sobre la gramática y la lógica lo lleva sin cesar a estudiar la relación entre las palabras y las cosas” (1974: 3).

⁷ Según Scholem, “el movimiento en el que la Creación se realiza puede interpretarse y explicarse como un movimiento lingüístico. Todas las observaciones y aseveraciones de los cabalistas alrededor de este tema se basan en esta tesis” (2009: 23).

palabras “Yo Soy el que Soy”. En Juan 1, 1 “En el principio era el Verbo” plantea a Dios y su naturaleza en el lenguaje, y en el Apocalipsis 1, 8 “Yo soy el Alfa y el Omega, principio y fin, dice el Señor”. En todos estos pasajes queda patente que su potencia por excelencia es la palabra.

También debemos tener presente que la península ibérica fue la puerta por la que se dio a conocer la alquimia a Occidente; esa alquimia contenida en la *Turba philosophorum* traducida del árabe en el siglo XIII⁸ y donde podemos ver el papel que juega la palabra en la correcta realización de los procesos alquímicos, sobre todo en la transmutación de los metales.⁹ Habían sido también los musulmanes quienes habían rendido un tributo supremo a la palabra, todo ello derivado de la tradición islámica según la cual durante el *Miraj*¹⁰ Alá se le había presentado a Mahoma no en figura sino a través de la palabra, en el libro que había sido plasmado en la memoria del profeta para luego dar origen al Corán. La palabra, por ser la manera en que Alá se había dado a conocer, era su naturaleza misma y por tanto era la cualidad por excelencia de todo lo existente. Pero más allá de la concepción religiosa o mágica de la cábala y de la alquimia, y las implicaciones de las palabras, debemos tener presente que este ejercicio tan largamente desarrollado en la península sirvió para desatar las reflexiones y preparar las mentes a una concepción más profunda del lenguaje, no solo como instrumento de comunicación sino como herramienta de creación y su relación con el poder en todas sus manifestaciones.

Retornando a nuestro texto después de estas consideraciones, podemos decir que Celestina es de verdad un ente celestial que crea mundos y realidades solo con su palabra. Crea a los seres del pasado mediante su palabra y ha creado un mundo preexistente que se confirma en la mente de su receptor, Pármeno, porque es consistente con su realidad vital. Ese pasado no existe porque el mundo haya sido así, sino porque Celestina lo ha hecho existir con sus palabras.

⁸ Vid. Carreras y Artau, 1939: 606.

⁹ La transmutación de los metales no solo dependía de la correcta preparación del medio en el cual se habría de operar el cambio, sino que principalmente dependía de la correcta enunciación de las palabras que habrían de obligar a los metales a retornar a la materia primigenia como primer paso, y luego la pronunciación de las oraciones adecuadas para hacer que estos adquirieran la naturaleza deseada.

¹⁰ En la tradición islámica el *Miraj* es el viaje nocturno de Mahoma a los cielos: se inicia en la Meca y durante el trayecto es guiado por el arcángel Gabriel, se entrevista con Adán, Abraham y Jesús, y culmina con la contemplación de Alá en el libro sagrado y el descenso en Jerusalén. Se conmemora el día 27 del mes del *Rajab*.

El acto determinante para comprender cómo opera la función creadora del lenguaje en *Celestina* lo tenemos cuando cuenta sus memorias sobre Claudina pues la crea, le da existencia mediante su palabra: del mismo modo en que Dios había dicho que las cosas fueran y fueron, Celestina hace que las cosas sean cuando las dice, no porque modifique el pasado real sino porque ha hecho que este pasado desaparezca en la mente de quien todavía lo recordaba mínimamente y lo ha sustituido por el pasado que ella prefiere.

Otro ejemplo de este uso del lenguaje lo vemos en el auto décimo, cuando Celestina menciona el nombre de Calisto a la congojosa Melibea; en el fondo no está sino trayendo a la realidad —por medio de la enunciación— los sentimientos de Melibea, porque una realidad para ser tiene primero que ser enunciada. Hasta antes de este auto los sentimientos de Melibea no existían en la *Tragicomedia*; podemos especular sobre esos “muchos y muchos días” a los que alude la doncella, pero no debemos confundir la *existencia en potencia* con la *existencia en ser*, pues es solo en este auto donde estos sentimientos *existen en ser* y como factor en el texto.

Ahora bien, podemos decir que la península es el primer territorio donde se aprecia una preocupación real y constante por entender la lengua, su funcionamiento y sus alcances; la preocupación viene desde el siglo XIII, surgida en la sombra de las creencias mágicas, pero cristaliza a finales del siglo XV, cuando además se habrá de trabajar profundamente sobre la relación de la lengua con la escritura de la historia y la afirmación del poder, una aplicación más terrena y factual de la palabra. El siglo XV ibérico reflexiona arduamente sobre el poder de la lengua y la palabra; la conclusión de Nebrija sobre que la lengua es compañera del imperio no es solo una conclusión obtenida tras la elaboración de su obra, sino que es una conclusión de especular varios años sobre el poder de la lengua en sí.¹¹ No es casual que su gramática dé tanto peso al pasado de la lengua: Nebrija se formó en el mismo entorno salmantino que había venerado las reflexiones de Llull sobre la lengua.

¹¹ Nebrija (1492), del mismo entorno salmantino en que se escribe *La Celestina*, declara en el prólogo a su *Gramática* que concebía el estudio y las reflexiones sobre la lengua como la segunda labor más loable que puede realizar el hombre, solo debajo de la contemplación religiosa, y con ello nos permite dilucidar cuáles eran las opiniones que se compartían en dicha universidad al declinar el siglo XV.

También ligado a este espacio universitario tenemos a Alonso de Cartagena,¹² quien en su *Anacefaleosis* o *Genealogía de los reyes de España* muestra claramente la manera en que el pasado se relaciona con la naturaleza de los hombres y cómo este tiene una incidencia en el papel que habrán de desempeñar en el mundo, siendo así que los reyes, por descender de reyes, habrán de ser más dignos para el regimiento de los estados; aseveración que también se puede trasladar a los estamentos bajos, como hemos visto que hace Celestina. Estas conclusiones fueron explotadas por los grandes cronistas de los Reyes Católicos, quienes constantemente afirmarán la posición de estos a través de su historia y su relación con el pasado: es el pasado el que les autoriza en su presente a gobernar. El pasado como justificación del poder presente no es una innovación de Rojas al escribir su obra, sino una idea formada en un ambiente que favorecía la percepción de la lengua, la historia y el poder como íntimamente ligados. A este respecto, Hernando del Pulgar¹³ decía en su *Crónica* que “la historia es luz de la verdad, testigo del tiempo, maestra y exemplo de la vida, mostradora del antigüedad [...] los que esta historia leyeren verán la utilidad que trae a los presentes saber los hechos passados, que nos muestra en el discurso desta vida, lo que devemos saber para lo seguir”, lo cual ilustra las reflexiones sobre la función de la historia en el siglo xv.

Debemos tener presente que el pasado, en cualquier momento que se aborde, es una creación por medio de palabras; esto lo sabe muy bien Celestina, y se valdrá de ello pues es consciente de que —esta reflexión es la misma que hace Bertrand Rusell varios siglos después— nada nos garantiza que el pasado haya existido salvo la creencia, firme, de que ha existido y el hecho de que hemos construido un sistema mental en el que nos parece lógico de acuerdo a las consecuencias que ha tenido y cómo lo hemos enunciado.

¹² Recordemos que Alonso de Cartagena se había formado unos años antes de la época de Rojas en la Universidad de Salamanca y para el período aproximado de composición de la obra ya se conocía por la península su *Genealogía* tanto en latín como en romance, de modo que las ideas de este bien pudieron ser compartidas por algunos otros personajes vinculados a dicha universidad.

¹³ Aunque no consta que Pulgar haya sido universitario en Salamanca, se sabe que fue formado bajo la tutela de Alfonso de Madrigal “el Tostado”, quien durante muchos años fungió como maestraescuela de Salamanca y es probablemente uno de los personajes claves para entender el desarrollo de los estudios salmantinos en el siglo xv. *Vid* Fernández Vallina, 2011.

Es claro que en *La Celestina* existe una conciencia sobre las consecuencias del pasado sobre el presente, como podemos verlo en los parlamentos que hilan causalidades; es el caso, en el auto segundo, de la recapitulación de Pármeno sobre el origen del amor de Calisto:

PÁRMENO. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo e alma e hazienda. E lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconuentos, después de tres vezes emplumada (135-136).

Adelantándose varios siglos a la historiografía moderna, Celestina sabe que quien controla el pasado controla a las personas, pues gracias a este dominio es capaz de inventarles identidades a los personajes que la rodean y de aprovecharse de su carencia intelectual para dominarlos; siendo el único vínculo con el pasado que opera hasta el décimo auto, tiene un control absoluto de cómo deberán desarrollarse los hechos. Es de notar que el primer momento en que interviene otro personaje de la generación mayor con la intención clara de obtaculizar las pretensiones de Celestina —Alisa, madre de Melibea—, es hasta al final del décimo auto, y ya es demasiado tarde para evitar el desarrollo de los hechos pues Melibea ha aceptado encontrarse con Calisto y formar parte de la trama de Celestina: su suerte está echada e indefectiblemente unida al destino de esta; y a esto debemos sumar que la intervención de Alisa es bastante pobre, tanto en extensión como en contenido, para contrarrestar los mecanismos que ya están operando.

La siguiente vez que veremos a los padres de Melibea será en el auto duodécimo, cuando la unión entre los amantes ya ha sido consumada; es también el auto en que Celestina muere: cumplida su función en la obra, ha perdido el monopolio del pasado que le permitía dominar toda la trama; lo pierde porque aparecen plenamente otros personajes de la generación mayor, pero también porque ya no puede manipular mediante la construcción del pasado a quien había sido su único obstáculo. Celestina pierde nuevamente el control que había ejercido sobre Pármeno cuando intenta mencionar una vez más a Claudina; este le responde: “¡No me hanches las narices con essas

memorias, si no embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!” (276); es claro que para este punto el mancebo no está dispuesto a dejarse manipular de nuevo por el pasado que Celestina le pinta. La vieja ha perdido el poder que tenía al construir el pasado porque ya no es la única que puede hablar de él, aunque nadie más llegue a escuchar qué tienen que decir sobre los tiempos pretéritos Pleberio y Alisa.

En este caso también es interesante notar que, al morir Celestina, aparece un personaje joven —o, al menos, no perteneciente a la misma franja etaria que los de la generación mayor— pero con conciencia de su pasado: Centurio. Este sí es capaz de hacer referencia a tiempos que van mucho más atrás del arranque de la obra y que incluso podrían coincidir con el alcance que tuvo la memoria de Celestina; lo importante aquí es que, a diferencia de Pármene, los recuerdos de Centurio no pueden ser torcidos con facilidad y la imagen de sus ancestros no puede sufrir mengua. Centurio es quizás el único de los personajes que por su nacimiento y por el saber que tiene de lo que fueron sus ancestros escaparía a la caracterización de los personajes de la generación joven; esa generación joven carente de identidad y fácilmente manipulable por Celestina, quien construye sus identidades de manera que graviten en torno a ella y sus deseos. Quizás por esta razón Centurio no tenía cabida en la primera versión de la *Comedia*, y aun cuando aparece en la *Tragicomedia* lo hace solo cuando Celestina ha muerto.

Podemos decir que entendiendo la construcción del pasado como una estrategia de poder podemos dilucidar por qué Celestina precisa de atraer a Pármene a su dominio para que sus planes se concreten, por qué no hay un cruce de Celestina con los padres de Melibea y por qué muere en el momento en que muere, cuando ha dejado de ser la única poseedora de la memoria histórica y ha perdido su poder; un poder que estaba ligado a la lengua, porque la lengua crea historia y crea mundos.

Referencias bibliográficas

CARRERAS Y ARTAU, Tomás y Joaquín CARRERAS Y ARTAU, 1939, *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana*, 2 vols., Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

- FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano, 2011, “La importancia de Alfonso de Madrigal, ‘el Tostado’, maestrescuela en la Universidad de Salamanca”, en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan L. Polo Rodríguez (eds.), *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Aquilafuente, 175), pp. 161-178.
- FUERTES HERREROS, José Luis, 2011, “Pensamiento y filosofía en la Universidad de Salamanca del siglo XV, y su proyección en el XVI”, en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan L. Polo Rodríguez (eds.), *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Aquilafuente, 175), pp. 203-240.
- NEBRIJA, Antonio de, 1492, *Gramática castellana* (Salamanca, Juan de Porras), Madrid, Biblioteca Nacional, Inc/2142 En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174208&page=1>. [fecha de consulta: 11 de mayo de 2017].
- PARAIN, Brice (dir.), 1974, *La filosofía medieval en Occidente*, México, Siglo XXI.
- PULGAR, Hernando del, 1567, *Crónica de los muy altos y esclarecidos reyes cathólicos don Hernando y doña Ysabel*, En casa de Iuan Millan.
- ROJAS, Fernando de, 2012, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- SCHOLEM, Gershom, 2009, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”, en *Cábala y deconstrucción*, Esther Cohen (ed.), México, UNAM, pp. 29-62.
- SNOW, Joseph T., 2005, “El pre-texto celestinesco: posibilidades interpretativas”, en Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, León, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1047-1054.

Lo celestinesco en la configuración teatral de Ludovico Ariosto: *La Lena* (1529)

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ

Universidad Católica Argentina

República Argentina

roxana_gardes_de_fernandez@hotmail.com

Resumen: Si con relación a *Orlando Furioso* —el más logrado poema épico del Renacimiento italiano— el teatro de Ludovico Ariosto (1474-1533) se perfila como una obra menor, las comedias *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il negromante* (1509; 1520; 1528) y *La Lena* (1529) exponen un proceso de configuración con características peculiares del Renacimiento. La marcada influencia de la comedia *palliata* latina (Plauto y Terencio) se evidencia en los personajes tipos (jóvenes enamorados, viejos avaros, servidores con especuladora astucia) y se expone en el clásico esquema de articulación por juegos escénicos. Pero en sus configuraciones Ariosto refigura los tipos y enriquece el esquema estructural clásico. Articula una dialéctica entre los juegos escénicos y un eje narrativo que le permite ahondar paulatinamente en rasgos psicológicos de los personajes centrales y en el marco de la realidad socio-política. El presente estudio asedia el oficio de ruffiana de Lena, protagonista de la comedia representada en la Ferrara de los Este en 1528 y 1529. La configuración excepcional de Ariosto juega sobre remisiones a Plauto (*Asinaria*, *Pseudulus*, *Bacquides*) y a Boccaccio al refigurar el esquema de acción. Pero simplifica el entramado ficcional de los servidores. Ariosto no figura a la ruffiana con los motivos caricaturescos de la comedia latina, ni expone el grotesco de la *Aloigia* de Aretino. Instituye a Lena en eje psicológico de acontecimientos en una realidad social regida por la especulación, el egoísmo y la desconfianza.

Palabras clave: Teatro de Ludovico Ariosto – *La Lena* – influencia clásica – eje psicológico

The Matchmaking Dimension in Ludovico Ariosto's Theater Setting: *La Lena* (1529)

Abstract: If compared to *Orlando Furioso* —the most accomplished epic poem in Italian Renaissance— Ludovico Ariosto's (1474-1533) theater shapes up as a minor work, the comedies *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il nigromante* (1509; 1520; 1528), and *La Lena* (1529) depict a setting process with peculiar Renaissance characteristics. The marked influence of the *palliata latina* (Plautus and Terence) is evidenced in the typical characters (youngsters in love, greedy elders, servants with speculative cunning) and is presented in the traditional stage game articulation scheme. However, Ariosto reshapes types and enriches the classical structural scheme in his settings. He articulates dialectics between stage games and a narrative axis that allows him to gradually delve both into the psychological traits of the main characters and the framework of the social and political reality. This paper fathoms the role of the *ruffiana* in *Lena*, the main character of the comedy that takes place in the Ferrara of the Este family, in 1528 and 1529. Ariosto's outstanding setting is laid out based on references to Plautus (*Asinaria*, *Pseudulus*, *Bacquides*) and Boccaccio by reshaping the action scheme. However, he simplifies the fictional framework of servants. Ariosto does not shape the *ruffiana* with the caricature motifs of Latin comedy nor depict the grotesque shown in Aretino's *Aloigia*. He introduces *Lena* into the psychological axis of events in a social reality ruled by speculation, selfishness, and distrust.

Keywords: Ludovico Ariosto's theater – *La Lena* – classical influence – psychological axis

El teatro de Ludovico Ariosto

Ludovico Ariosto (1474-1533) escribió cinco comedias en versiones diversas. Su formación latina se expone con claridad en los *Carmina*¹ —con evidente influencia de Virgilio, Catulo, Horacio y Propertio—, aunque sin duda la prueba más significativa de este latinismo es la traducción de *Aulularia*, *Menaechmi*, *Andria*, *Eunuchus*, en clara sintonía con el bembismo² y con el inicio del “humanismo vulgar”. En ese contexto, en la Italia del siglo XVI, la

¹ Giosue Carducci, en *La giovinezza dell' Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, señala la expresión propia de la juventud del autor ferrarés (cf. Carducci, 1936: XIII, 269). Acerca de las traducciones de comedias latinas, véase Catalano, 1931: I, 586-588.

² En coincidencia con las reflexiones de Pietro Bembo expuestas en *Prose della volgar lingua*, Ariosto se propuso dar dimensión artística a la lengua vulgar. Sin embargo, como lo señala Walter Binni (1947: 101-134), no adhirió a la idea de un modelo determinado (cf. Bembo, 1971).

invención del espectáculo y la configuración mimética evidencian en las articulaciones textuales y en las representaciones el trasfondo clásico. En 1531 se representa en Roma *Bacquides* de Plauto, es decir, la versión latina de *Evanlidas*, comedia griega de Filemón. El espectáculo organizado por Baldassarre Peruzzi y otros grandes artistas (Bramante, Rafael, Genga, Sangallo) expone un proyecto cultural desde una clave ideológica: la correspondencia teatro/ciudad. La ciudad es el centro cultural y el teatro la expresa. Los temas, los personajes típicos y la estructura tradicional se enmarcan en un proyecto inventivo donde el contexto del espectador no se ignora.³

Esa adaptación de lo clásico se expone en la representación en Urbino, en 1513, de *La Calandria* de Bernardo Dovizi, cardenal de Bibbiena. El texto articulado sobre *Captivi* de Plauto y el personaje Calandrino del *Decamerón* (VIII, 3) se figura desde los puntos de vista de Genga y Castiglione que —con clara indicación— propone la designación de “Comedia de Calandrio”: Calandrino, Calandrio “el bobo”. La comedia de equívocos y burlas transfiere al juego escénico una referencia socio-cultural identificadora. Pietro Aretino (1492-1557), en la Florencia de los Médici, propone en *La cortigiana* (1519) una visión distinta sobre el trasfondo ideológico-cultural de las innovaciones. Este autor de hondura filosófica —la obra fundamental es *Ragionamento e dialogo*— articula el revés del modelo antropológico de Castiglione. Y el texto figura las contradicciones de una Roma babélica e irracional; pero, sobre todo, expresa el propósito de construir un nuevo teatro frente a los modelos clásicos y cortesanos hegemónicos.⁴

³ El eje argumental se articula en la dialéctica amor/interés, en la oposición que tipifica jóvenes enamorados/viejos avaros, con la variante de que los viejos son atrapados en la red de seducción de las Bacquis. Crisalo, el criado, planifica su accionar para obtener dinero del viejo Nicobulo tomando como modelo el episodio del caballo de Troya e instaurándose él —urdidor de la trama— como Ulises “por consejo de quien son hechas estas cosas”. En la estructura profunda del juego escénico los recursos de amplificación semántica se dan en los nombres de los personajes, una síntesis particular que agrega sentido: Filoxeno, Nicobulo, Crisalo. Los discursos remiten a los mundos de subtexto en el simbolismo de herencia clásica y en un juego de puntos de vista del contexto en perspectiva. Crisalo/Crisalus —en un griego latinizado— refiere al oro objeto de máximo valor que orienta las acciones. En la articulación de la trama se constituye en nodo semántico de acciones tipificadas: obtener dinero del viejo padre —Nicobulo, en esta comedia— para que el joven pueda vivir con la Bacquis que ama. Fabula su accionar refiriendo el episodio de la guerra de Troya y jugando con comparaciones: uno de los jóvenes es Epeo, el constructor del caballo; otro es Sinón, el que persuade por la astucia a los troyanos, y él —el criado urdidor de la trama— es Ulises.

⁴ También en la segunda redacción de *La cortigiana*, antes de 1525, el juego de articulaciones suma perspectivas en la referencia a una ciudad que se percibe y figura distinta a las representadas desde la perspectiva ideológico-cultural renacentista.

La Ferrara de los Este y el teatro del palacio ducal —construido con planos de Ariosto— son el espacio de las primeras representaciones de sus comedias: *La cassaria* (1508), *I suppositi* (1509), *Il negromante* (1528) y *La Lena* (1529).⁵ Se expone en los prólogos el proyecto de un nuevo teatro. Se señala lo creado y se refiere el acto de creación. El “Prólogo” de *La Cassaria* en la dialéctica de una refiguración/configuración traza el itinerario de la mimesis, del hipotexto a la *aisthesis*, a la *poiesis* propia:

Nova commedia v’ appresento, piena
di vari giochi, che né mai latine
né greche lingua recitano in scena (Prólogo, vv. 1-3).⁶

La novedad de ese entramado de juegos en contrapunto y en la “vulgar lingua / di latino mista e barbara e mal culta” (vv. 10-11) se proyecta, perfecciona y se despliega.

I suppositi se representó en Ferrara en 1509 y en Roma en 1519 —con escenografía de Rafael: una perspectiva de la ciudad de Ferrara—. Se representó en Valladolid en 1548 durante varios días y con una fastuosa puesta en escena. Años después, en 1574, se representó en Toledo una versión del poeta Juan Pérez (Petreyo) y con el título *Supossiti*.⁷ Góngora precisa esta influencia con la mención directa de Ariosto en *Las firmezas de Isabela* (1610). En el Acto I, el criado Tadeo cita el verso 169, canto I, estrofa 22, de *Orlando Furioso* (“¡Oh gran bontà di cavaglieri [erranti] antiqui!”) y el mercader Fabio comenta: “verso es del Ariosto” (I: 1, vv. 389-390). La articulación de esta comedia gongorina remite a *I suppositi*. El argumento se estructura en base a los equívocos a que puede dar lugar la palabra: suponer sobre engaños y máscaras. La historia, sobre un esquema modélico de Plauto (*Captivi*, *Menaechmi*) y de Terencio (*Eunuchus*), más el hipotexto boccacesco (jornada VII, cuento 7), gira en torno a un cambio de personalidad con un objetivo amoroso. La ficción del joven que se simula criado para entrar en la casa de la amada se amplifica en

⁵ *I studenti* —escrita entre 1518 y 1519— se interrumpió en la escena 4 del Acto IV. La articulación de juegos, en extrema complicación, expone una reflexión moral sobre las figuraciones y equívocos.

⁶ Citamos *La cassaria* incluida en Segre (ed.), 1954.

⁷ Fernández de Moratín, en *Orígenes del teatro español*, señala la semejanza entre *Il negromante* y la comedia *Cornelia* (1563) de Juan de Timoneda (cf. Fernández de Moratín, 1967 [1ª 1946]: 116-119).

una cadena de sustituciones y máscaras. El juego de reduplicaciones y desdoblamientos caracteriza a una escena cuyo efecto es de una amplificación semántica que envuelve a todos.⁸ Pero todas las ficciones fracasan, en el marco de un espacio cuya identidad es puesta en duda: Fe-r rara.⁹

Lo “celestinesco” o lo “rufianesco”

El lucrar por la mediación en amores es un eje de articulación que se emplea, de distinta manera, en la fábula de tres comedias de Ariosto. *La cassaria* (1508) se configura entre novedad e imitación y en la dialéctica fábula/juegos. La fábula se traza sobre la tensión amor/interés y en el juego de las dicotomías tradicionales: jóvenes/viejos, obstáculos/mediadores, y criados con astucia para crear situaciones engañosas y regir las circunstancias.¹⁰ Esta

⁸ Si el cambio de personalidades y el juego de identidades falsas es un eje del argumento de esta comedia, hay otros que complican la trama novelesca de base: personajes provenientes de tierras lejanas, enamoramientos imprevistos, llegada de viejos que se arriesgan a largos viajes para ver a sus hijos, raptos de niños por los turcos. Esta segunda comedia expone una mayor complejidad estructural por el cambio de identidades y el juego de elementos novelescos. El juego del engaño, propio de *La cassaria*, queda subordinado al núcleo central del argumento. No hay contrapuntos fragmentarios de juegos ficcionales y los que sufren las ficciones las descubren. Todos los engaños se aclaran. Hay una aceptación de lo providencial de lo ocurrido. Filogono lo sintetiza en la escena 8 del acto V: “ni la más mínima hoja se mueve aquí abajo sin la suprema voluntad...”. Otro recurso es el perfilar a los personajes como tipos dramáticos. En *La cassaria* sólo el rufián Lucrano se recorta individualmente del grupo de servidores, en *Suppositi* la nodriza que protege el amor de Polinesta, una criada con cierto rasgo de vieja alcahueta, el parásito Pacifilo que finge ayudar simultáneamente a los dos pretendientes rivales llevando los cuentos de uno al otro; el viejo enamorado Cleandro que agrega al modelo plautino un rasgo de pedantería y funciona como sátira de lo jurídico. Ninguna de estas figuras es un nodo particular que detiene el desarrollo de la fábula. Sobre esta representación de 1519 en Roma hay una información clara de Alfonso Paolucci, embajador estense en Roma, en una carta del 8 de marzo de 1519 al duque de Ferrara. Consigna allí la acotación irónica de Monseñor Rangoni sobre la referencia a la ciudad y el juego semántico en “Fe-rara” (cf. Catalano, 1931: II, 196). Esta carta de Paolucci sobre la representación vaticana de *I suppositi* refiere también que el juego de doble sentido del “Prólogo” fue señalado por los cardenales franceses. Véase también Piromalli, 1953.

⁹ Robert Jammes (1967: 438-440), en un exhaustivo estudio, ha señalado la comedia de Ariosto como “fuente” de la de Góngora (véase también Jammes, 1992: 153). Laura Dolfi (1994) ha marcado la comedia de Ariosto como fuente exponiendo en detalle las correspondencias entre las dos obras.

¹⁰ El eje de la fábula es el amor de los jóvenes Erófilo y Caridoro por dos muchachas, Eulalia y Corisca, explotadas por el rufián Lucrano y los engaños de los criados de los jóvenes, que buscan obtener el dinero para comprar las jóvenes al rufián. En este juego contrapuntístico Lucrano, simulando que nadie puede escucharlo, pero con la intención de que lo escuche el joven enamorado y concrete la compra de la joven, anuncia el falso proyecto de una partida inmediata. Y realmente debe huir. Proyecto y reverso. Volpino, el criado del enamorado Erófilo, urdidor de engaños en ausencia de Crisóbolo, padre del joven, planifica dar al rufián una caja con un tesoro. Luego Erófilo denunciaría el robo y se recuperaría la caja. Con mentiras logra Volpino hacer que Trappola entregue la caja al rufián y obtenga a Eulalia, pero mientras la traslada otros criados del joven enamorado, ignorantes de todo, y creyendo en un secuestro, le quitan la joven; a su vez Erófilo piensa que la joven fue raptada y se va tras ella, olvidando que debía hacer la denun-

figuración tradicional se entrama con la inserción de un rufián, Lucrano, que especula con la estupidez humana. Pero si los engaños —en un juego de contrapunto rufián/criado— crean un espacio de equívocos que inducen a creer y a someterse con docilidad, la ironía marca el límite en el reverso de los proyectos y el engaño. En la red de juegos articulada por el criado,¹¹ el rufián fracasa en su lucro y debe huir. El espacio de los engaños es la ciudad de Metellino, una ciudad griega, oriental en la “perspectiva de una tierra con casas, iglesias, torres, campanarios y jardines de modo que los espectadores no se cansan de mirarla por las diversas cosas que hay”, afirmaba Prosperi en su carta del 8 de marzo de 1508 a Isabel d’Este, refiriéndose a la perspectiva de Údine pintada por Pellegrino que sirvió como escenografía.¹²

De *Il negromante* (1509; 1520; 1528) consideramos el texto que se representó en Ferrara en 1528 después de *La Lena*.¹³ Según se consigna en el “Prólogo”, la ciudad de fondo es Cremona, de Lombardía —es la misma escena fija del Teatro Ducal de Ferrara—:

Questa è Cremona, come ho detto, nobile
città di Lombardia, che comparitavi
è inanzi con le vesti e con la maschera
che già portò Ferrara, recitandosi (*La Lena*: Prólogo, vv. 23-27).

cia del robo de la caja. Volpino advierte que debe inventar otra historia para engañar a Crisóbolo acerca de cómo la caja ha ido a parar a casa del rufián Lucrano. Advirtiendo que Crisóbolo ha regresado, finge como en aparte un lamento en voz alta. Hace de Crisóbolo un espectador y escucha atento: se queja allí del robo. Pero en la casa de Crisóbolo está Trappola vestido con ropa de Crisóbolo e ignorante de todo; entonces Volpino inventa una nueva fábula.

¹¹ Estructuralmente puede caracterizarse por la concentración de elementos contrapuntísticos en una red de juegos que engarza un esquema narrativo débil. El criado —sobre el modelo del Crisalo plautino— es el constructor de las situaciones, que actúa y que narra remitiendo a engaños previos instalando la escena en la escena, convocando como espectadores a otros personajes en escena y en el marco de la ficción. Volpino asume la función: “Tú eres el gobierno de este barco ¿y vas a ser el primero en asustarte por una tempestad tan pequeña? Aleja todo temor y muéstrate como sueles ser en los casos peligrosos: reencuentra la antigua astucia y úsala aquí, que la necesitas como no la has necesitado nunca en ninguna de tus empresas” (IV: 2). El discurso del teatro de Ariosto, en lengua vulgar, expone una marca semántica particular en la articulación de los nombres: Volpino, del verbo *volò* ‘querer’ y *pino* ‘antorcha’, es decir, ‘guía’; Fulcio, del verbo *fulcio-fulcire* ‘apoyar, sostener’; Lucrano, del verbo *lucro*; Furba, el criado del rufián, de *fur-furis* ‘ladrón’.

¹² De *I studenti* —comedia iniciada entre 1518 y 1519— Ariosto escribió hasta la escena 4 del acto IV. Los temas habituales de sustituciones y engaños, la confusión entre realidad y máscara, verdad y supuesto engarzan la fábula pero con un sentido moral. Es un puente en el proceso configurativo, marcado por la preocupación moral.

¹³ Para las citas nos servimos de Casella *et alii* (1974). Consignamos entre paréntesis los números de acto, escena y versos.

La nueva comedia *Il negromante* es del mismo autor que dio a Ferrara *La Lena* y ya hace muchos años *La cassaria* y *I suppositi*. El eje de articulación de la historia es la fabulación de un aparente físico Iachelino, un rufián secundado por Nibbio, su servidor cómplice. El nigromante —figura clave en las creencias del hombre del siglo XVI— es convocado para que cure una impotencia fingida por un marido ante un casamiento impuesto. Cintio ya se ha casado en secreto con Lavinia y es obligado por su tutor, Massimo, a casarse con Emilia. Finge impotencia para lograr la disolución del matrimonio impuesto. El rufián es configurado con notas propias a través de un discurso magistralmente logrado —el del propio mago y el de su criado—. Nibbio cuenta que el mago viaja para cazar tontos y hacerlos caer en la red de engaños (el motivo del palacio de Atlante), sólo logra éxito cuando los otros se comportan como tontos. Engaña explotando “la sciocchezza che al mondo è in abbondanzia” (II: 2, v. 657). En esta ocasión lucra respondiendo a varios intereses: el de que cure una impotencia fingida, el de mantener el secreto de fingimiento de Cintio, y un tercero —no previsto—, el de mediar en el amor que Camilo Pocosale siente en secreto por Emilia, la recién maridada con Cintio.

En el Acto II, clave nodal de la articulación de la obra, la escena 2 explana la configuración del mago desde la visión del criado. Se delinea en las máscaras de sus profesiones (“di filosofo, / d’archimista, di medico, d’astrologo, / di mago e di scongiurator di spiriti” [II: 2, vv. 647-649]) y en su disponibilidad para cambiar de nombres y lugares:

NIBBIO.- Si chiama or Pietro, or Giovanni; or di Grecia,
or di Egipto, or d’altro paese fingesi;
e giudeo veramente è, per origine
di quei che fur cacciati di Castiglia.
Sarebbe lungo a contar quanti nobili,
quanti plebei, quante donne, quanti uomini
ha giuntato e rubati, quante povere
case lasciate, quanto di adulterii
contaminate, or mostrando che gravide
volesse far le maritate sterili,
or le suspizioni e le discordie
spenger, che tra mariti e moglie nascono (II: 2, vv. 665-676).

Despliega sus dotes de engañador y ninguno sabe sustraerse a sus fábulas. Envuelve a cada personaje. A Cintio, a Massimo, a Camilo Pocosale, quien como en el *Decamerón* boccaccesco (jornada II, cuento 9) es constreñido a encerrarse en una caja y luego (IV: 6) queda semidesnudo en escena. Su propósito es sacar dinero a todos y en alabanza de sus poderes mágicos dicen que puede transformar a los hombres en animales (II: 1). Esta declaración de la debilidad humana es interpretada por Temolo, el criado de Cintio, quien con ironía apunta el verdadero significado moral de esas “mágicas” transformaciones:

TEMOLO.- Non hai tu veduto, sùbito
ch'un posto sia sopra la vittuaria,
o sia esattor de le gabelle, o giudice
o notario, o che paghi li stipendii,
lasciar l'umana forma tutta, e prenderla
o di lupo o di volpe o d'alcun nibio? (II: 1, vv. 550-555)

La humanidad animalesca es presa fácil de engaños e ilusiones, pero basta que uno solo se sustraiga a la tontería para que las ficciones se esfumen. La lucidez se figura en el criado Temolo, cuya función no es imaginar planes y tramas de situaciones, sino la de destruir los proyectos del nigromante-rufián. Si el juego escénico se tensiona sobre la trayectoria del nigromante a través de la debilidad humana, en el Acto V, escena 4 se produce el cambio de burlador a burlado. Temolo, con engaños, se apodera de la capa del nigromante. Le dice que con ella cubrirá las bacías de plata que le darán en pago. Iachelino, que ignora el fracaso de sus planes, le entrega la capa y queda semidesnudo en escena, espejando la situación de Camilo. Temolo, vistiendo la capa, señala: “Or lo Astrologo sono io, e non voi” (V: 4, vv. 2067-2068). En esta apelación a la racionalidad del espectador, el urdidor de engaños se diluye. El personaje tipo es vaciado de su tipificación. El astrólogo se ha transformado en la figura del tonto y debe huir.

La Lena

La Lena se representa por primera vez en Ferrara, en 1528, con escenografía de Ruzante. Nuestro estudio analiza el texto de la segunda versión representada en 1529, también en Ferrara.¹⁴ Se han agregado dos escenas y por eso se titula *caudata*. En el “Prólogo” se señala con ironía el propósito de diferenciarse de los modelos clásicos y se invita a los espectadores a reírse de esta arrogante pretensión de novedad cuando los antiguos, que eran más sabios, imitaban.

El móvil de la fábula es el amor entre Flavio y Licinia y un encuentro, por mediación de la rufiana Lena, en la casa en que vive con su marido Pacifico sin pagar alquiler. La casa es cedida a la rufiana por el viejo Fazio, padre de Licinia, a cambio de servicios sexuales y algunas enseñanzas a la hija. Lena, por mediar para el encuentro de los jóvenes, exige una suma de dinero que Corbolo, el criado de Flavio, deberá obtener. Con astucia logra que Flavio ingrese a la casa que habita Lena. Por otra parte, Fazio, padre de Licinia y amante de Lena, defraudado por sus desaires, decide simular la venta de la casa y el inevitable desalojo. Cita allí a un tasador, obligando a Corbolo y a Pacifico, el marido de Lena, a que oculten al enamorado joven Flavio en un tonel. Al mismo tiempo, el dueño del tonel, con el temor de que lo embargara un acreedor de Pacifico, va a reclamarlo. Así, en la casa que habita la rufiana se encuentran el dueño de la casa y amante, un tasador, el dueño del tonel, el acreedor y los esbirros. Ante la pugna entre el que quiere recuperar su tonel y el acreedor que quiere llevarlo, Fazio se ofrece como mediador y propone que se deje en su casa hasta que se demuestre de quién es. Entonces la tinaja con el joven dentro es llevada a casa de Fazio, donde habita la joven, y se produce el encuentro amoroso. Mientras, Corbolo, para obtener dinero de Ilario, padre del joven, inventa una fábula sobre una relación entre Flavio y Lena y la venganza del marido Pacifico. Preocupado, Ilario narra al viejo amigo Fazio esta situación, y el viejo se exalta violentamente por celos. Las invenciones falaces de Corbolo se descubren y los viejos acuerdan el casamiento de los jóvenes y el proyecto de Lena de deshonar a la hija de Fazio fracasa. La historia de amor es un eje de trasfondo de un esquema argumental que se entreteje para confi-

¹⁴ Consignamos todas las citas según la edición revisada por Silvio D’Amico (1955).

gurar a la meretriz/rufiana sobre dos rasgos: el interés por el dinero y el resentimiento. Pero si Corbolo, el criado del joven Flavio, desplegando su vocación de urdidor de ficciones orienta los hechos para obtener el dinero exigido por Lena, juzga la inmoralidad de esa avidez. Y es que Ariosto no trata sólo de delinear la astucia de los siervos, sino más bien —con la visión lúcida de las Sátiras— apunta al trasfondo histórico en un tiempo y en una situación social de falsos valores y máscaras. La configuración semántica gira sobre un nodo semiótico: el actuar “celestinesco” de la meretriz en un contexto de complicidad por la inercia del marido, la debilidad pasional del viejo Fazio y la apatía moral de los jóvenes.

Lena es presentada por quienes padecen sus actos, en un acertado juego de puntos de vista que abarca el espacio escénico y tiende —en los juicios— un puente a los espectadores. Flavio la presenta en su oficio de rufiana al responder a Corbolo sobre cómo ha obtenido su mediación:

FLAVIO.- Disposta l'ho con quel mezzo medesimo
con che piú salde menti si dispongono
a dar le rocche, le città, gli eserciti [...].
E talor le persone de' los principi:
con denari, del qual mezzo il piú facile
no si potrebbe trovare [...] (I: 1, vv. 75-80).

Corbolo —en los apartes y en los diálogos— caracteriza con acierto la avidez desmedida y la infamia de querer dañar a los benefactores:

CORBOLO.- Porca! [...] / Non ha conscienza
di chi si fida in lei, la figlia vendere! (I: 1, vv. 96-98)

CORBOLO.- Potta! [...]
Ho ben avuto ai miei dí mille pratiche
di ruffiane, bagasce, e cotal femine,
che di guadagni disoneste vivono;
ma non ne vidi a costei mai la simile,
che, con sí poca vergogna, e tanto avida
mente facese il suo ribaldo ofizio (I: 3, vv. 238-244).

Lena es presentada por Fazio. Señala, en apartes, su soberbia, su interés insaciable:

FAZIO.- (Quanto piú fo carezze, e piú mi umilio
a costei, tanto piú superba e rigida
mi si fa; [...]
vorria potermi succhiar l'anima) [...].
(Spero d'abbattere
tanta superbia [...].
[...] Vo' con tanti stimoli
da tanti canti punger questa bestia
che porle il freno e'l basto mi delibero) (II: 1, vv. 95-99; 106-107; 115-117).

Lena, en sus monólogos y en sus diálogos, confirma estas notas. Sus objetivos son obtener dinero y vengar su resentimiento en Fazio. Lo expresa a Flavio, que le solicita confianza: “Saria mal cambio / tor per danari la fede, che spendere / non si può; [...] Io voglio, dico, danari, e non frottole [...]” (I: 2, vv. 174-176; 194). A Fazio le recrimina que se conozca su comercio sexual:

LENA.- [...] che se dodici volte l'anno dodici
voi me ne dessi, non sarebbe premio
sufficiénte a compensar la infamia
che voi mi date; che i vicino dicono
publicamente ch'io son vostra femina (II: 1, vv. 76-80).

Pero se jacta de su oficio, y de su juventud y prestancia para seguir ejerciéndolo:

LENA.- Quasi che senza lui non potrò vivere! [...]
Dio grazia, io son anco sí giovane,
ch' io mi posso aiutar [...]
Non son né guercia né sciancata (II: 1, vv. 100; 104-105; 109).

En el monólogo de la segunda escena expone su resentimiento: considera que no se ha valorado, que se ha dejado envolver por las promesas del viejo y

el estímulo de Pacifico —“este hombre de nada”— que la instaba a que complaciera sus requerimientos. Su plan es iniciar a la joven Licinia en ese oficio:

LENA.- Vorrebbe il dolce senza amaritudine;
ammorbarmi col fiato suo spiacevole,
e strassinarmi come una bell'asina [...]
Anch' io d' esser pagata mi delibero
per ogni via, sia lecita o non lecita:
né Dio né il mondo me ne può riprendere.
S'egli avesse moglier, tutto il mio studio
saria di farlo far quel che Pacifico
è da lui fatto; ma ciò non potendosi,
perché non l'ha, con la figliuola vogliolo
far esser quel ch'io non so com'io nomini (II: 2, vv. 118-120; 138-145).

La escena 11, agregada al Acto V, completa la configuración de la rufiana desde la visión del marido y en sus respuestas. Pacifico admite que él ha incitado a Lena a que ejerciera el oficio de meretriz conociendo que a ella ese ejercicio le daría muchísimo placer. Señala que, para seguir viviendo en paz con ella, le ha permitido que hiciera lo que a ella le resultaba del mayor agrado. En las respuestas Lena dice que él la ha arrastrado al oficio, que si no se hubiese hecho asna de cien pillos se hubiera muerto de hambre, y que si se hubiera entregado a todos los que él le proponía a cada hora, sería la meretriz más pública del Gambaro. Pacifico ha aceptado lo que a Lena le da grandísimo placer, pero le reprocha que no lo haya hecho con mayor discreción y que quiera iniciar en el infame oficio de rufiana a la hija de un hombre de bien:

PACIFICO.- Or vedi, Lena, a quel che le tristizie
e le puttanarie tue ti conducono!
LENA.- Chi m'ha fatto puttana?
PACIFICO.- [...] Imputane la propria
tua volontade.
LENA.- [...] per pascerti,
mi son di cento gaglioffi fatta asina [...].
Ora [...] mi rimproveri,
poltron, chío sia puttana?

PACIFICO.- Ti rimprovero,
che lo dovreste far con piú modestia.
LENA.- Ah, beccaccio, tu parli di modestia?
S' io avessi a tutti quelli, che propostomi
ogn' ora hai tu, voluto dar recapito,
io non so meretrice in mezzo al Gambaro,
che fusse a questo dí di me piú publica.
PACIFICO.- Per viver teco in pace proponevati
quel ch' io sapeva che t'era grandissima
mente in piacere, e che vietar volendoti,
saria stato il durar teco impossibile.
[...] Bastar, Lena, dovrebbeti
e ch' io lo vegga e toleri;
senza volerci ancor porre in infamia
di ruffianar le figliuole de gli uomini
da ben (V: 11, vv. 390-392; 304-395; 307-398; 400-407; 411-414; 416-421).

La figuración de Lena —ya mencionada en *La cassaria*—¹⁵ se ha enriquecido por el acierto de sumar enfoques sobre el esquema modélico de una sociedad vivida. Si no tiene éxito en su plan de dañar a Fazio con el deshonor de su hija, no es excluida del mundo ficcional de referencia interno al texto. Un mundo figurado desde el modelo externo de la sociedad cortesana. Estructuralmente la comedia expone una articulación magistral. El Prólogo delinea los dos niveles discursivos que constituyen el mundo ficcional: el productor que remite al autor y el producido cuyo locutor es el personaje. Se expresa la enunciación configuradora, la enunciación configurada y las condiciones de ejercicio del habla según los códigos. Cada personaje es expuesto en el monólogo o en el diálogo, a través de un discurso que se autentifica por las condiciones de su contexto. Flavio, en su apatía.¹⁶ Fazio expresa su debilidad y es presentado por Lena, por Ilario, por Pacifico, por Menica. Pacifico se

¹⁵ En *La cassaria* (acto III, escena 1) Volpino da instrucciones a Trappola. Recordemos que Trappola debe dejar la caja en casa del rufián Lucrano y llevar la joven Eulalia; debe dejarla en una casa que se señala como “la tercera a mano derecha [...] es una puerta nueva (Lena se llama la patrona de la casa)”. Cito mi propia traducción (1979: 35).

¹⁶ En el acto I, escena 1 Corbolo se refiere a un personaje burlesco, Martin D'Amelia, amante de la estrella Diana, recordado por Castiglione en el “Prólogo” a *La Calandria* de Bibbiena. En ese plano irónico, Corbolo compara los ojos de Licinia, alabados por Flavio, con los de una gata.

expone en su complicidad inerme en los diálogos con Corbolo y con Lena. Los dos criados Corbolo y Menica tienen una visión lucida y condenan la infamia de Lena. Estos —jueces implícitos— tienden un puente hacia los espectadores, espejan sus modos de identificación con los hechos.

Y es que Ariosto configura los contextos. Orienta las percepciones por un discurso cargado de potencialidad visual. Así, en la escena 3 del Acto II articula por yuxtaposiciones los movimientos especulares de Corbolo y Lena. Corbolo regresa cargado de comida y evoca el encuentro con los pajarracos del duque. Lena, que lo espera, comenta sus gestos con breves frases como didascalias o como por un espectador:

LENA.- Parmi Corbolo
che di là viene: è desso [...].
Vien molto adagio: par che i passi annoveri [...].
Pur ch' egli abbia i danari! [...]
Vien col braccio sinistro molto carico (II: 3, vv. 148-149; 155; 159; 163).

El espacio escénico está enfocado desde el público. La figuración ficcional de Ferrara con el recurso magistral de la perspectiva hace surgir —en el desplazamiento de los planos— imágenes de las redes socioculturales, su trasfondo en la dialéctica ser/parecer, espacio abierto (calle)/espacio cerrado (casa) y los umbrales, los barrios referidos en las reflexiones de los apartes y en los relatos intercalados. La ficción con que Corbolo engaña a Ilario es narrada —representada— a Flavio y a Pacifico, quienes convertidos en espectadores alaban la virtud fantasiosa de Corbolo: “Diamoti / la gloria e’l vanto di saper me’- fingere / d’ogni poeta una bugia...” (III: 3, vv. 220-222). Ariosto instala en el espacio escénico el acto de la fabulación y el de la apropiación de la fábula. Entonces esta figuración dimensionada en varios niveles sale de sí misma, extiende los límites del escenario a la sala, al espacio del público —referencia y espejo—. En el final de *Orlando Furioso* (Canto XLVI) el poema, en un giro sobre sí mismo, incluye en el espacio ficcional a los lectores explicitando en figuras la motivación implícita de sus ficciones. En el teatro de Ariosto el espacio escénico esboza, en el exceso de sus límites, el espacio dramático: el de la *aisthesis*, el de la apropiación.

Referencias bibliográficas

- ARIOSTO, Ludovico, 1984, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori.
- ARRÓÑIZ, Othón, 1969, *La influencia italiana en la comedia española*, Madrid, Gredos.
- , 1977, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- BEMBO, Pietro, 1971, *Prose e rime*, a cura de C. Dionissotti, Torino, Einaudi.
- BINNI, Walter, 1947, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D'Anna.
- CARDUCCI, Giosue, 1936, *Opere*, Bologna, Nazz., vol. XIII.
- CASELLA A., G. RONCHI y E. VARASI (eds.), 1974, *Ludovico Ariosto. Commedie*, Milano, Mondadori, vol. IV.
- CATALANO, Mario, 1931, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève, Olschki.
- CRUCIANI, Fabrizio, 1976, “Prospettive della scena: le *Bacchidi* del 1531”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 49-69.
- D'AMICO, Silvio (ed.), 1955, *Ludovico Ariosto. La Lena*, en *Teatro italiano. Volume I: Le origini e il Rinascimento*, Milano, Nuova Accademia Editrice, pp. 212-282.
- DOLFI, Laura, 1994, “Una fuente italiana de Las firmezas de Isabela de Góngora”, en Francisco Cerdan (coord.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Anejos de Criticón I, pp. 331-342.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, 1967 (1ª 1946), *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires, Schapire.
- FERRONI, Giulio, 1976, “La Roma ‘libera’ di Pietro Aretino. Analisi della prima *Cortigiana*”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 140-169.
- GARDES DE FERNÁNDEZ, Roxana, 1975, “Algunos antecedentes juveniles del Decamerón”, en *Alma Novella Marani et alii, Giovanni Boccaccio*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 53-68.
- , 1979, *El teatro de Ludovico Ariosto: La Cassaria, I Suppositi, Il Negromante, La Lena*, traducción y estudio crítico, Universidad Nacional de La Plata, inédito.
- , 1993, “Perspectiva y efectos en el teatro de Ludovico Ariosto”, en *Actas del Noveno Congreso de Lengua y Literatura Italiana*, Oberá, Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana (A.D.I.L.L.I.) y Universidad Nacional de Misiones, pp. 103-116.
- JAMMES, Robert, 1967, *Études sur l'ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Université de Burdeos.
- , 1992, “Las didascalias en el teatro de Góngora”, en Michel Moner y Michel Lafon (eds.), *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVI-XX^{ème} siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, CERHIUS, pp. 143-159.

- PIROMALLI, Antonio, 1953, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, La nuova Italia.
- RUFFINI, Franco, 1976, “Analisi contestuale della *Calandria* nella rappresentazione del 1513. Il luogo teatrale”, en *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, Roma, Biblioteca teatrale 15-16, pp. 70-139.
- SANTORO, Mario (ed.), 1989, *Ludovico Ariosto. Opere. Volume 3: Carmina, Rime, Satire, L'Erbolato*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- SEGRE, Cesare (ed.), 1954, *Ludovico Ariosto. Opere minori*, Milano, Ricciardi.
- , 1976, *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Milano, Feltrinelli.
- TOFFANINI, G., 1929, *Il cinquecento*, Milano, Vallardi.

El imaginario social a fines del siglo xv: refranes y tópicos coincidentes en *Seniloquium* y *La Celestina*

MARÍA BELÉN RANDAZZO

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

Resumen: *Seniloquium* es un refranero castellano cuya composición es posible fechar en el último tercio del siglo xv. El manuscrito recoge casi quinientos refranes de uso corriente en la época, compilados y glosados por un clérigo versado en jurisprudencia civil y eclesiástica. La obra permaneció sin editar ni traducir de forma total hasta la primera década del 2000, cuando Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno dan a conocer su edición crítica, que incluye la traducción íntegra de las glosas en latín. En un artículo posterior, Cantalapiedra establece el *corpus* de proverbios que comparten *Seniloquium* y *La Celestina*, realizando una descripción general de las paremias y los tópicos coincidentes entre ambos textos. Cantalapiedra esboza una hipótesis interpretativa según la cual los refranes han de ser entendidos como una manifestación de la lengua en uso, de modo que su recurrencia en textos contemporáneos se explica porque los mismos condensan ideas propias del imaginario social de la época. En este trabajo retomamos la línea de investigación abierta por Cantalapiedra con el objetivo de determinar cuáles son esas ideas comunes que los refranes nos permiten conocer y de qué modo son presentadas en cada obra. Asimismo, nos interesa analizar los modos de utilización de los proverbios que se desarrollan en cada texto con el propósito de consignar similitudes y diferencias en el tratamiento de los mismos, atendiendo por un lado a las glosas eruditas de *Seniloquium* y, por el otro, a los distintos procedimientos de inserción que se observan en *La Celestina*.

Palabras clave: *Seniloquium* – *La Celestina* – refranes – tópicos – imaginario social

The Social Imaginary at the End of the Fifteenth Century: Sayings and Coincident Topics in *Seniloquium* and *La Celestina*

Abstract: *Seniloquium* is a Castilian handwritten collection of proverbs whose composition can be dated in the last third of the fifteenth century. The manuscript contains almost five hundred proverbs commonly used at this period, compiled and glossed by a clergyman versed in civil and ecclesiastical jurisprudence. The compilation remained unedited and untranslated until the first decade of 2000, when Fernando Cantalapiedra and Juan Moreno published their critical edition, which included the full translation of the Latin glosses. In a later article, Cantalapiedra established the *corpus* of proverbs that *Seniloquium* shares with *La Celestina*, making a general description of the common proverbs and topics between both texts. Cantalapiedra outlines an interpretative hypothesis according to which proverbs should be understood as a manifestation of the language in use, so that their recurrence in contemporary texts is explained by the fact that they condense ideas proper to the social imaginary of this age. In this work we return to the research line opened by Cantalapiedra with the aim of determining what are those common ideas that proverbs allow us to know and how they are presented in each work. Likewise, we are interested in analyzing the use of proverbs in each text with the purpose of recording similarities and differences in their treatment, on the one hand, in the scholarly glosses of *Seniloquium*, and on the other, in the different insertion procedures used in *La Celestina*.

Keywords: *Seniloquium* – *La Celestina* – Proverbs – Topics – Social Imaginary

Nuestro propósito en este trabajo es comparar dos obras que han corrido desigual suerte en el campo de los estudios críticos de la literatura española medieval, con la convicción de que, si bien son productos culturales diferenciados, una lectura relacional de los mismos nos permite reconstruir algunas de las ideas, creencias y preocupaciones de la sociedad castellana bajomedieval pues ambos comparten lo que F. Cantalapiedra denomina un “fondo común”: la lengua en uso del periodo en el cual fueron compuestos (Cantalapiedra, 2005: 10); lengua que, por su dimensión de producto cultural, es de forma inherente un vehículo de transmisión de ideologías. Se trata de *Seniloquium* y *La Celestina*, ambas obras de fines del siglo xv. En el caso de *Seniloquium*, hablamos del primer refranero castellano, cuya composición ha sido datada en el último tercio del siglo xv. El manuscrito recoge casi quinientos refranes de uso corriente en la época, compilados y glosados por un clérigo con conocimientos de jurisprudencia.

dencia civil y eclesiástica. El texto permaneció sin editar ni traducir de forma total hasta 2004, año en que Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno dan a conocer su edición crítica, que incluye la traducción íntegra de las glosas en latín. Son también estos editores quienes, frente a la creencia ya instalada en la crítica del siglo xx de que *Seniloquium* es una obra anónima, proponen como autor, en su completo estudio introductorio, al arcediano y auditor escolástico de Segovia, Diego García de Castro, quien lo habría compuesto entre 1478 y 1480, a pedido del obispo Juan Árias Dávila, con una finalidad didáctica y doctrinal cuyo destinatario sería el pueblo segoviano (Cantalapiedra y Moreno, 2006: 16). Aunque acordamos con los editores en la hipótesis de autoría, tras analizar la estructura de la obra y algunos de sus temas más recurrentes, nos permitimos disentir parcialmente en cuanto a su destinatario, para proponer como receptor primario de este refranero al estamento clerical.

Posiblemente la mayor disparidad entre las obras que nos ocupan en estas páginas reside en que, mientras *La Celestina* es considerada de forma unánime como uno de los grandes clásicos de la literatura hispánica, *Seniloquium*, no obstante su importancia invaluable como testimonio histórico, no tiene la misma reputación. Se trata, al decir de Cantalapiedra, de “una prosa farragosa y de corte eminentemente jurídico” (Cantalapiedra, 2005: 9) que no se ajusta a la concepción moderna de la literatura, aunque ya Leonardo Funes ha justificado sobradamente por qué no podemos analizar la “producción verbal” (Funes, 1998: 32) medieval a la luz de un concepto que resulta extemporáneo y desajustado en términos epistemológicos.

Tras la edición de *Seniloquium*, Cantalapiedra publica, en el año 2005, un artículo en el que establece el *corpus* de refranes, sentencias y lugares comunes que comparten *Seniloquium* y *La Celestina*, realizando una descripción general de las paremias y los tópicos coincidentes entre ambos textos. Al comprender a los refranes como manifestación de la lengua en uso, el autor postula que su recurrencia en textos contemporáneos se explica porque los mismos condensan ideas propias del imaginario social de la época. Retomamos la línea de investigación abierta por Cantalapiedra y proponemos un análisis sobre los modos de utilización de los proverbios que se privilegian en cada texto con el fin de consignar las especificidades en el tratamiento de los mismos, atendiendo por

un lado a las glosas eruditas de *Seniloquium* y, por el otro, a los distintos procedimientos de inserción que se observan en *La Celestina*. Esta metodología comparativa permite trazar algunas conclusiones sobre cuáles son esas ideas compartidas, propias del imaginario de época, cuya manifestación se da en muchas ocasiones a partir de los proverbios.

Para poder cumplir nuestros objetivos en este breve trabajo, es preciso establecer una consideración inicial y es que en ambos casos estamos ante *refranes literarios*.¹ Este concepto de Bizzarri busca dar cuenta de la confluencia de dos tradiciones —la oral popular y la escrita erudita— que se produce en la trayectoria del refrán en el Medioevo: desde su origen oral como registro de la experiencia cotidiana de la “gente común” (Fossier, 2008), hasta su puesta por escrito no solo en refraneros sino también en otras obras literarias² por parte de autores letrados, en su mayoría pertenecientes a círculos eclesiásticos o nobiliarios.

El concepto de refrán literario resulta valioso en cuanto destaca la naturaleza híbrida del refranero medieval, su estatuto escindido entre la oralidad y la escritura. Creemos pertinente retomarlo en este trabajo porque nos permite establecer una diferencia fundamental en el tratamiento que reciben los refranes en las obras: aunque obviamente en el presente solo se puede reconstruir la dimensión oral del refranero medieval de forma parcial, a partir del estudio de fuentes escritas, resulta también innegable que *La Celestina* ofrece más datos sobre este aspecto pues presenta a los proverbios insertos en los diálogos de los personajes; *Seniloquium*, en cambio, los separa del contexto oral de emergencia y uso, los ordena, estudia y analiza, otorgándoles la jerarquía del discurso escrito e integrándolos al universo de la alta cultura que, indudablemente, bien conocía su autor.

En la obra de Rojas, los refranes populares conviven con sentencias provenientes de fuentes escritas medievales y clásicas, así como con otras expresio-

¹ La noción de *refrán literario* refiere, en palabras de Hugo Bizzarri, a “la puesta por escrito de un fenómeno popular y tradicional difundido oralmente, pero que en determinado momento un autor, culto o semiculto, decidió incorporar a su obra por algún motivo en especial [...]. Alguien en determinado momento se adueñó de formas propias del lenguaje oral y las utilizó por escrito, tal vez de la misma forma, tal vez adecuándolas ahora al nuevo discurso. Pero en ambos casos lo que se produjo fue una confluencia de tradiciones” (Bizzarri, 2004: 41-42).

² No solo *La Celestina* recoge un profuso caudal de proverbios populares sino también otras obras célebres del período, desde el temprano *Cantar de Mio Cid*, pasando por obras del mester de clerecía así como el *Libro de Buen Amor*, hasta llegar a textos de la Baja Edad Media como el *Arcipreste de Talavera*. Esto permite, según Ramadori, reconocer “la existencia de un estilo sentencioso propio de la literatura española” (Ramadori, 2016: 542).

nes populares tales los cantarcillos y chistes; todos siempre integrados en enunciados más amplios. Con mucha mayor frecuencia se encuentran en los parlamentos de aquellos que pertenecen al “bajo mundo” —los criados, las prostitutas y la propia Celestina— pero también en boca de personajes pertenecientes a la clase alta —los dos enamorados y el padre de Melibea—, pues la “mentalidad proverbial” propia del Medioevo permea todos los estratos sociales (Bizzarri, 2004: 15).

Rojas presenta los refranes entrelazados en enunciados propios de intercambios orales, mostrando así el funcionamiento de las paremias en contextos de uso posibles o verosímiles. Un ejemplo de esta articulación del refrán en entramados discursivos de impronta oral se ve en el Auto III, cuando Sempronio se presenta en casa de Celestina por segunda vez en el día y pregunta si ya se ha ido la muchacha que estaba durante su primera visita.³ Ante esto, Elicia le responde: “No, en buena fe, ni Dios lo quiera, que aunque vino tarde, *más vale a quien Dios ayuda*, etc.” (146, énfasis añadido).⁴ El refrán completo se construye sobre la base de un *esquema generativo*⁵ binario, compuesto por dos hemistiquios en los que se presentan alternativas opuestas, resultando siempre la primera la opción más favorable. En *Seniloquium* vemos el proverbio completo en el nro. 256: “Mas vale a quien djos ajuda que qujen mucho madruga” (203).⁶ Al introducir el autor solo la primera parte del refrán se vale de una técnica que Bizzarri denomina *refrán sugerido*, muy frecuente en *La Celestina*, que consiste en presentar solo la primera parte de un proverbio, apelando a una cooperación del interlocutor para reponer la parte faltante, tal como se lo utilizaría en la oralidad: “El refrán, especie perteneciente a una comunidad, de esta forma, se nos revela en el contexto del discurso como un segmento de discurso aprendido por todos y vivo en la memoria colectiva de la comunidad” (Bizzarri, 2004: 50).

Rojas también utiliza otras técnicas propias del proceso de puesta por escrito, como la adaptación de los refranes al contexto de inserción (Bizzarri, 2004).

³ El lector sabe que en realidad en ese momento Elicia tenía escondido a otro hombre, y que con ayuda de Celestina había logrado urdir un engaño para no ser descubierta por Sempronio.

⁴ Todas las citas de *La Celestina* se hacen desde la edición de Dorothy Severin (1994) que se consigna en la bibliografía.

⁵ El concepto pertenece también a la sistematización teórica de Hugo Bizzarri y es definido como “la combinación de segmentos expresivos sobre los que se construye la expresión elíptica del refrán” (Bizzarri, 2004: 58). El esquema del refrán en cuestión es una construcción binaria: “más vale [A] que [B]” (Bizzarri, 2004: 59).

⁶ Todas las citas de *Seniloquium* se realizan desde la edición de Cantalapiedra y Moreno (2006) consignada en la bibliografía.

Esta técnica también permite recrear rasgos de utilización de los refranes en el discurso oral: no solo sus situaciones de posible aplicación, sino también los procesos de adecuación discursiva que operan sobre los mismos. Lo vemos en el Auto XII, en la discusión entre Celestina, Pármeno y Sempronio, sobre la distribución de los bienes otorgados por Calisto como pago por los servicios recibidos, que culmina con el asesinato de la vieja y la huida de los dos sirvientes. Cuando Celestina insinúa que carece de intención de repartir la ganancia obtenida, sugiriéndoles que apelen a la opulencia de Calisto y su familia para obtener su propio pago, Sempronio la enfrenta: “¿Cómo quieres que le sea tan importuno en pedirle más de lo que él de su propio grado haze, pues es harto? No digan por mí que dándome un palmo pido quatro” (270). Esta frase final de Sempronio no es más que una adaptación a la primera personal gramatical del refrán “Al villano dadle el dedo e tomar ha la mano” (51). A través de este procedimiento de utilización estética de los proverbios, Rojas construye enunciados verosímiles y nos permite entrever la versatilidad de los refranes para adaptarse a distintos contextos de enunciación. Una explicación sobre por qué *La Celestina* recoge un repertorio tan amplio de técnicas de estetización literaria de las formas populares, implica recordar que se trata de una obra dramática en la que los personajes son delineados a partir de sus acciones, pero fundamentalmente a partir de sus palabras. Los refranes contribuyen, de este modo, a la configuración tanto de enunciados orales verosímiles como de personajes representantes de tipos sociales propios de la época.

El escenario es, si se quiere, antagónico cuando nos detenemos en *Seniloquium*: este refranero no persigue entre sus metas la finalidad estética, sino que busca dejar registro de estas formas expresivas tradicionales, propósito que da cuenta de la voluntad filológica del autor-compilador, más cercana a una visión humanista pero que convive con un propósito didáctico de adoc-trinamiento, cuyos destinatarios primarios son, según creemos, los distintos miembros del estamento clerical. Esta compilación registra la formulación oral popular de los proverbios sin operar adaptaciones contextuales como las que observamos en *La Celestina*.⁷ Los refranes son jerarquizados y elevados al

⁷ En algunos casos, el compilador fija variantes de refranes que no se registran en ninguna otra fuente escrita de la época, por lo que podemos asumir que en esos casos las modificaciones son operadas por García de Castro. Observemos, por ejemplo, el refrán nro. 126, “De djos viene el bien; de las abejas, la miel; de la mar, la sal; de la mala

nivel de autoridad (Bizzarri, 2004: 107), operación que los vuelve merecedores de una exégesis, por lo cual cada uno está acompañado por una glosa escrita en latín por el autor con el propósito didáctico de explicitar el sentido del proverbio, es decir, sobre qué *foco conceptual*⁸ está construido, qué enseñanza da y de qué forma debe ser interpretado. Los focos conceptuales son los asuntos o ideas propias de la mentalidad popular, que constituyen el sustrato ideológico subyacente no solo a refranes sino también a otras especies paremiológicas.

Las glosas eruditas de *Seniloquium* responden a la intención didáctica de la compilación y en la mayor parte de ellas la exégesis se organiza a partir de una estructura bipartita: las glosas se inician con una explicación cuyo propósito es esclarecer en el plano literal el sentido generalmente figurado que presenta el refrán, o bien acotar la interpretación del mismo a una experiencia específica, resultado de relaciones sociales. Luego se enlistan ejemplos sobre los tipos de personas a los que se puede aplicar el contenido del refrán. En la segunda parte de esta estructura, el autor se ocupa de vincular los proverbios con un amplio repertorio de fuentes escritas ligadas al ámbito eclesiástico y jurídico. Conexiones que resultan muchas veces forzadas por su propia interpretación de los refranes, pues recurre a la cita de obras doctrinales que versan sobre temáticas similares para autorizar la enseñanza que quiere obtener de los mismos. Las glosas culminan generalmente con la mención eventual de historias populares, anécdotas de personas particulares de existencia histórica o de personajes bíblicos, para resaltar, a modo de moraleja, la enseñanza que el autor pretende que se extraiga del refrán.

Contrastemos, por ejemplo, el tratamiento que recibe en *Seniloquium* el refrán “Mas vale a quien djos ajuda que qujen mucho madruga”, que aparece

muger, mucho mal”. La nota al pie correspondiente a esta paremia, la documenta en otras fuentes contemporáneas y posteriores, con un esquema binario: “De Dios viene el bien; de las abejas, la miel”, es decir, “de [A] viene [B]; de [C], [D]”. El refrán estructurado en cuatro bloques no se registra en otra fuente, solo en *Seniloquium*, que amplía la construcción a “de [A] viene [B]; de [C], [D]; de [E], [F]; de [G], [H]”. La idea que subyace al refrán en ambas formulaciones se refiere al condicionamiento de la propia índole: de cada cosa se puede esperar solo aquello que es inherente a su naturaleza. La ampliación podría deberse a una mera oportunidad que el autor no desaprovechó para traer a colación la naturaleza maligna y pecaminosa de la mujer, presentando como creencia popular, colectiva y arraigada al punto de verse condensada en un refrán, una idea propia de la mentalidad misógina que se manifiesta con claridad en múltiples instancias dentro de la compilación.

⁸ La noción de *foco conceptual* también proviene del sistema teórico-crítico de Bizzarri y hace referencia a “un concepto generador de carácter dinámico que produce una multiplicidad de formulaciones sentenciosas” (Bizzarri, 2004: 143).

sugerido en *La Celestina*. En este otro caso, el proverbio se enuncia con su estructura completa y está acompañado por una glosa de considerable extensión, en la que a la explicación inicial del contenido y a esperables referencias a la vida cotidiana se suman alusiones supuestamente mitológicas, ejemplos bíblicos, citas de los Evangelios, san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín. Esta retahíla de menciones con que se construye la glosa vincula la enseñanza que se extrae del refrán con textos de los Padres de la Iglesia, confiriéndole una nueva estimación que pone al refrán en el mismo nivel que tratados doctrinales fundamentales para la educación de cristianos virtuosos.

Detengámonos también en el refrán nro. 6, “Al villano dadle el dedo e tomar ha la mano” (51), que vimos adaptado al contexto en *La Celestina*, apropiado en primera persona por el criado Sempronio que, al atribuirse el refrán, asume conscientemente esa condición de villano; en cambio, en *Seniloquium* aparece enunciado de forma amplia y comentado extensamente. Lo interesante de esta glosa es que abundan las aplicaciones del refrán, y varias de ellas remiten a figuras del mundo eclesiástico, tanto referidas de modo general a “prelados” u “obispos”, como particularizadas, en este caso remitiendo a la figura del obispo Trajano. En la interpretación del refrán se mencionan estos personajes eclesiásticos para denunciarlos por incurrir en el pecado de codicia, es decir, de pretender desmesuradamente obtener mayor poder y dinero del que les corresponde.

Estos ejemplos son algunos de los que incluyen interpretaciones de los refranes que proyectan su sentido a revelar la corrupción del estamento clerical; las que, por otra parte, abarcan alrededor de ochenta glosas sobre un total de cuatrocientas noventa y cinco. En este sentido, las glosas denuncian una larga lista de conductas moralmente censurables en las que incurren personajes ligados al mundo eclesiástico —sea que se trate de personajes bíblicos, de personas históricas particularizadas con nombre propio, o tipos sociales como clérigos, obispos, monjas—. El hecho de que esto sea una constante en un número considerable de glosas nos permite proponer la hipótesis de que la voluntad satírica y pedagógica de la compilación apunta, en principio, al clero en sus distintos estamentos, que resulta así su destinatario primario.

Coincidimos con Arranz Guzmán (2014) cuando señala que, para sostener el apoyo de las autoridades monárquicas en la Castilla bajomedieval, el clero estaba obligado a erigirse en espejo de buenas conductas para el pueblo. En

este sentido, resulta difícil pensar como una buena estrategia para sostener esta ejemplaridad el propiciar la divulgación popular de glosas censuradoras como las que analizamos anteriormente. Antes bien, es más adecuado suponer que *Seniloquium* se haya compilado con la intención de que circulara al interior del ámbito eclesiástico.

Queda claro, pues como dice el refrán “para muestra, un botón”, que el autor no utiliza los proverbios con propósitos estéticos sino eminentemente didácticos, vinculados con la transmisión de la doctrina cristiana y consejos sobre las conductas apropiadas e inapropiadas que esta predica, al interior de un estamento clerical corrompido y aferrado cada vez más a los placeres del mundo terrenal. Esta corrupción del clero no constituye un fenómeno aislado sino que debe comprenderse en el marco de una sociedad que, en el ocaso del Medioevo, empieza a relegar la espiritualidad y la fe, y a definir el estatus social de los individuos a partir de la posesión de bienes materiales y riqueza monetaria. Si en *La Celestina* los refranes son un producto vivo, con una fuerte potencia semántica en la comunicación oral, aquí, por el contrario, no son más que puntos de partida para extensas disertaciones que ofrecen una interpretación moral y legal de índole cristiana, y a través de las cuales se producen ampliaciones, acotamientos o redireccionamientos sobre el sentido primigenio de los refranes.

Las glosas de *Seniloquium* son resultado de la confluencia del propio proceso sufrido por el refrán al ingresar al campo de la escritura, con la voluntad del autor-compilador de jerarquizar el refrán elevándolo al nivel de autoridad, tal como son, en el ámbito eclesiástico que constituye el contexto de producción y circulación de la obra, los textos de la patrística o los pasajes bíblicos con los cuales lo pone en relación. Esto es así porque los refranes son interpretados como leyes antiguas, consuetudinarias, emanadas de los ancianos, a quienes se les concede la máxima veneración por su “madurez moral” (Cantalapiedra y Moreno, 2006: 47). Este contenido, expresado de modo declamatorio en el Prólogo, se refrenda por medio de la inclusión de refranes contruidos sobre ese foco conceptual.⁹

La idea de la vejez como etapa de sabiduría, asociada a la transmisión de los buenos consejos, constituye uno de los tópicos compartidos por ambas obras,

⁹ Algunos ejemplos son los refranes nro. 2, 32, 33, 190 y 283, que reflexionan a propósito de la asociación prácticamente natural que existe entre la ancianidad y la sabiduría.

por lo menos en cuanto a la inclusión de refranes que la tematizan, aunque en este caso ambos textos recurren a distintos proverbios. En el texto de Rojas, es la misma Celestina quien, al amonestar a Pármeno, afirma:

La discreción, que no tienes, lo determina, y *de la discreción, mayor es la prudencia*. Y la prudencia no puede ser sin experimento, y la experiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía desseo (126-127; énfasis añadido).¹⁰

También aparece en boca de la vieja alcahueta el proverbio “el buen consejo mora en los viejos” (192), en un nuevo diálogo con Pármeno, su más obstinado cómplice. La ironía que constituye el hecho de que todos los proverbios asociados a este tópico aparezcan en los parlamentos de Celestina, una vieja alcahueta que no es un buen modelo a seguir para los jóvenes, que se vale de su experiencia solo para beneficiarse a sí misma, y que reparte consejos que de ninguna forma se pueden catalogar como moralmente edificantes, sumada al final fatal no solo de la vieja sino de todas las personas a las que ha ido enredando en su entramado de palabras engañosas, nos lleva a considerar que Rojas se propone parodiar este tópico de la vejez como etapa de sabiduría y fuente del buen consejo, pues Celestina de ninguna manera obra respondiendo al rol social de autoridad moral y guía de la colectividad que, según el autor de *Seniloquium*, cabría adjudicarles a los ancianos.

A modo de conclusión en cuanto a las funciones de los proverbios en las obras analizadas, podemos señalar que en la obra de Rojas el refrán oscila entre dos: en algunos casos, los personajes esgrimen proverbios como códigos no escritos de conducta, pero en otros los refranes cumplen una función más primaria y natural, que es la condensación de experiencias para su transmisión. En *Seniloquium* el refrán se carga de sentido didáctico por su contexto, esto es, las operaciones a las que en las glosas lo somete el autor-compiler, guiado por un interés particular del que ya hemos hablado.

Para finalizar, insistimos sobre esta idea: tanto *La Celestina* como *Seniloquium* se nutren y al mismo tiempo construyen un imaginario común,

¹⁰ Según la nota al pie correspondiente en la edición de Severin, se trata de un proverbio, aunque no aparece documentado en ningún registro escrito.

entre cuyos tópicos fundamentales nos detuvimos muy brevemente en el de la corrupción social, con particular énfasis en los sectores de mayor poder, dentro de los cuales contamos al estamento clerical. Respecto a *Seniloquium*, ya hemos señalado que la inmoralidad y corrupción de los religiosos es el tópico a partir del cual se interpretan alrededor de ochenta refranes. En *La Celestina* también hay varias referencias a la corrupción de los eclesiásticos, por su inapropiada inclinación a los placeres mundanos. Así, en los Autos I, IV y IX *Celestina* comenta que curas, frailes y obispos suelen requerir sus servicios con asiduidad. La diferencia en el tratamiento de este tópico radica, según creemos, en que si en *Seniloquium* hay una clara intención de denuncia de conductas que se cuestionan desde una perspectiva ética, ligada, por supuesto, a un propósito pedagógico de adoctrinamiento del clero y corrección de estos desvíos de la moral, en *La Celestina* no existe censura en lo dicho sino, podría interpretarse, a través del destino de cada personaje. Ante todo, hay una conciencia de situación, un registro de lo real: la obra muestra nada más ni nada menos que una sociedad en transición hacia la Modernidad, atravesada por cambios que conmueven a todos los estratos. Rojas nos presenta un mundo profano, en el que importa aquello que se puede obtener en esta vida terrenal, más que los inalcanzables beneficios de una vida trascendente, cada vez más alejada. Pero el autor de *Seniloquium* también lo sabe, por eso la preocupación y la insistencia. Su conciencia de la situación se esclarece cuando incluye el refrán “Qual mas, qual menos, toda la lana es pelos” (314), cuya glosa cierra con esta elocuente conclusión, que tomaremos para dar finalización a este trabajo: “Todos somos débiles por naturaleza” (314).

Referencias bibliográficas

- ARRANZ GUZMÁN, Ana, 2014, “La buena fama del clero y el peligro de escándalo público: un tema de preocupación episcopal”, en I. Beceiro Pita (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*, Madrid, Silex Ediciones, pp. 103-160.
- BIZZARRI, Hugo, 2004, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras 28.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, 2005, “La *Celestina* y *Seniloquium*”, *Celestinesca* 29, 9-45.
- y Juan MORENO, eds., 2006, *Diego García de Castro. Seniloquium o Refranes que*

MARÍA BELÉN RANDAZZO

dizen los viejos, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, Colección Parnaseo 3.

FOSSIER, Robert, 2008, *La gente de la Edad Media*, España, Taurus.

FUNES, Leonardo, 1998, “Legitimación, tecnología y producción verbal en la Baja Edad Media Castellana”, *Reflejos* 7, 31-36.

RAMADORI, Alicia, 2016, “Convergencia de literatura popular y letrada en el *Seniloquium*”, en A. Minardi *et al.*, *Debates actuales del Hispanismo. Balances y desafíos críticos*, G. Prósperi (coord.), Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, 2016, pp. 540-549.

SEVERIN, Dorothy, ed., 1994, Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra.

Donde los héroes fallan: tentación y deseo en los reinos lejanos del *Libro del caballero Zifar*

MARÍA EUGENIA ALCATENA
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)
República Argentina
maeualcatena@gmail.com

Resumen: Como ha sido ampliamente estudiado, el “reino lejano” del folklore está vinculado con los ritos de iniciación y pasaje ancestrales, una serie de pruebas y experiencias que el individuo debía atravesar, en un ámbito distante y separado de lo cotidiano, como una forma de transición entre dos estados. En el *Libro del caballero Zifar*, el tópico se encarna de forma notoria en la ciudad subacuática del Lago Solfáreo y el imperio de las Ínsulas Dotadas. Es notable, no obstante, que en ambos episodios lo que se relata es el fracaso del héroe enfrentado a esa prueba extraordinaria y definitiva. El trabajo aborda el análisis de estos episodios desde esta peculiaridad compartida. Desde este ángulo, se tendrán en cuenta como aspectos fundamentales y complementarios: el modo en que el relato mayor recupera estos fracasos y los resignifica, transformándolos; la articulación de los reinos lejanos y los episodios maravillosos que los contienen con el mundo narrativo más amplio del romance; la forma en que la apropiación cristiana de lo maravilloso posibilita y determina estas operaciones; el lugar reservado al deseo y la tentación en esos reinos periféricos.

Palabras clave: maravilloso – sobrenatural cristiano – Diablo – Lago Solfáreo – Ínsulas Dotadas

Where Heroes Fail: Temptation and Desire in the Faraway Realms of the *Libro del caballero Zifar*

Abstract: As has been widely studied, the “faraway realm” of folklore is related to the ancestral rites of initiation and passage, a series of tests and experiences that the individual had to traverse, in a distant and separate ambit from everyday life, as a

way of transition between two states. In the *Libro del caballero Zifar*, the topic is embodied in the underwater city of the Lago Solfáreo and the empire of the Ínsulas Dotadas. It is remarkable, however, that both episodes tell of the failure of the hero faced with this extraordinary and defining test. This paper addresses the analysis of these episodes from the perspective of this shared peculiarity. From this angle, several fundamental and complementary aspects will be considered: the way in which the major story dwells on these failures, resignifying and transforming them; the articulation of the faraway realms and the wonderful episodes that contain them within the broader narrative world of the romance; the way in which the Christian appropriation of the marvelous enables and determines these operations; the place reserved for desire and temptation in those peripheral realms.

Keywords: Marvelous – Christian Supernatural – Devil – Lago Solfáreo – Ínsulas Dotadas

El mundo que habitan los personajes del *Libro del caballero Zifar* (en adelante, *LCZ*) integra lo natural y lo sobrenatural como dos dimensiones indisociables en la fábrica de lo real. Los itinerarios del Caballero de Dios y su familia están jalonados de eventos sobrenaturales: sueños reveladores, mensajes proféticos, voces celestiales, resurrecciones, manifestaciones de la Virgen María o el propio Jesucristo, entre otros milagros. Las diversas formas de la intervención divina se entrelazan en la narración con las aventuras de los protagonistas, que —tal como se puntualiza en reiteradas ocasiones— son en todo momento guiados por la merced y la voluntad de Dios.

Esta conformación del mundo ficcional, en la que se conjugan lo natural y lo sobrenatural, lo profano y lo sagrado, lo cotidiano y lo milagroso, se corresponde con la concepción medieval cristiana de lo que efectivamente es real y posible. El mundo narrado se rige pues, en términos generales, por las mismas leyes que gobiernan la realidad tal como la conoce el hombre del siglo XIV. En su interior comprende, sin embargo, ciertos ámbitos de fronteras precisas, nítidamente delimitadas, en los que rigen otras reglas, naturales y sociales, diferentes de las del mundo cotidiano. Se trata de los reinos maravillosos de la ciudad subacuática en las profundidades del Lago Solfáreo y del imperio de las Ínsulas Dotadas. Significativamente, ambos se encuentran emplazados en los márgenes del mundo narrativo y, en particular, de los territorios sobre los que ejercen o ejercerán su reinado los caballeros protagonistas del relato: el Lago

Solfáreo se sitúa “en cabo” del reino de Mentón (González [ed.], 2010: 239)¹ y las Islas Dotadas, más allá del imperio de Trigrida, hacia oriente, aisladas doblemente por el mar y los muros infranqueables que las circundan.²

Estos espacios diferenciados, con sus leyes propias y distintas, son el escenario de dos episodios singulares dentro del *LCZ*. Ambas aventuras entroncan con la tradición siempre viva de los cuentos maravillosos, de raíces rituales ancestrales, y con los romances de materia bretona entonces en boga en el resto de la Europa occidental. Con estos comparten varios rasgos preeminentes: el gusto por las aventuras extraordinarias, las tierras lejanas, los elementos mágicos, los espacios encantados y las hadas.

Diferentes tipos de mundos ficcionales se articulan, por consiguiente, dentro del mundo general, vasto y heterogéneo, del romance.³ Diversos abordajes críticos han puesto de manifiesto esta peculiaridad del entramado textual que conforma el *LCZ*. Cristina González, por ejemplo, destaca que los relatos del Lago Solfáreo y las Ínsulas Dotadas amplían el mundo en que se sitúa la historia principal, ya que multiplican el espacio y el tiempo. La autora plantea asimismo una suerte de contrapunto dialéctico entre reinos cercanos y ganados, Mentón y Trigrida, por un lado, y reinos lejanos y perdidos, por el otro: el reino maravilloso “está ahí, lejano y misterioso, como una fantástica posibilidad, como una feliz ampliación del espacio y del tiempo del reino cercano” (1984: 104). Ivy Corfis (1999) señala que el lago encantado y la Ínsulas Dotadas funcionan dentro del *LCZ* como mundos paralelos, regidos por leyes extrañas y distintas a las que gobiernan el resto del romance y la realidad cotidiana tal como el lector la conoce. Las aventuras que se desarrollan en esos mundos exóticos cumplen para ella una doble función evasiva y ejemplar. También Carina Zubillaga distingue los espacios maravillosos del mundo central del texto, puesto que para ella aquellos se encuentran “claramente delineados como mundos posibles alternativos fuera de la realidad textual” (2010: 1). Concluye que la organización jerárquica que la ficción establece entre un mundo central

¹ En lo sucesivo todas las citas y referencias al *LCZ* se harán por esta misma edición, por lo que señalaré simplemente el número de página.

² Es sabido que el imaginario espacial medieval suele asociar exotismo, extrañeza y maravilla. Esta vinculación se plasma de forma clara, por ejemplo, en el *Libro de Alexandre*.

³ Utilizo el término “romance” en su acepción de *novela de aventuras medieval*. Ver al respecto Deyermond (1971) y Lozano Renieblas (2003).

sacralizado y otros mundos posibles, imaginarios y periféricos, da cuenta del orden ideal que se pretende recrear a nivel textual.

En las páginas que siguen propongo detenerme en un aspecto que atañe a esta diversidad y pluralidad de mundos, jerárquicamente organizados, que presenta el *LCZ*, y el modo en que se articulan dentro del romance. Los dos episodios maravillosos comparten una peculiaridad: ambos narran el fracaso del héroe caballeresco, en contraposición con lo que ocurre en el resto de la novela, en la que los hechos siempre virtuosos de los héroes se ven coronados con el triunfo y recompensados. El trabajo, pues, abordará el análisis de estos episodios desde esta peculiaridad compartida.

En líneas generales, ambos relatos presentan argumentos similares. El Caballero Atrevido y Roboán son transportados a los reinos lejanos y maravillosos del Lago Solfáreo y las Ínsulas Dotadas; allí reciben cuantas riquezas pueden soñar, el amor de la señora del lugar (cuya belleza, se dice, no tiene par) y, junto a ese amor, la posibilidad de compartir con ella el gobierno. A los caballeros se les impone una única condición, una prohibición en apariencia menor y de fácil cumplimiento que deben respetar. Sin embargo, no tardan en infringirla, fallan en la prueba que se les había impuesto y son devueltos de inmediato al mundo ordinario de donde habían partido, habiéndolo perdido (casi) todo. En principio, por lo tanto, se trata en los dos casos del relato de un fracaso, causado por una transgresión y el quebrantamiento de la palabra otorgada y la fidelidad debida; un fracaso, por eso mismo, de índole moral.

Tal como ha sido profusamente estudiado, tanto la ciudad subacuática como el imperio insular que se describen en el *LCZ* encarnan el tópico del “Otro Mundo”, ampliamente extendido en la literatura, el folklore y el mito y reelaborado a lo largo de los siglos a través de una serie de motivos recurrentes y una imaginería rica y variada.⁴ El Otro Mundo, como se sabe, se remonta en sus orígenes a los antiguos ritos de iniciación y pasaje, una serie de pruebas y experiencias que el individuo debía atravesar, en un ámbito distante y separado de lo cotidiano, como una forma de transición entre dos estados. Tras una esta-

⁴ La bibliografía es vasta. Sobre las raíces histórico-rituales del tópico del Otro Mundo, ver Propp (1998); sobre sus variantes medievales, ver el trabajo clásico de Patch y el anexo de Lida de Malkiel al mismo, en el que pasa revista a sus manifestaciones específicamente hispánicas y se refiere, entre otros muchos textos, al *LCZ* (1956). Casi todos los estudiosos del *LCZ* reconocen en los episodios maravillosos una reelaboración de motivos típicamente ultraterrenos. Cabe destacar, entre todos, el libro de González (1984) dedicado al tema.

día temporaria en ese Otro Mundo a menudo terrible, el individuo regresaba transformado para reincorporarse en su nuevo rol dentro de la comunidad.

No es el objeto de este trabajo examinar los motivos propios del complejo imaginario del Otro Mundo que se reflejan en la particular configuración de la ciudad bajo el lago y el imperio en las islas (un aspecto, como se mencionó, ya desarrollado por la crítica).⁵ Sí interesa destacar que, en ambos casos, enfrentados a esa prueba extraordinaria para formar el carácter que supone el viaje al reino lejano, el Caballero Atrevido y Roboán fallan. La duración acotada que el ritual dictaba para la estancia en el ultramundo, una circunstancia preservada por los cuentos (por lo general, desprovista de su sentido y explicación originarios), se resignifica en el romance medieval como una expulsión del héroe masculino provocada por una falta que este comete, tentado por la seducción de una mujer. El patrón narrativo ancestral se refunde así dentro de los parámetros fundamentales de la visión sacralizada de la historia que propone el cristianismo, que se inicia precisamente con un paraíso y una transgresión, como bien analiza Pablo Moya Casas (2002: 25-88). En la Edad Media, los elementos básicos que conforman el cuento maravilloso adquieren un valor moral y resonancias específicas a la luz del arquetipo que provee el relato de la Caída. En efecto, los episodios maravillosos del *LCZ* pueden ser leídos como trasuntos fantásticos del relato sagrado. En uno y otros se articulan los mismos núcleos: la dicha paradisiaca, la prohibición, la incitación de la mujer tentadora, su asociación con el diablo, la transgresión, el pecado, la expulsión irreversible, el paraíso perdido. La gravitación del arquetipo bíblico y sus connotaciones sobre los dos episodios es innegable.

Tanto el esquema de origen folklórico como el modelo bíblico proporcionan, pues, pautas que ayudan a comprender la función estructural y el sentido del fracaso del héroe en estos relatos. Para ahondar en esta comprensión, sin embargo, se hace preciso ir más allá de este plano general e indagar en los pormenores de la trama textual.

⁵ Pueden señalarse como motivos reconocibles propios de este complejo imaginario: la barrera de agua que separa el Otro Mundo de este, el batel sin remos ni velas, el propio emplazamiento en un lago o una isla, la muralla de montañas escarpadas, las puertas que se abren y cierran pero son imposibles de forzar, la prohibición, el mutismo de los habitantes del trasmundo, los palacios, la abundancia, la riqueza, la fertilidad, el crecimiento extraordinario de los seres, el transcurso anómalo del tiempo, la comida, el matrimonio temporario, la unión con un ser femenino sobrenatural, el caballo volador. Aparte de los trabajos ya mencionados de Lida de Malkiel (1956) y González (1984), aluden a este aspecto, entre otros: de Stéfano (1983), Lucía Megías (1990), Gracia (1992), Moya Casas (2000), Carrasco Tenorio (2010).

Tomado por la curiosidad, un caballero del reino de Porfilia pasa días y noches contemplando en soledad las visiones maravillosas que se forman en la superficie y los alrededores del Lago Solfáreo, un lugar al que se supone maldito por Dios (239). Como a muchos otros hombres antes y después, se le aparece en medio de las aguas la Dueña del Lago y lo llama, diciéndole que lo ama más que a ningún otro. El atrevimiento del caballero y la belleza extraordinaria de la mujer, que él infiere a partir del tobillo que ella le muestra, hacen que el caballero responda el llamado. La Dueña lo toma de la mano y lo conduce hasta sus dominios subacuáticos, “vna tierra estraña, e segunt a el semejaau muy fermosa e muy viçiosa” (240-241). Este reino en apariencias paradisiaco es, en verdad, obra y engaño del diablo, tal como el relato advierte enseguida al lector; nada allí es verdadero, sino una ilusión demoníaca. El Caballero Atrevido, sin embargo, no sospecha nada, maravillado por todo lo que ve: la riqueza, la abundancia, las costumbres extravagantes (entre ellas, el inquietante silencio de los habitantes de esta tierra, uno de los rasgos que el folklore suele atribuir al Otro Mundo y la tierra de los muertos). La dueña le ofrece la exclusividad de su amor y, con él, el señorío de la ciudad que le pertenece. Le impone una única condición: que no hable con nadie, o la perderá para siempre.⁶ El caballero y la dueña engendran un hijo, que nace tras siete días de embarazo y, siete días después, es tan grande como su padre. El Caballero Atrevido sale a cabalgar con su hijo y se prenda súbitamente de una mujer que le parece más

⁶ Lo apretado de la formulación del cuento no establece con claridad suficiente si la prohibición es absoluta, de una duración ilimitada, o si por el contrario se refiere a un periodo acotado: “«Señora, que es esto por que esta gente non habla?» «Non vos marauilledes», dixo la dueña, «ca costumbre es desta tierra que desde el día que alguno resçiben por señor, *fasta siete semanas non han de hablar*, e non tan solamente al señor mas vno a otro; mas deuen andar muy omildosos delante de su señor, e serle mandados en todas aquellas cosas que el les mandaria. E non vos quexedes, *que quando el plazo llegare*, vos veredes que ellos fablaran mas de quanto vos querriades; pero quando les mandaredes callar que callaran, e quando les mandaredes hablar que fablaran, en ansy en todas las cosas que quesierdes»” (243, énfasis añadido). Estas aclaraciones parecerían indicar que una vez superado el plazo crucial de las siete semanas — número, como se sabe, de una simbología y tradición folklórica vastas y ricas— la cláusula de la prohibición quedaría sin efecto, ya superada. En los relatos maravillosos son tan frecuentes las prohibiciones ilimitadas como las acotadas. Cabe notar que la prueba que se le impone a Roboán en su estadía en las Ínsulas Dotadas es de este segundo tipo, es decir, de una duración restringida. Así lo establecen el emperador de Trigrida y el propio narrador, respectivamente: “yo lo enbie con mi mandado a vn logar do el podra auer mayor honrra que non esta en que yo esto, sy el ome fuere de buen entendimiento, o sera aqui conbusco ante del año conplido” (410); “el diablo [...] non quiso que cunpliese allí el año el enperador [Roboán]; ca sy lo cunpliera non perdiera el ynperio asy commo lo perdió” (415). La simetría entre ambos relatos podría hacer pensar en una prohibición originariamente acotada en el Lago Solfáreo, un rasgo que la escritura habría borroneado y oscurecido parcialmente, dejando no obstante, tal como se indicó, una huella textual.

hermosa que su señora. Se trata, se dice, de una mujer “amada de muchos” (245) y que a tantos ama que no ama verdaderamente a ninguno; acaso una prostituta, aunque el punto no se aclara. El caballero transgrede la prohibición y le dirige la palabra, aduciendo que se encuentra *forçado de amor*. Tres medianeras convencen a la mujer de hacer pasar al caballero a sus aposentos para poder hablar a solas, “e finco con ella vna grant pieça fablando” (249).

El eufemismo que este “hablar” apenas encubre⁷ cifra una doble traición: el caballero no solo quiebra la imposición de no hablar con nadie sino también la exclusividad amorosa que, podemos suponer, la Dueña del Lago exige como contraparte de la propia. La ligereza con que el caballero se prenda de esta segunda mujer replica por otra parte la que demostró en primer lugar, al seguir tan inopinadamente a la Dueña misteriosa del lago; son, ambos, amores “syn Dios” (246) ni firmeza. Al ser traicionada, la señora del Lago revela su verdadera forma y su nombre: debajo de las apariencias ilusorias, es en verdad un diablo muy feo, negro y espantoso, que se alimenta del corazón de los traidores y se da a sí mismo el nombre de Señora de la Traición. El Caballero Atrevido y su hijo son expulsados de inmediato de la tierra maravillosa.

El Caballero Atrevido es una figura rayana en la alegoría: un personaje invocado *ad hoc*, sin otra intervención en el romance más allá del cuento que protagoniza, carente hasta de nombre propio, cuya función primordial parece ser la de encarnar ejemplarmente ese rasgo que define su identidad: el atrevimiento.⁸ El carácter tradicional y en gran medida tópico del relato que protagoniza se ve confirmado, dentro del propio *LCZ*, por la repetición del mismo esquema narrativo en el segundo episodio maravilloso del libro. El héroe de este segundo episodio es Roboán: uno de los personajes centrales de todo el romance y el protagonista indiscutido de su último tramo. La aventura maravillosa, por lo tanto, se encuentra en este caso más indisolublemente integrada al hilo argumental principal, del que constituye un núcleo esencial.

El emperador de Trigrida envía a Roboán en una barca sin remos al imperio encantado de las Ínsulas Dotadas. Allí es recibido como esposo de la empera-

⁷ Lida de Malkiel duda de que el caballero y la mujer tengan relaciones sexuales, puesto que el texto no lo explicita (1956: 410); coincido sin embargo con Moya Casas en que se trata de un claro eufemismo (2000: 47). Este doble sentido de *hablar* se encuentra además ampliamente consagrado por la tradición y el uso, por lo que considero que puede asumirse que el autor del *LCZ* explotara conscientemente esta ambigüedad.

⁸ Desde otra perspectiva, Walker explica la invención del personaje del Caballero Atrevido como una necesidad estructural surgida del patrón compositivo que el autor del *LCZ* se habría impuesto (1974: 93).

triz, la mujer más hermosa que en el mundo nació; su nombre es Nobleza. Sus doncellas le advierten al caballero que no atienda a los malos consejos o perderá todo. Roboán es consciente de estar afrontando una prueba:

E el infante fue marauillado destas cosas atan estrañas que aquellas donzellas le dezien, e pensso en las palabras que el enperador le dixo quando se partio de el, que el lo enbiarie a logar que por ventura querrie mas la muerte que la vida, o por ventura que serie grand su pro e su honrra, sy lo supiese bien guardar. E touo que este era el logar do le podría acaesçer vna de estas dos cosas, commo dicho es (412-413).

Aun así, pronto transgredirá la única prohibición de la que le advirtieron. Como el Caballero Atrevido antes que él, Roboán se maravilla de las riquezas, la abundancia, los palacios, los banquetes que se despliegan a su alrededor; sin embargo, se puntualiza, todo en el reino subacuático era falso e ilusorio, mientras que en las Ínsulas es de verdad (414). Nada le falta. No obstante, antes de que se cumpla un año (puesto que si hubiera superado este plazo, Roboán habría podido conservar el imperio), el diablo interviene para engañarlo y hacerle perder todo. Estando el caballero de caza en el monte, el diablo se le manifiesta “en figura de muger, la mas fermosa del mundo” (415). A lo largo de tres encuentros sucesivos lo convence de que le pida a su esposa tres animales mágicos que ella guarda, más blancos que la nieve y adornados de oro: un perro alano llamado Placer, un azor, un caballo que corre como si volara. La codicia y el deseo que el diablo enciende en Roboán lo dominan por completo. Desoye las diferentes advertencias que se le presentan (el ataque casi fatal de un puerco salvaje, las reiteradas súplicas de la emperatriz, un sueño de contenido profético), le otorga su amor y su voluntad a la mujer desconocida, alienándose progresivamente de sí,⁹ y se distancia cada vez más de su esposa, hasta perderla para siempre. Junto a ella pierde el imperio, y es devuelto sin posibilidad de retorno a las costas de Trigrida.

⁹ “«Yo vos prometo», dixo el enperador, «que vos guarde el amor que puse conbusco, e que faga lo que quisierdes»” (417), le dice Roboán al diablo en figura de mujer en su segundo encuentro.

Como ocurre en el cuento del Caballero Atrevido, el texto no declara explícitamente que los encuentros con la mujer extraña sean sexuales, pero el apartamiento en que se *ayuntan* (415), el poder que la mujer ejerce sobre el caballero y el simbolismo erótico de la imagería involucrada (la cacería, el perro y el azor como figuras alegóricas del placer, el caballo como posible emblema de la lujuria y, por extensión, del exceso y el pecado en general)¹⁰ son suficientemente sugerentes en este sentido. También en este caso puede asumirse que el autor del *LCZ* explotó de forma consciente la ambigüedad y las connotaciones de sus materiales.

Los dos héroes, pues, son vencidos por la tentación y se rinden a la infidelidad amorosa, el deseo desordenado, la codicia, la *cupiditas*. En el cuento del Caballero Atrevido, este fracaso es paradójico: la transgresión produce la caída de las falsas apariencias y el desvelamiento del engaño demoníaco en que el héroe se hallaba preso. Si no hubiera cedido a la tentación y roto su promesa, jamás se hubiera librado y hubiese condenado su alma para siempre. Al traicionar a la Dueña del Lago, por el contrario, el Caballero recupera el juicio (confundido hasta entonces por la distracción de las formas sensibles) y el dominio sobre el propio destino.

En el plano literal de la fábula, la aventura de Roboán en el reino lejano presenta un reflejo invertido de varios de los aspectos que definen el primer relato. El paraíso que el hijo de Zifar pierde es real; la emperatriz Nobleza hace honor a su nombre, ama con honestidad a su esposo y se muestra tal cual es; el mal y el pecado se identifican con la mujer seductora en el monte (es decir, la tercera en discordia), que es en verdad un diablo. La simetría evidente entre ambos relatos invita, sin embargo, a leer paradójicamente también este episodio.

Las paradojas pueden reconocerse en varios niveles. En principio, cuando Roboán contrae matrimonio con Nobleza ya había prometido previamente su amor a otra mujer, Seringa. Esta condición dicta que la unión con la emperatriz de las Islas deba ser, necesariamente, temporaria. Que Roboán rompa su palabra en el reino lejano le permitirá, al fin y al cabo, mantenerla en el reino cercano. Como ya se mencionó antes, además, el matrimonio temporario es una práctica vinculada al Otro Mundo del folklore y propia de los ritos iniciáticos

¹⁰ Burke (1970) se refiere a este simbolismo de los animales mágicos; Moya Casas (2000), por su parte, analiza en detalle la simbología erótica de la caza en el episodio.

a los que este se remonta, por lo que la lógica profunda de la estructura narrativa subyacente determina que la relación con Nobleza deba tener una duración acotada. En segundo lugar, Roboán es un caballero en formación. La estada en las Ínsulas Dotadas se presenta dentro del romance como una instancia fundamental en su camino de perfeccionamiento y mejora terrenal y espiritual. Allí aprende a guardarse de los engaños del demonio, de los malos consejos y de su propio deseo de los placeres vanos del mundo. Es solo tras esta lección, duramente aprendida a través de la experiencia, que el emperador de Trigrída lo reconoce como hijo y heredero y ambos pueden reír de las piruetas burlonas del diablo, reducido ahora a una figura bufonesca y despojado de cualquier influencia sobre ellos.¹¹ Gracias al entendimiento adquirido, además, y con la ayuda del pendón virtuoso que conserva como única prenda de su estancia en las islas, podrá Roboán vencer a sus enemigos, instaurar la paz en el imperio y finalmente llegar a ser un buen gobernante y esposo. El fracaso en el reino lejano se convierte al fin y al cabo en una victoria, ya que el héroe aprende de su error. El episodio funciona, pues, como una suerte de iniciación —política, amorosa, moral en sentido amplio— que lo prepara para su desempeño posterior en el mundo cotidiano.

A la luz de la simetría con el cuento del Caballero Atrevido y de la intertextualidad ya apuntada con la narrativa de materia bretona, es posible leer en el episodio maravilloso de Roboán un núcleo paradójico más. Tanto la Dueña del Lago como Nobleza constituyen variaciones de la figura arquetípica del hada: un ser del Otro Mundo, no regido por consiguiente por los escrúpulos morales ni las convenciones sociales de este, que ofrece al caballero la posibilidad de acceder a un mundo encantado. Sus relaciones amorosas con los mortales se encuadran en la especie que Salinero Cascante (1996) analiza bajo el rótulo de “amor artúrico”: en él, es la mujer-hada quien adopta la iniciativa y cumple un rol singularmente activo, al punto de llegar a decidir y trazar el destino del caballero (al que, con frecuencia, aman incluso desde antes de conocer, como es el caso de Nobleza y de la Dueña del Lago). El poder de seducción y de

¹¹ Puede relacionarse esta transformación del diablo de las Ínsulas Dotadas con la distinción que plantea Cárdenas-Rotunno (1999) entre las dos grandes variantes bajo las que se representa al demonio en la narrativa de la Baja Edad Media: el adversario majestuoso y terrible, por un lado, y el diablo bufón popular, más asequible y familiar en virtud de su comicidad, por el otro. En el episodio considerado, el pasaje de una forma de representación a otra está mediada por el aprendizaje que atraviesa Roboán.

retención del hada, en virtud de su belleza extraordinaria y de los placeres y las riquezas que otorga a su amante, es inmenso. Las hadas saben valerse de esos encantos para que los caballeros queden atrapados en sus redes, viviendo bajo sus hechizos en un reino apartado de las aventuras del mundo. En esto consiste la cara más oscura y peligrosa del amor feérico: la amenaza de la alienación del caballero, la anulación de su ser, la subyugación de su voluntad por la de la amada. En el hada del Otro Mundo se encarna, así, una advertencia sobre el dominio absoluto que puede llegar a ejercer la mujer sobre el hombre.

Este peligro se plantea con claridad en el primer cuento maravilloso del *LCZ*: el hada es presentada como un demonio que anhela poseer el destino y el alma del Caballero a través de sus engaños, pero este logra recuperar el control de sí al transgredir la prohibición diabólica. Creo asimismo que subyace al segundo episodio, como una amenaza no formulada pero latente, por las asociaciones intra e intertextuales que la situación entera y, en particular, la figura de la emperatriz de las Islas suscitan. Sin dudas el personaje de Nobleza remitiría al lector del siglo XIV a toda una galería de mujeres-hadas en apariencia amorosas, benévolas, francas y generosas con sus amantes, pero peligrosas por su poder inmenso, temible y voraz; entre ellas, la Dueña del Lago, pero no únicamente.¹² El quebrantamiento de la condición impuesta por la reina hada para poder permanecer en sus dominios representaría, desde esta perspectiva, una reafirmación de la libre voluntad y la independencia del caballero, efectuada incluso a pesar de la pérdida que acarrea.

En la formulación escueta, resonante y altamente sugestiva del cuento, no es extraño que los elementos constitutivos soporten sentidos e interpretaciones a la vez distintos y concurrentes. Las diferentes resonancias y lecturas posibles del fracaso de los caballeros en los reinos lejanos de la Edad Media coexisten, mezcladas y superpuestas unas con otras.

Retomando lo planteado en el comienzo acerca de la multiplicidad y la jerarquización de los mundos narrativos en el *LCZ*, es significativo que en el relato estos fracasos se sitúen en mundos lejanos y subalternos. La tentación, el deseo y el pecado (que siempre acechan, incluso a los caballeros) son relegados a espacios periféricos y autocontenidos, distantes, nítidamente separados del

¹² Para ver, por caso, algunos ejemplos en la narrativa francesa del siglo XII, ver el artículo ya referido de Salinero Cascante (1996).

mundo central y cotidiano. Allí, bajo el dominio del diablo, tienen su lugar. El aprendizaje encarnado en el héroe permite que se constituyan en materia ejemplar y puedan ser integrados al mundo vasto del romance.

Referencias bibliográficas

- BURKE, James, 1970, "The Meaning of the *Islas Dotadas* Episode in the *Libro del Cavallero Cifar*", *Hispanic Review* 38, 56-68.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony, 1999, "Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde *Dominus* a *Dummeufel*", *Hispania* 82.2, 202-212.
- CARRASCO, Milagros, 2010, "Roboán y la *materia de Bretaña*", *Boletín Hispánico Helvético* 15-16, 7-29.
- CORFIS, Ivy, 1999, "The Fantastic in *Cavallero Zifar*", *La Corónica* 27.3, 67-86.
- DEYERMOND, Alan, 1982, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca 1971)*, ed. Eugenio de Bustos, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 1, pp. 791-813.
- GONZÁLEZ, Cristina, 1984, "*El cavallero Zifar*" y *el reino lejano*, Madrid, Gredos.
- (ed.), 1983, *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra.
- GRACIA, Paloma, 1992, "Varios apuntes sobre el 'cuento del Caballero Atrevido': la tradición del 'Lago Solfáreo' y una propuesta de lectura", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 15, 23-44.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, 2003, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel, Reichenberger.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 1990, "Fantasía y lógica en los episodios maravillosos del *Libro del caballero Cifar*", *Parole* 4, 99-111.
- MOYA CASAS, Pablo, 2000, *Los siervos del demonio. Aproximación a la narrativa medieval*, Madrid, UNED.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús, 1996, "La 'seducción' en la narrativa francesa del siglo XII", *Revista de literatura medieval* 8, 201-222.
- STÉFANO, Luciana de, 1983, "Las Ínsolas dotadas en el *Caballero Zifar*", *Anuario de Letras* 21, 211-221.
- WALKER, Roger M., 1974, *Tradition and Technique in "El libro del Cavallero Zifar"*, London, Tamesis.
- ZUBILLAGA, Carina, 2010, "Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del caballero Zifar*", *Medievalia* 42, 1-6.

Mentiras y engaños en la corte del rey: un acercamiento a la figura del rey necio y los consejeros engañadores en la corte de Alfonso XI a través del *Libro del conde Lucanor*

ERICA JANIN

*Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)*

*República Argentina
bonifacio_vino@yahoo.com.ar*

Resumen: A partir de la lectura de los ejemplos del *Libro del conde Lucanor* que tienen a un rey por protagonista es fácil notar que en ellos se tratan las mismas problemáticas de gobierno que en algunos “espejos de príncipes” y otras obras que siguen la perspectiva de la reflexión política. De modo que don Juan Manuel parece querer recuperar para sí el lugar de los sabios enunciadores de manuales de gobierno para bien gobernar, pero sus propuestas involucran en verdad duras críticas a la figura del rey, Alfonso XI, a su modo de ejercer el poder y a los privados que lo aconsejan. Será desde esta perspectiva que encararemos el análisis del ejemplo I (*De lo que conteció a un rey con su privado*), que se pondrá en relación con los ejemplos XX (*De lo que conteció a un rey con un homne quel' dixo quel' faría alquimia*) y XXXII (*De lo que conteció a un rey con los burladores que fizieron el paño*).

Palabras clave: Don Juan Manuel – Alfonso XI – rey necio – privados – crítica política

Lies and Delusions in the King's Court: an Approach to the Figures of the Foolish King and the Deceitful Advisers in the Court of Alfonso XI through the *Libro del conde Lucanor*

Abstract: Reading the *exempla* of the *Libro del conde Lucanor* that have a king as their protagonist, it is easily noticed that they deal with the same government problems as some “mirrors for princes” and other works that follow the perspec-

tive of political reflection. Thus, don Juan Manuel seems to want to reclaim for himself the place of the wise enunciators of the manuals for good governance, but his proposals actually involve harsh criticism towards the figure of the king, Alfonso XI, his way of exercising power and the counsellors around him. From this perspective, we will approach the analysis of the first *exemplum* (*De lo que conteció a un rey con su privado*), that will be read in relation to the *exempla* XX (*De lo que conteció a un rey con un homne quel' dixo quel' faría alquimia*) and XXXII (*De lo que conteció a un rey con los burladores que fizieron el paño*).

Keywords: Don Juan Manuel – Alfonso XI – Foolish King – Counsellors – Political Criticism

Es cierto que en el prólogo al *Libro del conde Lucanor et de Patronio*, don Juan Manuel se esmera en teñir su obra de una rotunda intencionalidad didáctica, apelando para ello a una serie de *topoi* acuñados por la tradición.¹ Sin embargo, el hecho de que don Juan Manuel sea un autor conocido nos permite contextualizar su obra con más comodidad que en el caso de los textos anónimos; y de esta contextualización se desprende la posibilidad de leer su libro con un sentido menos didáctico y más político.

Reseñar las posiciones a favor o en contra de una lectura que tenga en cuenta el contexto para una comprensión más acabada del *LCL*, sería sobreabundar en algo innecesario, por eso simplemente recordaré, como lo he hecho en trabajos anteriores, los llamados de atención de Alan Deyermond, cuando advierte que el componente autobiográfico en la obra de don Juan Manuel es tan grande que cualquier crítico que lo pase por alto produciría una lectura defectuosa (Deyermond, 2001: 226), y de Fernando Gómez Redondo, quien asegura que “por mucho que clamen en contra los ‘anti-biografistas’, no hay obra más cargada de sustancia, de vida y de tiempo de don Juan que esta colección de

¹ Luego de disertar acerca de la necesidad de que las lecciones sean agradables al alumno, para capturar su atención, y conceptualmente sencillas, para no desalentarlo, don Juan Manuel dice: “fiz este libro, compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos exienplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que cuando quieren fazer alguna melizina que aproveche al figado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melezina que quieren melezinar el figado açucar o miel o alguna cosa dulce [...] Et a esta semejança, con la merçed de Dios, será fecho este libro; et los que lo leyeren, si por su voluntad tomaren placer de las cosas provechosas que y fallaren, será bien”. Todas las citas del *Libro del conde Lucanor et de Patronio* (en adelante *LCL*) corresponden a la edición de Guillermo Serés (1994). Se consignará, entre paréntesis, el número de ejemplo, según corresponda, en romanos; seguido de la página en numeración arábica. En este caso: prólogo, 12-13.

‘ejemplos’ y de ‘proverbios’, con los que el autor otorgará significado a todos los hechos de su existencia” (Gómez Redondo, 1999: 1148).²

Si consideramos los ejemplos que tienen un rey por protagonista principal o secundario en el primer libro del *LCL* no es difícil advertir que, aunque se trate de relatos ficcionales, en ellos se abordan las mismas problemáticas de gobierno que en algunos espejos de príncipes y otros textos que siguen la línea de la reflexión política. Estos tratados proponían, con ciertos ajustes, soluciones universales para combatir los males de la época, tales como el ejercicio de las virtudes, el control de las pasiones viciosas, la elección de buenos consejeros, pero también soluciones locales e históricas a problemas puntuales, como la promoción de la reconquista y los mecanismos de control de los reyes jóvenes. De modo que don Juan Manuel parece querer recuperar para sí el lugar de los sabios enunciadores de manuales de gobierno, pero sus propuestas involucran en verdad duras críticas a la figura del rey Alfonso XI, a su modo de ejercer el poder y a los privados que lo aconsejan.³ Será entonces desde esta perspectiva que encararemos el análisis del ejemplo I (*De lo que conteçió a un rey con su privado*), que se pondrá en relación con los ejemplos XX (*De lo que conteçió a un rey con un homne quel’ dixo quel’ faría alquimia*) y XXXII (*De lo que conteçió a un rey con los burladores que fizieron el paño*).⁴

Hay ejemplos o pasajes de ejemplos que aceptan casi sin discusión por parte de la crítica la posibilidad de una lectura autobiográfica. Es el caso del ejemplo XXXIII, que propone una analogía bastante evidente con la autobiografía personal y estamental de don Juan Manuel (Janin, 2013), y del ejemplo del ladrón que pactó con el diablo (XLV), cuyo final introduce los nombres de Garcilasso y Álvar Núñez, dos de los enemigos políticos de don Juan Manuel, que parece

² Entre los numerosos trabajos que han visto la luz últimamente en razón de las jornadas y homenajes dedicados a don Juan Manuel varios insisten en esta cuestión; a modo de ejemplo pueden verse Hijano Villegas (2014) o Luongo (2015), que afinan la discusión, el primero retomando y profundizando propuestas de Funes (2007) y Gómez Redondo (1992), el segundo apostando a fortalecer la relación entre las lecturas intra y extratextuales.

³ Dirá Hijano Villegas que “lo que distingue a don Juan Manuel de otros personajes que aspiraron al trono durante este tumultuoso período de la historia política castellana [la minoridad de Alfonso XI] fue su iniciativa de asumir, junto a los otros atributos reales, uno de los símbolos del poder que desde el reinado de Alfonso X estaba ligado a la casa real castellana: el discurso del saber en lengua romance” (2014: 71).

⁴ El recorte del corpus obedece a la temática puntual del disfraz, en varias de sus dimensiones, y no a la temática amplia de las críticas a la figura regia. En tal sentido elegimos un doble recorte que nos permitiera acotar la exposición a los límites de un artículo. La lectura amplia de crítica al rey hubiera hecho necesaria una exposición mucho más extensa y, dentro de esa temática más amplia, es posible agrupar los relatos de acuerdo a varios recortes posibles: el disfraz, los consejeros, los vicios del rey, las virtudes del rey, las obligaciones regias, etc.

servirse del enxiemplo para manchar la fama de estos personajes y hacer circular su propia versión en cuanto a sus muertes. De acuerdo con la versión “oficial” Garcilasso muere en una emboscada en el Monasterio de san Francisco cuando se dirigía, justamente, a apresar a don Juan Manuel por orden del rey, y será don Juan Manuel uno de los autores intelectuales de su sacrílego asesinato en la iglesia del monasterio, tal como se sugiere en el capítulo LXXXIV de la *Gran Crónica de Alfonso XI* (tomo I: 431).⁵ En el segundo caso, después de una larga enemistad entre don Juan Manuel y Álvaro Núñez a causa de que este último había sido privado del rey y había perjudicado a don Juan durante el período de su enemistad con Alfonso, finalmente el rey echa a Álvaro Núñez de su casa, lo cual genera un acercamiento circunstancial y muy breve, aunque lleno de recelos, entre don Juan Manuel y Álvaro Núñez, quien es asesinado al poco tiempo por orden del rey, que lo acusa de traidor.⁶

Don Juan Manuel da en el ejemplo una versión de los hechos que lo limpia de culpas en el caso de Garcilasso y señala a las dos víctimas como personas que obtienen una muerte merecida por sus relaciones con el diablo, y de este modo el relato del ejemplo le sirve para oponer su versión de los hechos a la versión “oficial”. Mientras que la *Gran Crónica* expone y explica los dos asesinatos de la manera que señalamos, don Juan Manuel se refiere a ellos de diferente modo en el ejemplo XLV del *LCL*. El ejemplo es el que relata lo que le sucedió a un hombre rico que cae en la pobreza y para revertir esta situación establece un pacto con el diablo. Se trata de un ejemplo conocido y reescrito varias veces en diferentes obras, pero la novedad que trae la versión de *Lucanor* es que, tal como ha señalado la crítica, enfoca la condena moral del cuento en la práctica de la adivinación. Y es a partir de esta singular innovación que don Juan Manuel se permite la inclusión de los nombres de los dos nobles enemigos:

⁵ En adelante *GCAXI*. Cito por la edición de Catalán. El asesinato se relata en estos términos: “E estando Garçi Laso oyendo misa en el monesterio de Sant Francisco, e con el todos los caualleros e escuderos que avian venido con el de casa del rrey, vinieron ay los mas caualleros y escuderos de la villa de Soria armados, e con ellos muy grandes gentes de los pueblos, e entraron en el monesterio a desora, e dentro en la yglesia mataron a Garçi Laso e Arias Perez de Quinones e a vn su fijo de Garçi Laso, e a todos los mas caualleros y escuderos que venian con el” (LXXXIII: 430).

⁶ En el texto cronístico se relata el asesinato del siguiente modo: “Dicho avemos en esta ystoria de como el rrey don Alonso de Castilla avie enbiado a demandar al conde Aluar Nunez que le diese y entregase los castillos e alcaçares que le tenie por omenaje; e Rramir Flores de Guzman, por mandado del rrey, cato manera como matase aquel conde Aluar Nunez; e enbio luego sus cartas al rrey qu’estaua en Valladolid, en que le enbio a dezir como era muerto el Conde” (*GCAXI* tomo I, cap. XCVII: 458).

... parad mientes a todos los agoreros o sorteros o adevinos, o que fazen cercos o encantamientos et destas cosas cualesquier, et veredes que sienpre ovieron malos acabamientos. Et si non me credes, acordatvos de Álvar Núñez et de Garcyllasso, que fueron los omnes del mundo que más fiaron en agüeros et en estas tales cosas, et veredes cuál acabamiento ovieron (186).

A pesar de esto, no es común que don Juan Manuel personalice a los enemigos que ataca o censura en su libro designándolos con nombre propio, tal vez por prudencia o por temor fundado, y recurre más bien a fórmulas, expresiones o estereotipos que connotan el poder de esos enemigos (Hiriel, 2015: 12), dividiendo así las aguas entre los críticos que proponen lecturas en las que se prefiere desvincular los relatos del contexto de enfrentamientos políticos, y aquellos que leemos los mismos relatos atendiendo a esos enfrentamientos y vemos, en algunos ejemplos, una posible réplica ficcionalizada de su relación con Alfonso XI o con otros nobles.

En el enxiemplo I Lucanor le comenta a Patronio que un amigo muy poderoso quiere dejarle toda su tierra. Patronio sospecha que se trata de una trampa y le cuenta, a modo de *exemplum*, la historia de un rey al que sus consejeros intentan enemistar con su privado favorito por envidia, acusando a este último de querer exterminar al rey para quedarse con sus posesiones, razón por la que el monarca, para probarlo, le ofrece dejarle el reino; hasta que, finalmente, y por consejo de un sabio cautivo, el privado consigue superar favorablemente la prueba. Como bien señalan los críticos que han estudiado el ejemplo I, este funciona como una especie de prólogo que “fija el tono para las historias restantes y establece la relación entre el conde Lucanor y su consejero, Patronio” (Sturm, 1969: 287).⁷

⁷ Varias son las lecturas que se han hecho de este relato. De todas ellas cabe recordar la de De Looze (2010), que destaca y analiza la peculiaridad de la doble sentencia que trae el enxiemplo; las sentencias derivan en una moraleja explícita y otra implícita que busca demostrar la inevitable necesidad del consejo de Patronio para Lucanor. El hecho de que exista el resto de los ejemplos de la colección, según De Looze, prueba que Lucanor entendió y aceptó esa enseñanza. Tate encuentra en este enxiemplo reminiscencias de un hecho histórico contemporáneo: la renuncia al trono del primogénito de Jaime II de Aragón en 1319 para tomar los hábitos (Tate, 1972: 557-561), aunque la fuente inmediata de este relato es un episodio del *Barlaam e Josafat* (Sturm, 1969: 290; Ayerbe-Chaux, 1975: 2; Serés, 1994: 15). Harlan Sturm advierte tres alteraciones principales y fundamentales en relación con el relato base. La primera es la eliminación del conflicto religioso al proponer una figura de rey que no es pagano, la segunda es que la deslealtad del privado no se apoya en la práctica de su religión oculta sino en su supuesta ambición de bienes materiales y poder, y la tercera es que el médico de palabra, que aparece azarosamente en el *Barlaam*, es un sabio cautivo que aconseja

Patronio comienza por describir la corte como un ámbito peligroso, lleno de intrigas, en el que el privado debe cuidarse del rey y de otros privados, pero en donde el rey también debe cuidarse de *todos* sus privados, pues pueden engañarlo para obtener beneficios personales; por eso, bien entiende Marta Ana Diz que las relaciones en esa corte se sustentan en los conceptos de engaño y prueba que aparecen conectados entre sí (Diz, 1981: 404 y Diz, 1984). Y si bien se trata, como afirma Sturm, de un rey astuto y prudente, que escucha los comentarios de sus cortesanos sin reaccionar de manera apresurada (Sturm, 1969: 289), y por lo tanto no cae en la trampa de los consejeros envidiosos, sí cae en la de su consejero favorito, el hombre en el que tiene depositada la mayor de las confianzas, pues “el requisito para que este relato tenga un final feliz es la ignorancia del monarca, que nunca sospecha que él fue quien cayó en la trampa de su propia ficción modificada” (Palafox, 1998b: 81-82).

Por su parte, el privado no sale bien parado de la trampa sino por medio de la intervención de un tercero, el sabio cautivo, y de la ejecución de una astucia; y si bien los críticos suelen evaluar al privado como un personaje moralmente positivo porque como lectores seguimos el curso de los hechos desde su perspectiva, verdaderamente no hay ningún indicio irrefutable en el apólogo en sí que avale sus buenas intenciones, antes bien, contamos con pasajes que dan cuenta de una conducta moralmente dudosa, por ejemplo: “Cuando el privado oyó dezir al rey que quería dexar en su poder el reyno et el fijo, commo quier que lo non dio a entender, plógol mucho en su coraçón, entendiendo que pues todo fincava en su poder, que podría obrar en ello commo quisiesse” (I, 19). Y más adelante: “Et luego que el privado se partió del rey, fuese para aquel su cativo et contól todo lo quel conteciera con el rey, dándol a entender, con muy grant plazer et muy grand alegría, cuánto de buena ventura era, pues el rey le quería dexar todo el reyno et su fijo en su poder” (I, 19).⁸ Pero hay, además de estas

desde hace mucho tiempo al privado (Sturm, 1969: 291). Estos cambios sientan las bases para tratar el tema que realmente le interesa a don Juan y que los críticos han advertido con acierto: la difícil relación consejero/aconsejado (rey/privados, privado/cautivo) y la corrupción de la corte real (Sturm, 1969; Devoto, 1972: 359; Serés, 1994: 15; Diz, 1981: 404; Diz, 1984: 5). Al igual que Tate creo que hay alguna reminiscencia histórica en este relato, pero a diferencia de él creo que el anclaje histórico tiene que ver con el período de la minoridad de Alfonso XI y la regencia de don Juan Manuel (Janin y Harari, 2017).

⁸ Federico Bravo también advierte que en este ejemplo hay un embuste recompensado que hace que la moralidad que transmite quede en entredicho (2014: 158). Diz entiende el ejemplo de otra manera, en tanto cree que podría verse aquí “una imagen de las pruebas a las que el hombre está sujeto en este mundo y de cuyo desenlace depende su destino

dos, una tercera cita que, debido a su carácter ambiguo, no reviste el mismo grado de prueba que las anteriores: “Et así oviera a seer aquel privado engañado por mala cobdiçia et quisol Dios guardar...” (I, 21). Como vemos, se describe aquí al privado como víctima del engaño de la codicia que, al aparecer personificada (“mala”), adquiere carácter independiente, igual que ocurre en el ejemplo XXI con la ‘mocedad’, y deja de ser un atributo inherente a alguien; por lo cual no queda claro si es víctima de la codicia de los malos consejeros o es víctima de su propia codicia. En el primer caso, sería la primera y única vez que se describe a los consejeros como codiciosos, pues, según el relato, el móvil que los lleva a querer ensañar al rey con su privado favorito es la envidia (“otros privados daquel rey avían muy grant envidia” [I, 16]). Mientras que el segundo caso muestra una coherencia mayor en relación con las otras dos citas y con la recomendación de Patronio a Lucanor en el marco (“Et conviene que en tal manera fabledes con él que entienda que queredes toda su pro et su onra et que non avedes cobdiçia de ninguna cosa de lo suyo, ca si omne estas dos cosas non guarda a su amigo, non puede durar entre ellos el amor luengamente” [I, 21]).⁹

En síntesis, estas citas dejan entrever que el privado, de no haber sido por la inteligente intervención del sabio, hubiera aceptado la propuesta del rey, prueba suficiente, para el monarca, de su infidelidad; al margen de que no podamos saber si iba a aceptar el ofrecimiento con buena o mala intención.¹⁰ El privado terminará ejecutando el engaño aconsejado por el sabio, pero para salvar su pellejo; y así todo queda envuelto en una serie de engaños simétricos: el rey engaña al privado y el privado engaña al rey. El rey lo hace por medio de un ardid diseñado por sus

final” (1981: 406). Si bien prefiero una línea de análisis diferente de la que propone Diz, no pretendo invalidar lecturas anteriores, pues bien advierte Funes, en cuanto al *LCL* en general y a este ejemplo en particular, que hay una pluralidad de sentidos producto de la suma de la naturaleza del lenguaje literario y las estrategias manuelinas para asegurar la eficacia didáctica (Funes, 2001b: 606). Funes propone para este ejemplo tres líneas de interpretación que no son contradictorias, sino complementarias (ver, principalmente, pp. 607-609).

⁹ Podría objetarse este planteamiento señalando que cuando el rey introduce engañosamente su deseo de abandonar el mundo por primera vez el privado lo reprende recordándole sus deberes. Sin embargo, una vez que el monarca manifiesta su decisión de dejar todo a cargo del privado, este no vuelve a intentar disuadir al rey hasta la intervención del cautivo.

¹⁰ Por eso, no sin razón nos dice Alan Deyermond, en un intento por conectar el ejemplo con el contexto, que “Patronio describe una corte en la cual la mentira es natural, donde la verdad es peligrosísima. El engaño es el aire que respiran el rey y sus cortesanos. El primer *enxiemplo* nos sumerge en un miasma de sospecha, de mentira, de engaño y contra-engaño, de paranoia, la atmósfera de la corte de Alfonso XI desde el punto de vista de Juan Manuel!” (Deyermond, 2001: 228).

consejeros y el privado por medio de un ardid diseñado por su sabio, mas ninguno de los dos tiene la menor intención de retirarse del mundo, ambos mienten.

Por último, el rey, engañado, contará la trampa a su privado: “Cuando el rey entendió todas aquellas cosas que aquel su privado le dizía, *tovo que ge lo dizía todo con lealtad*, et gradeçiógelo mucho, et contól toda la manera en cómmo oviera a seer engañado et que todo aquello le fiziera el rey por le provar” (I, 21, énfasis añadido). Sin embargo, el privado no se sincera con su señor. Y la única relación que se presenta contenida en un marco de sinceridad (privado/cautivo) es ajena al ámbito cortesano.

A la luz de todo lo dicho, ni la superación de la prueba ni el fracaso en ella sirven como indicios de la fidelidad del consejero. Don Juan Manuel simplemente enseña a sospechar y a sobrevivir en un ambiente de corte en donde *todos* recurren al engaño para obtener ventajas. Por otro lado, tanto en el caso de la mentira del rey como en el de la mentira del privado, son los consejeros, y no ellos, los que mueven hilos de la puesta en escena entre bambalinas, los calificados para interpretar la realidad, traducirla y diseñar cursos de acción ‘pertinentes’ a las situaciones dadas. Todo parece dirimirse en una disputa diferida entre consejeros con mejores o peores intenciones, en tanto el rey aparenta ser simplemente un canal por medio del cual ellos pueden accionar sobre la política del reino. De allí deducimos que la idea de estos privados es ganar el favor o la predilección regia para actuar de acuerdo a sus propios intereses, identificados tendenciosamente con el bien ante los ojos del rey. Las consecuencias negativas que esto trae al rey y al reino, cuando el rey no es capaz, por incapacidad o por falta de mérito, de superar la trampa pueden visualizarse en los ejemplos XX y XXXII.

En el enxiemplo XX Lucanor le comenta a Patronio que un hombre le propuso un negocio en que podía multiplicar el dinero que invirtiera por diez. Patronio advierte allí un engaño y, para disuadirlo, le cuenta la historia del golfín que engañó al rey diciéndole que podía hacer oro por medio de un proceso alquímico que involucraba el uso de un elemento llamado *tabardie*, y así le robó su dinero.¹¹

¹¹ Para las fuentes de este ejemplo, Daniel Devoto cita a Keller, que refiere al *Libro del Caballero Zifar* (Devoto, 1972: 404). Para Ayerbe-Chaux, la versión más antigua y esquemática conservada en Europa es la de Raimundo Lulio y sería la fuente no sólo del apólogo del *LCL* sino también de la versión del cuento que aparece en el *Libro del Caballero Zifar*. Aunque señala que el hecho de que la segunda parte del cuento, común a *LCL* y a *Zifar*, no se encuentre en el *Félix* de Raimundo Lulio, puede significar que don Juan conociera la versión del *Zifar* (Ayerbe-Chaux, 1975: 21-25). Serés (1994: 81) destaca estas dos mismas fuentes y María Jesús Lacarra refiere al *Libro del Caballero Zifar* haciendo hincapié en el diferente empleo de recursos retóricos observable en ambas obras (Lacarra, 1999a: 180). En

Para leer este ejemplo es importante tener en cuenta que se carga al rey con una serie de defectos como la idiotez, la ambición y la falta de capacidad para evaluar la realidad, que individualmente son deplorables y en conjunto, y combinados, diseñan el perfil de un monarca inepto y poco idóneo para desempeñarse en el cargo de rey, que requiere, justamente, de alguien que encarne las virtudes opuestas a estos vicios.

El rey del apólogo carece de sabiduría, uno de los valores más reivindicados como virtud regia por don Juan Manuel, a punto tal que sus propios súbditos se burlan de él; y esta es una de las peores cosas que le puede suceder a una comunidad. Tanta es la pérdida del respeto que la estupidez del rey se vuelve un tema público, convirtiéndose en un claro caso donde poder y saber están absolutamente divorciados: el hombre más poderoso del reino es engañado por un golfin.

Ahora bien, este golfin de ‘mala vida’ posee un atributo importante y curioso para alguien de su extracción social: sabe escribir. Y como broche del engaño deja al rey en un arca cerrada, donde normalmente se guardan cosas de valor, “un escrito que decía así: Bien creed que non ha en el mundo tabardie, más sabet que vos he engañado. Et cuando yo vos dizia que vos faria rico, devierades me dezir que lo feziesses primero a mí et que me creeríades” (XX, 84). El golfin, tal vez seguro de que la estupidez del rey le impediría verla, le exhibe la trampa y le deja una enseñanza, en tanto le muestra cuál hubiera sido el modo correcto de desbaratar el engaño. La enseñanza por escrito dentro del arca juega con la ambición irracional y expectante del rey tonto que hasta último momento sigue esperando dar con el oro, y al mismo tiempo ocupa simbólicamente el lugar de un tesoro, en este caso, un tesoro de sabiduría práctica que es lo que el golfin puede dejarle al rey. Lo estafa, pero le enseña algo; y la puesta por escrito de lo acaecido denuncia el carácter didáctico del hecho y le otorga perdurabilidad y publicidad. Las mismas perdurabilidad y publicidad que alcanzará el registro que por escrito pretenden dejar los ‘omnes’ de que ‘el rey’ es un ‘omne de mal recabdo’, cuando, con posterioridad al engaño del golfin, elaboran el listado de

cuanto a su intencionalidad, Guillermo Serés hace radicar el peso de significación del ejemplo en el marco al decirnos que importa más demostrar la necesidad de que Lucanor se conduzca con prudencia y sensatez, que castigar la avaricia y credulidad del rey del cuento (Serés, 1994: 81-82). Pero Alan Deyermond nos advierte que uno de los objetivos centrales del ejemplo radica en la lectura del apólogo, donde se nos avisa “que la mentira asegura el éxito en la corte” (2001: 228).

los hombres más necios del reino e incluyen al rey. De allí su desesperación para que su necedad no trascienda por medio de la letra, poderosa arma política de denuncia: “Et el rey les dixo que avía errado, et que si viniessse aquel que avía levado el aver, que non fincaría él por omne de mal recabdo. Et ellos le dixieron que ellos non perdían nada de su cuenta, ca si el otro viniessse, que sacarían al rey del escrito et que pornían a él” (XX, 84-85).

Hasta último momento el rey expone su falta total de inteligencia, y se establece un claro antagonismo entre él y los hombres que saben escribir (el golfin y los ‘omnes’, y, por qué no, don Juan Manuel), que no solo se burlan de sus limitaciones intelectuales, sino que además se arrogan un lugar de saber, vedado al monarca, desde el cual se dan el permiso de señalarle al rey cómo debe actuar, en un caso, y de denunciarlo, en otro.

Según el enxiemplo XXXII, un hombre le propone a Lucanor un negocio a condición de que no se lo revele a nadie. Por ello, Patronio le cuenta el relato del rey burlado por tres estafadores que le vendieron un paño inexistente, que supuestamente tenía la propiedad de ser visto solo por hijos legítimos, y como pago consiguen llevarse muchos tesoros reales.¹² Considero, igual que Deyermond (2001: 228), que la importancia que aquí se asigna a la circulación del engaño como modo de sobrevivencia en la corte es crucial. Muchos de los hombres del rey fueron a ver el paño, y a pesar de que ninguno pudo hacerlo, fingieron verlo para no perder sus lugares en la corte (XXXII, 139). Por otra parte, la figura real que se exhibe es la de un rey tonto, defecto contrario a la virtud de la sabiduría que debe poseer todo buen monarca, rodeado de un séquito de servidores que miran más por su honra personal (puesto que todos desean salvarse de ser acusados de bastardos, aunque sea mintiendo) que por el bien del

¹² Reinaldo Ayerbe-Chaux señala como fuente principal del apólogo la versión alemana de *Pfaffe Amis* (anterior a 1236) y hace un detallado trabajo de relevamiento de las diferencias que mantiene con *LCL*, al tiempo que estudia detenidamente la estructura ternaria del ejemplo de don Juan; y cree que el fabliaux francés ‘Le mantheau mal taillé’, que otros críticos aducen como fuente posible, contiene otra historia con la que el enxiemplo del *LCL* solo tiene semejanzas casuales (Ayerbe-Chaux, 1975: 140-143). Guillermo Serés sugiere un origen árabe y estima que aquí don Juan Manuel “pondera la necesidad de desconfiar de cualquier asunto o negocio revelado secreta o encubiertamente” (1994: 137). Alan Deyermond cree que, al igual que en el enxiemplo XX, se insiste en este caso en mostrar “una corte donde sólo el engaño impresiona al rey” (2001: 228). Biaggini hace un recorrido por las fuentes del ejemplo señaladas por críticos anteriores y suma la *Estoria de España*, que toma el relato de obras históricas anteriores, y la *Crónica abreviada* (Biaggini, 2016: 32 y ss). Analiza, entonces, cómo un relato histórico se convierte en ficción en el *LCL* y pasa de ser un relato milagroso a ser un relato burlesco (2016: 41). Podría sumarse a este recorrido de Biaggini que de todas formas esa ficción pretende dar cuenta de una situación histórica o censurar un hecho de la realidad.

rey; y no solo son ellos engañados por los burladores, sino que además engañan al rey, no confesándole lo que realmente ven, para salvaguardar sus posiciones.¹³

Pero no hay que olvidar que otro defecto del que se acusa a este monarca es la ambición, pues cae en la ridícula trampa de los burladores por querer obtener los bienes de sus supuestos servidores bastardos, con lo cual se ve, además, que se violan bilateralmente las lealtades. Los miembros de esta corte anteponen el beneficio personal a las lealtades comunitarias rompiendo las relaciones de solidaridad y defensa mutuas.¹⁴

Como fácilmente se advierte, el enxiemplo I contrasta directamente los dos prototipos de consejeros. El bueno, que aconseja para beneficio del aconsejado, encarna en el sabio cautivo; el malo, que aconseja anteponiendo intereses personales, está representado por los consejeros del rey. Si bien la situación se resuelve positivamente (gracias a que el rey no toma decisiones arrebatadas), gravita sobre el ejemplo un aviso que busca llamar la atención acerca de la influencia nociva de los malos consejeros, de la necesidad de sospechar y de ver más allá de las apariencias. Pero si el rey no es prudente y no dispone de estas herramientas de lectura de los hechos, como sucede en los enxiemplos XX y XXXII, debe apoyarse en un consejero que además de ser un lector astuto tenga buenas intenciones, como el sabio cautivo, espejo de Patronio, espejo de don Juan Manuel, porque solo “Por la piadat de Dios et por buen consejo / sale omne de coyta et cunple su deseo” (I, 22).

De haber escuchado el consejo de don Juan Manuel, Alfonso XI no hubiera caído, por ejemplo, en los engaños de Álvaro Núñez, uno de los pocos contemporáneos de don Juan Manuel mencionados en el libro, que, amparado en su rol de favorito del rey, robó los tesoros del reino y lo expuso ante sus súbditos como un monarca de poco recaudo. Y, al mismo tiempo, se hubiera ahorrado de tomar la drástica decisión de asesinarlo como a un traidor por el “mal e daño e despechamiento que la tierra avia rresçebido en el tienpo que andaua en la su casa el conde Aluar Nuñez” (*GCAXI* tomo I, cap. 101: 467).

¹³ Recordemos, en este punto, el claro contraste con el impecable consejero que es el Saladino del enxiemplo XXV, que termina perjudicado por dar un buen consejo.

¹⁴ Carlos Heusch analiza la imagen del rey en el *Libro del conde Lucanor*, trata especialmente los ejemplos XX y XXXII (2015: 16), y llega a la conclusión de que “el *Lucanor* es un espacio literario de crítica de la figura regia: tanto en el *hic et nunc* del marco elocutivo —es decir el presente de las entrevistas entre Lucanor y Patronio que acababa fundiéndose con el presente de la primera recepción de la obra— como en la *fictio* de los ejemplos los reyes brillan mucho más por sus vicios que por sus virtudes” (2015: 22).

De este modo don Juan Manuel critica las políticas de Alfonso y ‘demuestra’ no solo la imprescindibilidad de su consejo sino además la necesidad, tanto para un joven rey como para los jóvenes nobles, de leer el *LCL*, dado que allí, como uno más de esos hombres que saben escribir y se arrogan el dominio del saber, condensa sus enseñanzas y transmite las operaciones hermenéuticas que garantizan una lectura sutil, provechosa y correcta de la realidad.

Referencias bibliográficas

- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, 1975, *El Conde Lucanor: Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Ediciones PorrúaTuranzas.
- BIAGGINI, Olivier, 2016, “Histoire et fiction dans l’œuvre de Don Juan Manuel: de la *Crónica abreviada* à *El conde Lucanor*”, *e-Spania* [En ligne], 23 | février 2016, puesto en línea el 01 de febrero de 2016. URL: <http://e-spania.revues.org/25253>; DOI: 10.4000/e-spania.25253.
- BRAVO, Federico, 2014, “*El conde Lucanor* o el vértigo de la analogía”, *Voz y Letra. Revista de literatura* XXV.1-2, 153-161.
- CATALÁN, Diego (ed.), 1977, *Gran Crónica de Alfonso XI*, Madrid, Gredos.
- DE LOOZE, Laurence, 2010, “Analogy, Exemplum, and the First Tale of Juan Manuel’s *El conde Lucanor*”, *Hispanic Review* 78.3, 301-322.
- DEVOTO, Daniel, 1972, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor: una bibliografía*, Madrid, Castalia.
- DEYERMOND, Alan, 2001, “Cuentística y política en Juan Manuel: *El Conde Lucanor*”, en *Studia in Honorem Germán Orduna*, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 225-239.
- DIZ, Marta Ana, 1981, “Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en el *Conde Lucanor*”, *Modern Language Notes* 96, 403-413.
- , 1984, *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente ‘en el tiempo que es turbio’*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica.
- FUNES, Leonardo, 2001, “Univocidad y polisemia del *exemplum* en *El conde Lucanor*”, en Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández y Antonio Rubio Flores (eds.), *Literatura y Cristiandad. Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica. Homenaje al Profesor Jesús Montoya Martínez con motivo de su jubilación*, Granada, Universidad de Granada, pp. 605-611.
- , 2007, “Excentricidad y descentramiento en la figura autoral de don Juan Manuel”, *e-Humanista* 9, 1-19.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1992, “Géneros literarios en don Juan Manuel”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 17, 88-125.
- , 1999, “Don Juan Manuel: La cortesía nobiliaria”, en su *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, pp. 1093-1204.
- HEUSCH, Carlos, 2015, “‘Yo te castigaré bien comme a loco’. Los reyes en *El Conde Lucanor* de Juan Manuel”, *e-Spania* [En ligne], 21 | juin 2015, puesto en línea el 26 de mayo de 2015. URL: <http://e-spania.revues.org/>; DOI: 10.4000/e-spania.24709.
- HIJANO VILLEGAS, Manuel, 2014, “Historia y poder simbólico en la obra de don Juan Manuel”, *Voz y Letra. Revista de literatura* XXV.1-2, 71-109.
- HIRIEL-WOUTS, Sophie, 2015, “El *Conde Lucanor* como escenario político: reflexiones sobre amigos y enemigos”, *e-Spania* [En ligne], 21 | juin 2015, puesto en línea el 26 de mayo de 2015. URL: <http://e-spania.revues.org/24720>; DOI : 10.4000/e-spania.24720.
- JANIN, Erica, 2013, “La visión de la autoridad regia desde la perspectiva de la nobleza rebelde en el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel y *Mocedades de Rodrigo*”, *Letras* 67-68, 119-131.
- y HARARI, Juan, 2017, “La función de la prueba en los ejemplos I y XXIV del *Libro del conde Lucanor* en el contexto de la relación estamental de don Juan Manuel y Alfonso XI”, *e-Spania* [En ligne], 28 | octubre 2017, puesto en línea el 1 de octubre de 2017. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/27285>; DOI : 10.4000/e-spania.27285.
- LUONGO, Salvatore, 2015, “Didáctica, alegoría política y autobiografía: una nueva lectura del ejemplo XXXIII de *El Conde Lucanor*”, *e-Spania* [En ligne], 21 | juin 2015, puesto en línea el 26 de mayo de 2015. URL : <http://e-spania.revues.org/24748> ; DOI : 10.4000/e-spania.24748.
- PALAFIX, Eloísa, 1998, “‘Et avn que ellos non lo deseen...’: voz, saber y poder en el libro de *El conde Lucanor*”, en su *Las éticas del exemplum. Los Castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de buen amor*, México, UNAM, pp. 61-97.
- SERÉS, Guillermo, 1994, “Prólogo al *Conde Lucanor*”, en *El conde Lucanor* (Guillermo Serés, ed.), Barcelona, Crítica, pp. XXXI-CX.
- STURM, Harlan, 1969, “The *Conde Lucanor*: The First Ejemplo”, *Modern Languages Notes* 84, 286-292.
- TATE, Robert, 1972, “Don Juan Manuel and his sources”, en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 549-561.

Ojos corales: apuntes sobre las trayectorias de santidad en el *Poema de Santa Oria* y la *Vida de Santo Domingo de Silos*

JEZABEL KOCH

Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRET)
República Argentina
jeza_koch@hotmail.com

Resumen: Tanto el *Poema de Santa Oria* como la *Vida de Santo Domingo de Silos* son expresiones poéticas de un desplazamiento, puesta por escrito del trayecto que permite y prueba que una persona ejemplar devenga santa. En esta gesta, el cuerpo (y con él, su disciplinamiento) cobra un valor fundamental: es por medio de la ascesis que el santo se vuelve *digno* de una divinidad de la cual, aunque omnipresente, puede predicarse su ausencia. Así, el tránsito del santo es doble, pues no solo busca convertirse plenamente en lo que está destinado a ser, sino que el trayecto es a su vez un desplazamiento hasta el centro de la afectividad, hacia la (re)unión plena con Dios. En este contexto, el presente trabajo busca interrogar, entonces, los valores del cuerpo, de la muerte y de la visión entendida como promesa en los dos textos de Berceo mencionados, valores estrechamente vinculados a la palabra como vehículo de comunicación y a la posibilidad de modular lo inefable.

Palabras claves: Santa Oria – Santo Domingo – Berceo – corporeidad – santidad

Choral Eyes: Notes on the Paths of Sanctity in the *Poema de Santa Oria* and the *Vida de Santo Domingo de Silos*

Abstract: Both the *Poema de Santa Oria* and the *Vida de Santo Domingo de Silos* are poetic expressions of a journey, a written path that allows an exemplary person to become saint. In this process, the body (and its discipline) has a fundamental value: it's through the means of asceticism that the saint becomes deserving of a divinity that, although omnipresent, finds its root in absence. Thus, the way of a saint is double, as he seeks not only to fully be what he's supposed to be, but also

to reach a complete (re)union with God, center of all affection. In this context, this paper aims to define the value of body, death, and “vision” as a promise in Berceo’s works, as well as their use in the communication and definition of the unspeakable.

Keywords: Santa Oria – Santo Domingo – Berceo – Corporality – Santity

-I-

Una noche del siglo oncenno, luego de los maitines, Oria recibe su primera visión tras vivir diecisiete años como reclusa en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Según los datos conservados, Oria contaba con veinticinco años al momento de su primera visión, a escasos dos años de su muerte en el año 1070.¹ Esa noche de 1068, tres santas vírgenes se le acercan a Oria para, a pedido de Cristo, convidarla a subir al Cielo. Esta es la explicación que le ofrecen a la joven, quien las observa conmovida, según los versos que Berceo escribe presumiblemente recién comenzada la segunda mitad del siglo XIII:

Fabláronli las vírgines Agatha e Olalia, «Oria, por ti tomamos sepas bien que te tengas	de fermosa manera, Cecilia la tercera: esta tan grant carrera; por nuestra compañera.
Combidarte venimos, envíanos don Christo, que subas a los Cielos el servicio que fazes	Oria, nuestra hermana, de quien todo bien mana, e que veas qué gana e la saya de lana.
Tú mucho te deleitas de amor e de grado queremos que entiendas quál gloria recibimos	en las nuestras passiones, leyes nuestras razones, entre las visiones, e quáles gualardones» (35-37). ²

¹ Para una aproximación más acabada de los datos biográficos de Santa Oria, consultar Uría Maqua (1981).

² Todas las citas del *Poema de Santa Oria* se realizan por la edición de Isabel Uría Maqua consignada en bibliografía. Al final de las mismas y entre paréntesis se indicará el número de estrofa correspondiente.

Las palabras que las tres mártires le dirigen a Oria esbozan los principios rectores de la experiencia visionaria, hecho que no ha de sorprender si se tiene en cuenta la calidad fundante de esta primera visión. Oria no solo accede al acontecer profético por vez primera, sino que con él (en él) accede a su razón de ser y a su sentido.

La potestad que supone la experiencia visionaria no resulta un acontecimiento usual. La capacidad de percibir el orden trascendente y de entrar en contacto de forma inmediata con el orden celestial resulta extraordinaria por ser ella misma un don infundido por la divinidad.³ Resaltado el hecho de que esta experiencia no está al alcance de cualquier mortal, se entiende que las palabras de las mártires expliquen el porqué de la visión. A Oria, equiparada a la tríada en su condición de virgen, mártir y santa —comprendida como *compañera* y *hermana*— le es otorgado este don por el *servicio que faze* y por *la saya de lana*, es decir, por su condición de monja de clausura —cifrada en su hábito— y por su servicio —cifrado en su *habitus*—. Como explican las mártires, lejos de las tentaciones del mundo Oria encuentra deleite en la lectura de las vidas de sus interlocutoras y en sus *passiones*, que emula con voluntaria ejemplaridad. Este énfasis puesto en la cualidad corpórea de la devoción de Oria queda inmediatamente subrayado por Eulalia frente a la humildad con que responde la reclusa: “assí mandas tus carnes e assí las agujas / que por sobir los Cielos tú digna te predigas” (39cd). Aunque no de modo excluyente,⁴ el autodomínio que se desprende de la mortificación de la propia carne cobra un valor fundamental en la trayectoria de perfeccionamiento individual de Oria.⁵ Tal es así que, al presentarla por vez primera, Berceo predica de esta “fija de spiritual fazienda”, “que ovo con su carne baraja e contienda” y que “por consentir al cuerpo nunca soltó la rienda” (16bcd). De este modo, el don extraordinario que supone la potestad visionaria resulta fruto de la inquebrantable conducta ascética de Oria.

³ El carácter infuso de este don queda subrayado en la quinta estrofa, en donde es posible leer: “fue esta sancta virgen vaso de elección, / ca puso Dios en ella complida bendición / e vido en los Cielos mucha grant visión”.

⁴ La conducta ejemplar de Oria no se limita al continuo autodisciplinamiento de su cuerpo, sino que supone también la constricción del verbo y su entera dedicación al rezo. Como explica Weiss (1997), interesado en resaltar la relación de Oria con la palabra, a la busca de dar cuenta del lazo metafórico construido por Berceo con la santa, “Berceo goes on to specify that Oria’s visionary experience derives from a combination of prayer, asceticism, and liturgical reading” (455).

⁵ Solo a modo ilustrativo, cabe citar las palabras de Enzo Franchini, quien no duda en subrayar la insistencia llamativa con que el poema evoca una idea *omnipresente* y de *trascendencia*, “a saber, el martirio del cuerpo, que constituye una condición *sine qua non* en el camino de la sublimación espiritual” (1997: 118).

Como expresa Caroline Walker Bynum en uno de sus ya clásicos trabajos, “[c]ontrol, disciplina, e incluso tortura de la carne son, en la devoción medieval, no tanto la negación de lo físico como su elevación —una horrible pero deliciosa elevación— dentro de las vías de acceso a lo divino” (1990: 164). El cuerpo se constituye así como un medio de acceso a lo sagrado, no solo por encontrarse religado a la divinidad que se hizo carne y cuya pasión se busca emular en el derrotero que supone el perfeccionamiento individual, sino porque a su vez el cuerpo resulta un correlato del alma. En palabras de Teresa de Cartagena —quien hacia finales del siglo XV recuerda en su *Arboleda de los enfermos* a San Bernardo— “la dolencia llaga el cuerpo y cura el alma” (*apud* Acebrón Ruiz, 1997: 306).⁶

Santa Oria, sin embargo, no es la única a quien Dios obsequia con la potestad de la visión. Contemporáneo a la reclusa, y a corta distancia del Monasterio de San Millán, Domingo de Silos en la cúspide de su carrera clerical como abad del otrora Monasterio de San Sebastián también resulta merecedor de esta gracia. Y si bien su trayectoria de santidad se ve marcada por un mayor número de acontecimientos de los que es factible que le sucedan a una monja emparedada, en lo que respecta al sufrimiento que le autoinflige a su cuerpo, sus derroteros convergen. Si la renuncia al mundo de Oria se concreta en el aislamiento al que se somete al ordenarse, santo Domingo elige la vida de ermitaño: “[s]ufriendo vida dura, iaciendo en mal lecho, / prendí el omne bueno de sus carnes derecho” (68ab).⁷ No sorprende, entonces, que la divinidad encuentre merecedor a este “confessor glorioso”, a este “cuerpo tan laçrado”, de acceder a la praxis profético-visionaria, dada cuenta de que, como Oria, es su cuerpo sufriente el que lo ha vuelto digno de esta potestad: “El Rei de los reyes porque tanto sufrí, / bien gelo condesava quanto élli facié; / por darli buen confuerto de lo que merecí, / quisoli demostrar quál galardón avrié” (225).

⁶ Otro ejemplo que codifica el estrecho vínculo entre las expresiones del cuerpo y el estado del alma es enunciado por Tomás de Aquino en su *Summa theologiae* (3 a, q. 15, art. 4), tal como lo recupera Walker Bynum: “alma y cuerpo constituyen un ser. Luego, cuando el cuerpo es alterado por algún sufrimiento corporal, el alma es necesariamente alterada de una forma indirecta como un resultado [...]” (1990: 201).

⁷ El mismo paralelismo puede verificarse en la constricción del verbo. Si de la virgen emparedada se nos cuenta que ya en su niñez “con ambos sus labriellos apretava sus dientes, / que non salliesen dende vierbos desconvenientes” (18cd), en su infancia santo Domingo “[t]raié en contra tierra los ojos bien premidos, / por no catar follías teniéllos bien nodridos, / los labros de la boca teniéllos bien cosidos, / por non decir follías nin dichos corrompidos” (12). Todas las citas de la *Vida de Santo Domingo de Silos* se realizan por la edición de Aldo Ruffinatto consignada en bibliografía. Al final de las mismas y entre paréntesis se indicará el número de estrofa correspondiente.

-II-

Si la constricción de la propia carne es el vehículo que tanto la santa como el santo comparten en su anhelo ascensional, y en este sentido el medio que posibilita el acceso al orden trascendente por medio del don infuso de la visión, necesario es preguntarse por el sentido de las visiones en sí mismas. Y una vez más las trayectorias resultan coincidentes: en ambos casos, las visiones buscan volver patente la recompensa de la cual Oria y Domingo se han vuelto merecedores, aquella *gloria*, aquel *galardón* cifrado en la visión misma. La pequeña poética visionaria expresada por las mártires no deja lugar a dudas: “queremos que entiendas entre las visiones, / cuál gloria recibimos e cuáles galardones”. Y la fórmula se repite en el caso de Domingo: “[Dios] quisoli demostrar cuál galardón avrié”.

Cierto es que Oria no solo accede a los cielos para contemplar la “rica siella” guardada celosamente por Voxmea, sino que goza de dos visiones más antes de su muerte, que continúan ratificando su lugar asignado en el Cielo. Cierto es, también, que Domingo accede a la contemplación de las tres coronas que le son prometidas, en la única visión de la que se da cuenta por entero. Sin embargo, lo que resulta pertinente subrayar es que estas visiones en sí mismas son índice de la santidad alcanzada, más allá del contenido que expliciten.

En su trabajo dedicado por entero a la construcción del motivo profético en la literatura medieval hispánica, Pénélope Cartelet (2016) da cuenta del desplazamiento que el motivo profético-visionario sufre en el pasaje de un contexto bíblico a uno hagiográfico. Si en este el acceso al mundo trascendente prevalece, permitiendo que resulte posible “la paradoja de conocer lo incognoscible”, es el profeta —en el sentido bíblico— quien desaparece. La potestad profético-visionaria “ya no es una carga o una responsabilidad impuesta por Dios” al profeta, entendido como el intérprete entre la divinidad y la humanidad, “sino que funciona como reconocimiento y un premio a la virtud del santo”, quien puede así establecer una comunicación con el orden celestial.

De este modo, razón de ser y sentido de la praxis visionaria quedan aclarados, revelándose a nuestros ojos íntimamente imbricados: es la voluntad de perfeccionamiento cristiano realizada en una vida de abstinencia, ascetismo y disciplinamiento físico el vehículo para acceder a un modo inmediato de comunica-

ción con el orden trascendente, y es esta misma potestad la que declara de modo elocuente la santidad de Oria y Domingo, como se desprende de los versos que Berceo le dedica a la santa: “vido de visiones una infinidat / onde parez que era plena de sanctidat” (28).

Aunque fundamentales, estos principios rectores de la praxis visionaria no son los únicos que permiten caracterizar las experiencias de Oria y de Domingo, cuyo carácter onírico e indubitablemente legítimo también es compartido.

Las tres visiones a las cuales accede Oria le acontecen de noche, mientras duerme. La primera visión ocurre luego de que Oria asista a los maitines, “quiso dormir un poco, tomar consolación, / vido en poca hora una grant visión” (29). La segunda sucede pasada la medianoche, en un contexto en donde priman la vigilia y la dureza del lecho en el cual la joven se acuesta cansada (120). Finalmente, en la última visión es trasladada al Monte de los Olivos, luego de que se mencione que “[t]raspúsose un poco ca era quebrantada” (142). Lo mismo sucede a santo Domingo, quien “durmiésse en su lecho, ca era muy cansado; / una visión vido por ond fue confortado” (226). Este estado de reposo en el que acontecen las visiones se destaca, sin embargo, por estar indiscutiblemente atravesado por la idea de cansancio, de fatiga. Tanto Oria como Domingo se encuentran dormidos al entrar en contacto con el orden trascendente, sí; pero ese dormir más que religarse al descanso lo hace a la vigilia, en la medida en que en la fatiga del cuerpo santo se cifra la actitud de constante alerta e ininterrumpida devoción que lo mantiene en el camino del progreso espiritual. De ahí que, tras la primera visión, se destaque que Oria se mantiene en su humildad y que por no perder la victoria prometida, “[m]artiriava las carnes dándolis grant lazerio, / cumplié días e noches todo su ministerio, / jejunos e vigalias e rezar el salterio; / querié a todas guisas seguir el Evangelio” (115). Esta sucesión de días y noches, de incansable labor, también se constata en la actitud de Domingo: “[l]as noches e los días lazrava el barón, / días en porcalçando, noches en oración” (217). Martirio, ayuno y vigilia, constricciones que no hacen más que subrayar un constante ejercicio de vigilancia. Y es que, como señala Acebrón Ruiz (1997), existe una asimilación moral en la antonimia entre el dormir y la vigilia: “dormir vale por descuidar, ignorar, regalar la carne con vicio y, en definitiva, implica pecado y muerte; despertar y velar significan vigilancia, atención, receptividad, bienaventuranza, santidad” (285).

Desde esta perspectiva, no resulta en vano subrayar la fatiga del cuerpo del santo, que si bien duerme, no descansa ni le permite a su cuerpo el regalo de un lecho cómodo. De ahí que la mención a *la cameña que non era de molsa ablentada* (120d) resulte significativa en el contexto de la segunda visión de Oria, en el que ella se niega, en una primera instancia, a subir al lujoso lecho que le han preparado las vírgenes: “[l]echo quiero yo áspero de sedas agujiosas / no merescen mis carnes yazer tanto viciosas” (126ab).

Es, pues, en este estado de constante vigilancia, que el santo *ve*. De hecho, cada una de las visiones se encuentra estructurada por la recurrencia misma de este verbo en sus distintas modalidades. Sin embargo, resulta productivo señalar, como observa Ernst Robert Curtius, que la “facultad visiva del ojo corporal se traslada aquí a la facultad espiritual de conocimiento; se hace corresponder a los sentidos externos con los internos” (*apud* Acebrón Ruiz, 1997: 291). Baste al respecto recordar el contraste entre la reacción de Oria una vez acabada su primera visión — “[a]brió ella los ojos, cató en derredor / non vido a las mártires, ovo muy mal sabor” (112)— con los *ojos corales* con los que la observa su madre, en la última visión que presenta el poema.

Desde otra perspectiva, tal vez sorprenda que ninguno de los santos dude sobre el origen divino de su visión, como sí llegan a hacerlo las mujeres que acompañan a Oria en su lecho de muerte (151). Como se ha mencionado, el descuido que supone dormir implica caer en el peligro del pecado, hecho que hace de la vigilia el remedio que se opone a los poderes del maligno. En permanente estado de alerta, en su vigilante vigilia, ninguno de los dos santos duda de la total fiabilidad de sus visiones. No obstante, si bien el carácter objetivamente divino de estas no se pone en cuestión, el diablo sí delimita el radio de acción de ambos santos en la medida en que aparece como un temido obstáculo para obtener el premio prometido: la silla en el caso de Oria, las tres coronas en el caso de Domingo.⁸

⁸ La presencia del demonio resulta omnipresente en la trayectoria de ambos santos. De hecho, su amenaza deviene concreta en la medida en que su accionar podría obstaculizar el acceso a la gloria prometida. Como le explica Voxmea a Oria, “[t]odo esti adobo a ti es comendado, / el solar e la silla, Dios sea end laudado, / si non te lo quitare consejo del pecado, / el que fizo a Eva comer el mal bocado” (98). Sin embargo, resulta elocuente que, unas estrofas más adelante, Dios mismo sea el que le garantice a Oria —atravesada por la ansiedad— que ya se ha ganado su lugar en el cielo, y que no hay nadie que pueda quitarle este galardón: “Dixol aún de cabo la voz del Criador: / ‘Oria, del poco mérito non ayas nul temor, / con lo que as lazado ganesti mi amor, / quitar non te lo puede ningún encantador” (108). En el

-III-

Índice de santidad, las visiones acreditan el galardón del cual los santos se han vuelto merecedores al concluir con su camino de perfeccionamiento individual, y del cual gozarán una vez acaecida la propia muerte. Dirijamos, pues, en el final, nuestros ojos a ella.

La crítica no ha dudado en subrayar que lo esencial en el *Poema de Santa Oria* es la muerte (Gimeno Casalduero, 1984), comprendida como la meta hacia la cual se conduce todo el poema. Primaria, de este modo, una “retórica del deseo” y un sentido de la urgencia, como ha señalado sugestivamente Weiss: “[t]he urgency wich infuses the poem derives principally from Oria’s desire to complete her allotted time on earth” (1996: 451). Oria insiste en cada una de sus visiones en su deseo de no regresar a su cuerpo, de no abandonar la morada celestial, y de acceder a todas las garantías posibles que certifiquen que finalmente podrá permanecer en la gracia de Dios. La sucesión de visiones delimita, así, el camino de la expectativa, haciendo de la muerte el momento consagratorio por excelencia:

Fuel viniendo a Oria fuesse más aquexando, alçó la mano diestra fizo cruz en su fuente,	la hora postremera, boca de noche era, de fermosa manera, santiguó su mollera.
--	---

Alçó ambas las manos, como qui riende gracias cerró ojos e boca rendió a Dios la alma,	juntólas en igual, al Rei Spirtual; la reclusa leal, nunca más sintió mal (179-180).
---	---

Tal como ha sucedido en los puntos previamente abordados, la muerte de santo Domingo se describe de modo coincidente: las manos alzadas a la divinidad, ojos y boca cerrados, y el alma entregada a Dios: “Fo cerrando los ojos el

caso de Domingo, también se subraya cómo debe perseverar en su constancia, “ca querrié el diablo avértelas [a las coronas] furtadas” (238d), y que no hay modo de que el santo se desvíe de su recto camino, “porque del sol tan cerca sedié esta estrella” (250d).

sancto confessor, / apretó bien sus labros, non vidiestes mejor, / alçó ambas las manos a Dios nuestro Señor, / rendió a Él el alma a muy grand su sabor” (521).

Hay, sin embargo, una sutil diferencia en lo que atañe al destino de sus cuerpos ya sin vida, en la medida en que este parece remedar la trayectoria vital de cada santo. En el caso de Oria, el énfasis puesto a lo largo del poema en su condición de emparedada reverbera en la estrofa que describe su sepultura: “Cerca de la iglesia es la su sepultura, / a poca de pasadas, en una angostura, / dentro en una cueva, so una piedra dura, / como merescié ella, non de tal apostura” (184). Esta angostura, dentro de una cueva y sellada bajo piedra, recuerda el *rencón angosto* al que *entró emparedada* (20b).⁹

En el caso de Domingo, a simple vista, su sepultura no parece distar mucho de la de la santa: “Condesaron el cuerpo, diéronli sepultura, / cubrió tierra a tierra como es su natura; / metieron grand tesoro en muy grand angostura, / lucerna de gran lumne en linterna oscura” (531). Incluso, como puede observarse en la cita, prevalece la idea de angostura, que resulta determinante para caracterizar la celda de Oria en su poema. Sin embargo, y a pesar de la aparente similitud, en el caso de Domingo nos hallamos frente a un cuerpo aún activo y que sigue oficiando como medio de acceso a lo sagrado en la medida en que su cuerpo santo deviene reliquia.¹⁰

A diferencia de otros poemas hagiográficos, el *Poema de Santa Oria* presenta una total ausencia de actividad taumatúrgica, tanto en vida como *post mortem*. Por el contrario, el poema se concentra en la experiencia visionaria, que se repliega sobre la santa misma, al servir como garante de esta trayectoria ascensional. Por esta razón, no sorprende que las posibilidades de su cuerpo sepultado queden inexploradas; a diferencia del caso de santo Domingo, cuyos milagros operados en vida se proyectan luego de su muerte en un cuerpo que con-

⁹ El énfasis puesto en su condición de monja emparedada está lejos, no obstante, de resultar inocente. Como dejó apuntado John K. Walsh (1988), Berceo estaría adecuando la figura de Oria al momento de escritura del poema en consonancia con la nueva noción de santidad femenina propia del siglo XIII.

¹⁰ Dados los límites de este artículo, resulta imposible ahondar en la sugerente conversión del cuerpo santo en reliquias, y el impacto que esta nueva valoración del cuerpo tiene en el imaginario desde la cristiandad latina. Baste señalar que, como apunta Peter Brown (1984), el culto cristiano de los santos habilitó acciones tales como desenterrar, desplazar y desmembrar los restos de los fallecidos, para instalarlos en perímetros otrora prohibidos. De este hecho queda constancia en el poema que representa el traslado de las reliquias de Vicente, Sabina y Cristeta, luego del cual Domingo anuncia (sin saber que la profecía tiene a su propio cuerpo como objeto) “[s]i no nos lo tollieren nuestros graves pecados, / cuerpo sancto avredes que seredes pagados; / seredes de reliquias ricos e abundados, / de algunos vecinos seredes embidiados” (283).

tinúa propiciando el contacto entre el Cielo y la Tierra, reuniendo así tumba y altar (cfr. Brown, 1984).

Tanto el *Poema de Santa Oria* como la *Vida de Santo Domingo de Silos* son expresiones poéticas de un desplazamiento, puesta por escrito del trayecto que permite y prueba que una persona ejemplar devenga santa. En esta gesta, el cuerpo —y con él, su disciplinamiento— cobra un valor fundamental: es por medio de la ascesis que el santo se vuelve digno de la divinidad. De forma complementaria, este merecimiento, esta dignidad, quedará legitimada por medio del don infuso de la visión. Así pues, tanto Oria como Domingo entrarán en contacto directo con el orden trascendente, confirmando así su santidad, cifrada en la contemplación de la gracia que les espera en Cielo. Una vez completado el curso asignado de su vida, la muerte llega para ambos, y valiéndose de los mismos gestos, entregan su alma a Dios.

Este hilván inicial de motivos contrastados buscó iluminar los valores del cuerpo, de la visión y de la muerte en dos trayectorias de santidad que se nos revelan así no necesariamente opuestas, a pesar de sus distingos genéricos. Queda, sin embargo, la sensación de que el cuerpo como vehículo de santidad resulta particularmente excluyente en el caso de Oria, frente a las labores, las acciones y los milagros que emprende Domingo. Y la intuición de que en su urgencia ascensional prima cierta cerrazón sobre sí misma, cierta necesidad de acceder a la plenitud de su ser —al encuentro con su propia voz, como señala Weiss (1996)— en su reunión con Dios.

Referencias bibliográficas

- ACEBRÓN RUIZ, Julián, 1997, “«¿Dormides o velades?» La vigilia del alma en los sueños milagrosos”, *Scriptura* 13, 285-314.
- BERCEO, Gonzalo de, 1992, *Poema de Santa Oria*, en *Obra Completa* (coord. Isabel Uría), Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Edición patrocinada por el Gobierno de La Rioja.
- , *Vida de Santo Domingo de Silos*, en *Obra Completa* (coord. Isabel Uría), Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Edición patrocinada por el Gobierno de La Rioja.
- BROWN, Peter, 1984, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, París, Les Éditions du Cerf.

- CARTELET, Pénélope, 2016, 'Fágote de tanto sabidor'. *La construcción del motivo profético en la literatura medieval hispánica (siglos XIII-XV)*, Les Livres d'e-Spania «Études» [en línea]. URL: <http://e-spanialivres.revues.org/951>
- FRANCHINI, Enzo, 1997, "Dos notas al texto de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y del *Poema de Santa Oria*", *Revista de Poética Medieval* 1, 113-122.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, 1984, "La 'Vida de Santa Oria' de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos", *Anales de Literatura Española* 3, 235-281.
- URÍA MAQUA, Isabel, 1981, "*Poema de Santa Oria*, biografía y crítica", en *Poema de Santa Oria*, Madrid, Castalia, pp. 15-39.
- WALKER BYNUM, Caroline, 1990, "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Edad Media", en Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, pp. 163-225.
- WALSH, John K., 1988, "Sanctity and Gender in Berceo's *Santa Oria*", *Medium Aevum* 57, 254-263.
- WEISS, Julian, 1996, "Writing, sanctity, and gender in Berceo's *Poema de Santa Oria*", *Hispanic Review*, 64.4, 447-464.

Ritualidad amatoria en el *Cirongilio de Tracia*

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

Universidad Católica Argentina

Facultad de Filosofía y Letras

Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana”

República Argentina

silvialastrapaz@uca.edu.ar

Resumen: En el *Cirongilio de Tracia* los códigos del ritual amatorio difuminan el interdiscurso cortés de la caballería modélica, el *Amadís de Gaula*, pues suman ampliamente los modelos cortesanos de conducta, inherentes al gusto por el juego, el erotismo y la burla.

Palabras clave: diasistema gestual-visual – *Amadís de Gaula* – amor cortésano – *Cristalián* – *Cirongilio de Tracia*

Amatory Ritualism in the *Cirongilio de Tracia*

Abstract: In the *Cirongilio de Tracia* the codes of amatory ritual diffuse the courteous interdiscourse of the model chivalry, the *Amadís de Gaula*, because they largely extend the courtly models of behaviour, inherent to the pleasure of play, eroticism, and scoff.

Keywords: Gestural and Visual Diasystem – *Amadís de Gaula* – Courtly Love – *Cristalián* – *Cirongilio de Tracia*

“Y certifícoos que no seréis tan animoso y fuerte que os libréis de mis manos sin que de vuestra hermosura goze a mi voluntad” (*Cirongilio de Tracia* I, xxx).

El 17 de diciembre de 1545, en los talleres sevillanos de Jácome Cromberger, se publica la edición conocida del *Cirongilio de Tracia*, cuyo autor, Bernardo de Vargas, aún hoy nos es absolutamente desconocido. Sin embargo, en la pre-

sentación de su obra adopta escrupulosamente la máscara de doble traductor y enmendador de un texto, al cual confiere óptima calidad lingüística, por su condición de texto en lengua castellana susceptible de hacer ventaja a la lengua latina en estilo ciceroniano.

Esta presumible arrogancia o seguridad en la pericia literaria va acompañada de un designio muy claro en cuanto a la finalidad del texto, a la cual el dedicatario de la obra, don Diego López Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, hiperboliza y sirve de ejemplo en su condición de caballero, armado como tal por el emperador Carlos en 1520 y, desde entonces, hombre de su confianza. Es decir, el *Cirongilio*, tras el tópico del manuscrito enmendado y el de la falsa traducción, esconde una lectura política disciplinante que pretende dar a los grandes de la Cristiandad, mediante una extensa narración de embrolladas aventuras heroicas, una *disciplina regum* configurada como un regimiento de príncipes, inherente al acrecentamiento de la paz y a la condena de toda guerra, siempre injusta entre cristianos:

¡O tiempos calamitosos! ¡O infelice tempestad! Las aves edificaron sus nidos, sacaron sus huevos, criaron sus hijos con mucha solicitud y trabajo; *nosotros los hombres*, nosotros los racionales, nosotros dotados de una profesión cuassi al nido de nuestra madre la fe, la santa iglesia, que es la paz, y los pollos pequeños sus hijos, por quien Christo no dudó recibir muerte, *los laceramos y desfazemos a porfía*. Por cierto que es de llorar *la miserable condición de tan corrompidos tiempos*; pues ya por pequeño espacio no consiente compañero amigo a enemigo por la menor palabra, próximo a próximo por el menor interesse, hijo a padre por la menor reprehensión. Assí que *en toda parte* no hallaremos sino *vandos, renzillas, contrariedad* innumerable de diversas voluntades y muy diferentes (Prólogo [5]).¹

Esta manifiesta queja dolorosa por un tiempo y un espacio opacos no carece del optimismo en la instauración de la armonía y la concordia por la acción inspiradora de un gran hombre, que para Vargas seguramente era, en el plano fáctico, en primerísimo lugar el César Carlos e, inmediatamente, uno de sus bra-

¹ Todas las citas textuales se realizan por la edición de Javier Roberto González (2004), indicando entre paréntesis el número de parte y capítulo, y entre corchetes, el de página. Las itálicas, en las citas textuales, pertenecen a la intencionalidad de este trabajo.

zos ejecutores, el homónimo marqués de Villena, y en el plano ficcional, sin duda alguna su héroe, Cirongilio.

Este marco inicial altisonante y admonitorio, muy lejano del prólogo deliciosamente intimista del *Cristalián* de Beatriz Bernal (1547), no debe llevarnos a engaño: estamos en presencia de una historia de caballerías unida referencialmente, por sus designios justicieros, al paradigma modélico amadisiano, pero por su calidad y ordenamiento ficcional muy próxima a derraparse por el sendero de las prácticas cortesanas vinculadas a la galanura, la ambigüedad, el espectáculo y el ornamento (Bolzoni, 2007). El clima de época no es ajeno al *Cirongilio*, de la misma forma que el César Carlos supo ser honroso caballero, pero también eximio cortesano.

Más aún el conocimiento ajustado de la trama de esta historia incardina esta dual modalidad discursiva: paradigma amadisiano sublimado en prácticas cortesanas.

Bernardo de Vargas hace comenzar los hechos en los antecedentes parentales de Cirongilio, signados por el asesinato de su padre Eleofrón, rey de Macedonia, y la consiguiente orfandad del futuro héroe, que es salvado por la consabida protección del gigante hechicero Epaminón, quien conduce al niño a su señorío, la ínsula Patalena, donde Cirongilio es educado como un joven noble en la pericia de las armas y la palabra. A los diecisiete años pide ser llevado a Constantinopla para recibir la investidura caballeresca de manos del emperador. Así sucede, y acomete entonces sus primeras aventuras: el vencimiento de cuatro gigantes, el desencantamiento del reino de Hircania y la liberación del rey Circineo, magnífica ocasión en la cual conoce a su hija Palingea, profetisa y maga. También auxilia a la condesa de Arox en el mantenimiento de sus dominios y simultáneamente cae en la treta erótica de su hija Astrea, futura madre de su primer vástago. Estas grandes hazañas exaltan su nombredía en la misma corte de Constantinopla, adonde arriba al finalizar el libro primero en compañía de otros caballeros amigos.

En el libro segundo se multiplican sus aventuras individuales, primero en Hungría, luego en la misma Constantinopla, adonde llega para participar, junto a la infanta Regia, hija del emperador, en la prueba de la correa y la corona mágicas; este vencimiento, al unísono, marcará el inicio súbito de su mutuo enamoramiento, que por reticencias y rechazos discursivos y gestuales de la

dama queda limitado formalmente al servicio de cortesía amorosa. Nuevamente parte a Hungría para reiterar su enfrentamiento con el vasallo rebelde por antonomasia, el marqués de Heliox, y acomete la aventura de la Tremenda Roca mientras espera cartas de su amada secreta, Regia.

En el libro tercero, Cirongilio logra la aniquilación de sus grandes enemigos personales en el reino de Hungría y enfrenta una compleja aventura alegórica en la Casa del Amor, que le señala los caminos propios de la madurez emocional, e inmediatamente después recibe una carta de la maga Palingea en la cual le asegura, para muy pronto, la develación de los misterios de su identidad y linaje. Finalmente, retorna Cirongilio a la corte constantinopolitana, con gran alegría de todos, y magníficos espectáculos y justas se suceden, mixturados con los encuentros, secretos y castísimos, en el huerto nocturno, del atónito Cirongilio y la locuaz y argumentadora infanta Regia.

El libro cuarto está signado por la develación del origen del héroe a través de la anagnórisis de su madre Cirongilia. A partir de aquí, el héroe deja de ser el doncel de la Aventura o el caballero del Lago Temeroso o el caballero de la Sierpe o el de la Tremenda Roca para ser reconocido plenamente como Cirongilio de Tracia, más aún después de recuperar, al provocar una sublevación, su propia tierra y ser proclamado rey. Estas felices noticias llegan a Constantinopla y provocan la alegría general, más en la infanta Regia, que se dignifica íntimamente por la cualificación de su enamorado. El ahora rey Cirongilio se casa en secreto y rápidamente con su amada Regia. Poco tiempo después, Posidonio, ya emperador romano, solicita al emperador de Constantinopla, Corosindo, la mano de su hija Regia. La princesa, ante la aprobación de su padre, escribe a su marido Cirongilio y, confiada en la nulidad de esta unión, por su matrimonio preexistente, finge aceptar y es conducida hacia Roma. Inmediatamente, Cirongilio, con la permanente cooperación de la maga Palingea, rescata a su legítima mujer de las manos romanas en una nave maravillosa, y la conduce a Macedonia, junto a su madre Cirongilia. Al momento, se inicia el enfrentamiento entre Posidonio, supuesto marido legítimo, y Cirongilio, el verdadero; así llegan a pasar de las tratativas diplomáticas a las armas, pero antes de iniciarse la batalla una ingente flota turca intenta atacar Roma y vencer a su emperador, Posidonio. Ante esta circunstancia extrema, Cirongilio muda su propósito, olvidando la ofensa privada, para cooperar en la

pública como caballero europeo y cristiano. Esta muestra de piedad de Cirongilio permite el triunfo romano y el conmovido reconocimiento del emperador Posidonio, que renueva su amistad con Cirongilio y renuncia a sus intenciones matrimoniales. Finalmente, en Macedonia, reino de Cirongilio, se efectivizan las bodas públicas con demostraciones espectaculares y se anticipa el futuro nacimiento del continuador de Cirongilio y Regia, el infante Crisócalo, probable materia narrativa de una hipotética continuación.

Si observamos con detenimiento esta apretada síntesis de los acontecimientos textuales, los dos designios o finalidades de esta historia fingida se adecuan a la propuesta del prólogo: por una parte, grandes hazañas bélicas, generalmente individuales, con un espectacular colofón cristiano-imperial para cimentar la heroicidad del caballero; por otra parte, la construcción de una errática vida emocional sentimental, que rompe desde el inicio el marco cortés y se desbarraña, primero, en el brote erótico consentido (Astrea) y, posteriormente, en un languideciente penar amoroso (Palinguea), marcado por un largo epistolario y por conversaciones penosas y áridas, inadecuadas para los escenarios amorosos elegidos por una amada (Regia) que juega, sin aceptarla abiertamente, con la disciplina del deseo. Finalmente, ambas líneas discursivas, la heroico-caballeresca y la amatoria, se encuentran en el episodio final, donde Roma y Regia se potencian en una única pérdida, mujer y señoríos cristianos, para llevar al paroxismo la grandeza bélica y amorosa de Cirongilio.

Indudablemente subyacen en esta materia enormes deudas con el paradigma amadisiano, especialmente en la referencialidad de las aventuras caballerescas, no así en su eficacia, y también enormes deudas con la recreación del cristiano criterio de guerra justa, ya para formular una lección contrafáctica en el *Amadís*, ya para proponer una aporía europea moderna en el *Cirongilio*. Pero ambos temas, ya medularmente tratados por Lilia Ferrario de Orduna (1990, 1992, 1996) en lo que respecta al carácter evolutivo y dinámico del ciclo caballeresco, y por Javier Roberto González (2004a, 2004b) en lo que respecta al topos constantinopolitano, no constituyen el objetivo de este trabajo. Nuestro interés reside en ese errático y singular itinerario emocional-erótico, vinculado desde su inicio al atrevimiento o a la espectacularidad, que hizo decir a María del Rosario Aguilar Perdomo (2004: 137) que las nuevas ‘malas’ mujeres, participantes, van a contribuir a exaltar al caballero-amante ya como leal amador,

ya como dulce tentación. Y agregamos, tal vez, al unísono (al recordar el epígrafe de este trabajo).

De esta manera, en el *Cirongilio de Tracia*, sobre una especie de sustrato de falsa cortesía amadisiana paradigmática que, a cargo de la pareja protagónica —Cirongilio, inicialmente caballero ignoto, y después devenido rey de Macedonia y Tracia, y la infanta Regia, hija del emperador de Constantinopla—, incide recién en la historia al promediar el libro segundo, en el episodio del mutuo triunfo en la obtención pública de la correa y la corona mágicas (xiii), los caballeros secundarios, Rodilar, Polindo, Epidoro y, aún el mismo Cirongilio, circunstancialmente en la aventura del condado de Arox (I, xxx), encarnan en sus conductas una compleja tipología amorosa que supone una virtual involución.

En el libro I los intentos de cortesía se limitan a un ropaje embellecedor de primeras aventuras cimentadoras de nombre en el seno de un mundo profundamente anticortés, el de Astromidar, Galafox y Teredonio; esta cortesía juvenil y predatoria es, empero, efímera, y en los libros II, III y IV deriva en cortesía epistolar, cortesía lúdica y poscortesía. El ideario de este proceso radica en la evolución reductiva de la medular cortesía amadisiana, imitada en su marco estructural, la aventura de la correa y la corona (II, xii y xiii) o la alegoría de la casa del Amor (III, xviii), pero diseminada en un proceso de transformación del amor que la sustenta, de modo tal que a mayor juego de amor erótico o sensual, mayor superación por lejanía de la cortesía pura, dando a entender que las formas verbales y sociales detentan la enormidad y profundidad de tal sentimiento mutado en intrínseco poder de seducción, en sagaz escondite nobiliario del deseo pertinaz disciplinado.

En consecuencia, esta cortesía solapada, con un hipotexto de grandiosa referencialidad, se desmadra en quejumbre y en una constante autocompasión solipsista. Así el caballero laudista prefiere la canción solitaria de queja al requiebro enojado o a la disputa abierta:

Si la muerte dicesse fin
a mis congojas y penas
terníala por muy buena,

Si con ella mi pasión
oviesse fin e mi pena,
terníala por muy buena (II, xix [206]).

Esta faceta poético-musical del héroe central, el mismo Cirongilio, nos asegura su competencia cortesana en la praxis amorosa, dirigida en especial a sostener su habilidad amatorio-erótica, pasiva y receptiva, frente a tres construcciones fundamentales de la imagen femenina activa, que signan su biografía heroico-amatoria.

En primer lugar, la deslumbrante Astrea, hija de la condesa de Arox, que nuevamente pone al descubierto la escisión entre la recatada imagen pública y la atrevida conducta privada, patrimonio inherente a la nueva dama:

Media noche sería cuando la donzella salió del lugar en que estava, y desnudándose muy passo entró en el lecho con el cavallero. [...] finalmente el amor desenfrenado dio rezió de las espuelas a la ligera y vencida voluntad, y la donzella, bien como si verdaderamente raviara, arremetió muy rezió con él, y la fuerça del encubierto dios la resistencia humana conquistó (I, xxx [115]).

Dama, muy dueña de sus actos, que planea ‘sus libertades’ y busca voluntariamente sus goces.

En segundo lugar, la didascalía femenina del *Cirongilio* puede incluir también a princesas que guardan castidad e ingresan en un juego de embelesamiento mutuo con el héroe, al cual atraen y repelen simultáneamente, reiterando siempre una dinámica edípica de acercamiento y repulsión. Así es la infanta Palingea, hija del rey de Hircania, encantadora y maga, capaz de pergeñar las pruebas del Arca y de la Espada, que permiten resaltar la figura heroica y amatoria de Cirongilio:

E la una d’ellas, que más hermosa era y más ricamente guarnida, llegándose a don Cirongilio lo tomó de la mano y puso cerca de el arca, y rezió, que todos lo oyeron, le dixo estas palabras: —Valiente y esforçado cavallero, en vano trabajará el que pensare por alguna vía poner espanto en vuestra persona... (I, ix [31]).

Así es también la hermana del marqués de Heliox, quien en el relato, implícitamente, exalta su belleza como un atributo velado y jamás entregado, pero inducido vedadamente como ariete de seducción, la generación de un juego sensual individual, desquiciante de alusiones, que mantiene siempre la disciplina de un deseo aceptado pero nunca realizado:

Y no tardó mucho que no topó diez cavalleros que venían delante un hermoso carro, dentro del cual parecía una donzella muy apuesta con otras que eran en su compañía. Y (Cirongilio) como cerca llegasse, con mucha cortesía saludó los cavalleros, y passando con buen continente delante se llegó al carro, que descubierto era, y con mucha atención començó a mirar contra las doncellas (II, i [161]).

Este juego de miradas tiene en la historia un único receptor cabal: la infanta Regia, hija de los emperadores de Constantinopla, tercera y conclusiva imagen del arquetipo femenino en el *Cirongilio*. Regia es la mujer amada, como pulsión sostenida por un deseo retenido por diversas causas: el mantenimiento de la virginidad femenina como marca de pureza, la inicial distancia de rangos estamentales, la lejanía espacial motivada por la actuación caballeresca, la aceptación impuesta de un vínculo cortés que muta a Cirongilio en un obligado ‘servidor de amor’, y finalmente el conflicto bélico que muda a la amada en objeto de matrimonio secreto y, luego del triunfo de Cirongilio, en señora legítima y madre de su linaje. En suma, en Regia se compendia el universo femenino todo, que es belleza, honestidad, recato, cordura y mucha habilidad: para proponer encuentros, para acicatear al héroe y para asumir el rol de mandataria zigzagueante, mediante una pericia epistolar solo comparable al silencio público que afecta a sus predilecciones:

... su corazón, con las encendidas llamas, que del pecho del cavallero nuevamente llagado salían, fue tan poderosamente abrasado que no pudo resistir las assechanças del amor ni el duro y peligroso combate que le dio a esta ora, assí que fue regalado en amor de don Cirongilio, [...] puesto que su repentina alteración fue en excessiva manera, la prudencia suya, la memoria de la grandeza de su progenie e finalmente la virgínea honestidad punaron tanto que pudieron encubrir su conocido desmayo, y en tal manera dissimuló su pasión que de persona no pudo ser entendida (II, xiii [190-191]).

Este disimulo marca sus cartas y preside sus encuentros amorosos, en los cuales sabe redireccionar el juego predador inmediato del cavallero para transformarlo, mediante dulces quejas y recriminaciones, en la lenta y pausada espera del servicio cortesano:

Por cierto que yo cobdicio mucho saber de vos a qué fin se endereça vuestro desseo y adónde se inclina y estiende vuestra esperanza, y si esto me dezís *yo desde aquí me ofrezco a teneros por mío*, a daros todo favor y a hazer lo que fuere vuestra voluntad (II, xxxi [233]).

Desde aquí, el ritual cortesano epistolar sublimará en *Cirongilio* la figura de una amada, Regia, que anula feminidades ajenas y sume en el ruido toda otra pulsión que desmerezca a la búsqueda de la grandiosidad bélica y al descubrimiento de la propia identidad en la inserción de un linaje. Más aún, cada encuentro será una esgrima verbal hecha de conceptismos y razones ingeniosas sobre la naturaleza del amor y su peligrosa oportunidad.

En suma, aquí poco queda del arquetipo inmutable del *Amadís*: endógeno, pasivo y femenino, o exógeno, activo y masculino, sin variantes; Bernardo de Vargas, autor negado y enmendador fingido de esta historia de caballerías, asedia permanentemente el hipotexto tradicional pero probablemente, muy a su pesar, esté conmovido por otras lecturas caballerescas u otras praxis de comportamiento, que obligan al relato a precipitarse hacia formas mixtas pauperizadas o difuminadas que presuponen la reiteración, en sordina, de un intercurso cultural tradicional despojado de su coherencia primaria y, en consecuencia, sujeto a una nueva estética y testigo de nuevos gustos y maneras, los cuales fragmentan en intrascendencia o en inhabilidad amorosa conductiva la deconstruida imagen masculina, frente a la burla atrevida o al juego erótico-sensual femenino del “goze a mi voluntad” (I, xxx [115]), testigo de las expectativas de renovación total de este ya sugerente discurso lúdico.

El *Cirongilio* se propone, así, mostrar un ideario político-religioso feudo-vasallático y, sin embargo, deja entrever —como Carlos en los retratos de Tiziano— la irrupción de nuevas competencias vitales (Marín Pina, 2011) que exigen, en roles femeninos y masculinos, portar la seducción deliciosa y atrevida de una moderna vida de corte, inscripta en una mayor audacia y picardía, fundamentadas en la libre capacidad individual (Sarmati, 1992: 802).

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PERDOMO, M. del Rosario, 2004, “Las doncellas seductoras en los libros de caballerías españoles”, en *Studia Hispanica Medievalia VI*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 136-150.
- BOLZONI, Lina, 2007, *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, 2004a, “Introducción y notas”, en Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Colección “Los libros de Rocinante”, N° 17.
- , 2004b, “Evolución del topos constantinopolitano en los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas”, en *Studia Hispanica Medievalia VI*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 125-135.
- MARÍN PINA, María Carmen, 2011, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando “el Católico” (C.S.I.C.).
- ORDUNA, Lilia E. F. de, 1990, “El paradigma de *Amadís de Gaula*”, en *Studia Hispanica Medievalia II*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 77-88.
- , 1992, “Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana”, en Lilia E. F. de Orduna *et alii*, *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, pp. 189-212.
- , 1996, “El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos”, en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, UNAM – El Colegio de México, pp. 115-121.
- SARMATI, Elisabetta, 1992, “Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Romanza XXXIV.2*, 795-807.
- VARGAS, Bernardo de, 1545, *Cirongilio de Tracia*, Sevilla, Jácome Cromberger (facsimil).
- , 2004 [1545], *Cirongilio de Tracia*, edición, introducción y notas de Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, Colección “Los libros de Rocinante”, N° 17.

“Alacrán negro nen veiro”. Simbología, metáfora y textualidad del escorpión en los textos alfonsíes¹

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE

CONICET-IIBICRIT (SECRIT)

República Argentina

gdelrio@conicet.gov.ar

CLAUDIA INÉS RAPOSO

Universidad de Buenos Aires

República Argentina

claudiaraposo61@gmail.com

Resumen: El presente trabajo intenta una aproximación a la presencia del alacrán como signo, metáfora y símbolo en la constelación de textos alfonsíes, particularmente en la cantiga *Non me posso pagar tanto* (B480, V63) de Alfonso X, destacada por la crítica como un texto singular desde su factura (un esquema métrico-rimático único en la lírica profana gallego-portuguesa) y desde su temática y género híbridos. Para arrojar luz sobre el papel del arácnido en la pieza, se la pondrá en conexión con otras obras ordenadas por el rey castellano, como por ejemplo el *Setenario* o el *Libro complido en los judizios de las estrellas*, donde se menciona el alacrán o escorpión con diferentes matices semánticos y diversas funciones. Y ya que el significado de una imagen se esclarece mediante el análisis de los contextos de aparición —no solo literarios sino también extraliterarios—, tanto en la sincro-

Recibido: 18 de septiembre de 2017. Aceptado: 26 de septiembre de 2018.

¹ Este trabajo se inscribe dentro de los trabajos de los proyectos de investigación *Primera fase de un Proyecto de Investigación en Humanidades Digitales: Estudio, edición y etiquetado de la poesía castellana medieval dialogada (siglos XII-XV) para la Base de Datos DIÁLOGO MEDIEVAL* (FONCYT 2013), dirigido por Carina Zubillaga y Gimena del Río Riande (Equipo responsable), *Reis Trobadores. Proyecto de Reconocimiento Institucional (PRI)* (2016) dirigido por Gimena del Río Riande (Universidad de Buenos Aires), y *Las Cantigas de Santa María: de la edición a la interpretación* (MINECO, Ref: FFI2014-52710), dirigido por Elvira Fidalgo.

nía como en la diacronía, este estudio recurrirá como corpus secundario para abordar el discurso alfonsí a textos más tardíos, como los de Alfonso Álvarez de Villasandino y Ruy Páez de Ribera, recogidos en el *Cancionero de Baena*. Asimismo, buscará, en lo posible, establecer un correlato con elementos icónicos espacial y temporalmente cercanos. Por último, se analizarán elementos lingüísticos en torno a la elección léxica alacrán-escorpión en un sentido etimológico, con el fin de dilucidar variantes significativas que pudieran aportar a la interpretación de su dinámica simbólica.

Palabras clave: alacrán – escorpión – Alfonso X – cantiga – prosa alfonsí

“Alacrán negro nen veiro”. Symbology, Metaphor, and Textuality of the Scorpion in Alphonsine Texts

Abstract: The present work intends to approximate to the presence of the scorpion as sign, metaphor, and symbol in the constellation of Alfonso X’s texts, particularly in his *cantiga Non me posso pagar tanto* (B480, V63), a singular text from its structure (a metrical-rhymatic scheme unique in the Galician-Portuguese lyrical poetry) and from its hybrid topic and genre. In order to shed light on the role of the arachnid in the poem, it will be related to other works ordered by the Castilian king such as the *Setenario* or the *Libro complido en los juizios de las estrellas*, where the scorpion is mentioned with different semantic nuances and various functions. And, since the meaning of an image is clarified by analyzing its particular contexts—not only in field of the literary but also in the extraliterary, and both in synchrony and diachrony—, so as to approach to the relation of the Alphonsine discourse to later texts, this study will use as a secondary corpus some poems by Alfonso Álvarez de Villasandino or Ruy Páez de Ribera collected in the *Cancionero de Baena*. At the same time, it will seek to establish a possible correlation with icons spatially and temporally close to it. Finally, linguistic elements will be analyzed in an etymological sense through the lexical choice *alacrán*-scorpion, to elucidate significant variants that could contribute to the interpretation of its symbolic dynamics.

Keywords: scorpion – Alfonso X – cantiga – songbook – prose

Alacranes en la prosa alfonsí

Dos alacranes, o escorpiones, campean por los folios de los textos medievales hispánicos. Uno, terrestre, el arácnido venenoso; otro, el celeste, la constelación de Escorpión. El primero se destaca por sus dos pinzas o pedipalpos en la parte anterior del cuerpo o prosoma, donde están también los cuatro pares de patas, la boca, y en dorsal el caparazón con los ojos, y una cola formada por

cinco segmentos y rematada por un potente aguijón, conectado con glándulas productoras de veneno, el cual raramente es mortal para los humanos, salvo algunas especies; no obstante, la picadura es muy dolorosa. Suele permanecer oculto para evitar predadores. En caso de amenaza, lanzan velozmente el aguijón por encima de la cabeza y lo clavan en la víctima. Estas pocas características serán, como veremos más adelante, las que determinarán su devenir metafórico y simbólico. El segundo alacrán es el de la constelación de Escorpio, vinculada, aunque no coincidente, con el signo zodiacal del mismo nombre. En la lectura astrológica, presente ya en los textos medievales alfonsíes, escorpión terrestre y escorpión celeste superponen sus características: la constelación es interpretada como el animal en su forma, y el animal es a su vez interpretado a través de las cualidades humanas que el hombre ve en él.

Así, desde la concepción triádica del signo peirceano, el conjunto de estrellas de la constelación sería el objeto, el dibujo que en ellas podría trazarse es el *representamen* y el escorpión terrestre sería el interpretante. A su vez, el escorpión terrestre es un objeto en el que se leerían en clave humana determinados rasgos físicos, tales como el caparazón del cefalotórax, o cuestiones comportamentales, como la forma y circunstancias del ataque, que configurarían a su vez el *representamen*, cuyo interpretante sería el escorpión antropomorfizado. Y como la semiosis se produce en un sistema de signos, el escorpión celeste será el objeto, el escorpión terrestre antropomorfizado el *representamen*, y el interpretante lo que el escorpión es caracterológicamente en la mente del intérprete, sobre todo si tal humano nació entre fines de octubre y fines de noviembre:²

²Para la concepción triádica del signo de Charles Peirce, véase Magariños (1983: 81-86) y Beristain (2000: 462-469).



Figura 1. Libro de Horas, Falstof Master, Bodleian Library, Oxford C.160. MS. Auct. D. inf.2, 11, fol. 10r (1440-1450). Fuente: Wikimedia Commons.

La personalidad que la astrología atribuye a la persona nacida bajo el signo de Escorpio deriva, entonces, de la interpretación antropocéntrica de su anatomía y comportamiento: el alacrán tendrá un rostro, el que se verá en el caparazón con los ojos en dorsal del prosoma, y será, como dice el dominico Thomas de Cantimpré en *De natura rerum* (Boese, 1973: 288), “blandum et quasi virgineum”. Ese rostro virginal vehiculizará el mal con el aguijón ponzoñoso, que ataca sorpresivamente a la víctima que acecha. Nótese que el adjetivo *blandum* significaría, según Nebrija, “cosa con halagos” (1516: 24), y según Covarrubias, “el hombre apacible de condición, y fácil, que se acomoda a la voluntad de cualquiera, aunque muchas veces es fingida esta blandura, para asegurarnos y engañarnos a la fin [sic] (...) Y así el verbo *bladior.is*. muchas veces significa engañar” (1611: 141). La hipocresía de un ser con semblante que parece virginal pero que es capaz de un ataque artero haría de él un símbolo de la traición y el engaño, algo que Covarrubias afirma asimismo en la entrada correspondiente a *Escorpión* en su *Tesoro...* “el escorpión terrestre significa el traidor engañoso, que secretamente hace el mal, y mata” (1611: 366), y lo equipara con el demonio. Estas cualidades de perverso, desleal, agresor, se trasladan, como dijimos, al signo de Escorpio, tal y como lo muestran los textos medievales. Así, en el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, traducción del libro de astrología de Ali Aben Ragel ordenada por Alfonso X, al describir a cada decanato o faz, se dice sobre los escorpianos:

“Alacrán negro nen veiro”. Simbología, metáfora y textualidad del escorpión

La primera faz de Escorpion es de Mars *e* es conplida de figura *e* de natura *e* es faz de uaraías *e* de tristezas *e* de engannos *e* de trayciones *e* de accidia. La segunda faz de Escorpios es del Sol *e* es faz de afrontamientos *e* de descubrimientos *e* de meter mal *e* varaias entre los omnes *e* de traer-le cosas *que*’l enpeecen pora si. La tercera faz de Escorpión es de Venus *e* es faz de bebez *e* de malas putannerias *e* de forçadas *e* con sainas *e* con uencimientos (Hilty, 1954: 8).

Como vemos, se destacan allí sus aspectos más arteros y agresivos, incluso aplicados al plano sexual. Sin embargo, todo símbolo tiene un valor dual, como lo prueba un texto de carácter enciclopédico del *scriptorium* del rey sabio que, entre otras temáticas, toca la de la astrología, el *Setenario*:

Escurpión pusieron nonbre los antigos al octauo ssigno, al que dezimos en esta tierra alacrán. E es de dos colores: el vno, de color de tierra; e el otro, negro. Mas el de color de tierra es más natural³ que otro. Et a éste dauan vii propiedades que ha Nuestro Sennor Ihesu Cristo: que nasçe de la tierra;⁴ que non ffaz mal a ninguna cosa ssinon defiendiéndose que non ge lo ffa-gan; que ha dos manos con que toma; que ha muchos pies; que ha ssiete nudos en la cola; que ha en ssomo de la cola aguión fiecho commo vnna de aue; que aquel a quien fiere con aquella vnna ssuffre grant dolor (Vanderford, 1945: 103).



Figura 2. Escorpión “color de tierra”, amarillo o alacrán (*Buthus Occitanus*). Fuente: Wikimedia Commons.

³ Posiblemente por *más natural* el texto ha de referirse a que es más abundante en la naturaleza.

⁴ Reproducimos la nota 430 de la edición de la *Historia Natural* de Plinio (Moure Casas, 2003: 446), en donde se afirma que el escorpión se alimenta de la tierra: “El Scorpio europaeus, que, desde luego, no se alimenta de tierra.



Figura 3. Escorpión negro. Fuente: Pinterest.

A continuación, el texto interpreta figuralmente cada una de estas propiedades como atributos de Cristo. Por ejemplo, el aguijón es la ira de Dios, que se descarga en aquellos que no creen en los sacramentos. Este procedimiento se aplica a todos los signos, para transformarlos de símbolos paganos a cristianos.

Alacrán negro nen veiro en una cantiga alfonsí

Pero hay un alacrán en la constelación de textos alfonsíes que resulta particularmente llamativo. Como sabemos, dentro de la ambiciosa empresa cultural de Alfonso X, que le valió el bien merecido apodo de *Sabio*, no sólo se pusieron por escrito textos científicos como los que acabamos de mencionar, sino también una riquísima y gigante compilación de más de cuatrocientos textos en verso dedicados a la Virgen María llamada habitualmente por la crítica *Cantigas de Santa María*⁵ y un pequeño corpus de cuarenta y cuatro cantigas de tono profano que se conserva en los apógrafos coloccianos hoy conocidos como *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). Sobresalen en esta recolección los problemas de transmisión manuscrita, el desorden y el alejamiento de gran parte de los textos del rey del canon tripartito gallego-portugués basado en los géneros de amor,

Quizás Plinio ha malentendido a Aristóteles, HA V 26, 555b, cuando hablaba de los ‘escorpiones de tierra’”. También Isidoro afirma en sus *Etimologías*, Libro XII, 5: 4, que “scorpiu vermis terrenus” (Oroz Reta y Marcos Casquero, 2004: 922). Es probable que de la descripción del escorpión como “de tierra” se haya deslizado a la alimentación y luego a su nacimiento de la tierra.

⁵ La bibliografía anotada más completa sobre la poesía de Alfonso X es la de Snow (2012), con casi 2.000 entradas que hacen asimismo mención a la obra en prosa del rey.

amigo y escarnio.⁶ Uno de esos textos *inclasificables* del cancionero profano alfonsí es la cantiga *Non me posso pagar tanto* (B480, V63). Alejada de las formas breves de la lírica gallego-portuguesa, la pieza se construye en cuatro estrofas de trece versos con un esquema métrico-rimático único en esa tradición poética y en el corpus mariano del rey: aabbaabbccbbc / 7'2'7'7'7'2'7'7'7'7'7'7'. Esta estructura tampoco encuentra parangón en la lírica occitana, más cara a ese tipo de formas extensas. El esquema más similar que allí encontramos solo alcanza los doce versos con una estructura rimática mucho más simple (aabbaabbaaba) y una métrica que apenas comparte el heptasílabo femenino (7'7'377'7'377'7'37'). La cantiga no se atiene a ninguno de los géneros gallego-portugueses, pero tampoco parece seguir de cerca modelos foráneos, como el del *sirventés* occitano. Se destaca, por otra parte, la mirada retrospectiva, un tono de desazón que es, a la vez, moralizante, y el uso intensivo de la primera persona que cierra su discurso apelando al deseo de abandono. En cada una de las estrofas de la cantiga (siempre hacia el final) se hace mención al alacrán. Aquí su texto:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d' amor nen de mixon
nen d' armas, ca ei espanto,
por quanto
mui perigoosas son,
come dun bon galeon,
que m' alongue muit' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son,
ca dentro no coraçón
senti deles a espinha.

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d' amor razon
nen d' armas, porque quebranto
e chanto
vén delas toda sazon;
mais tragerei un dormon,
e irei pela marinha
vendend' azeit' e farinha,
e fugirei do poçon
do alacran, ca eu non
lhi sei outra meezinha.

⁶ Corral Díaz recuerda, junto con Bertolucci, que “os textos que se conservan representarían –quizáis– os existentes na corte portuguesa, enviados polo mesmo Alfonso X ó seu neto, D. Denis, e incorporados na tradición manuscrita na época de D. Pedro, Conde de Barcelos e fillo natural do rei portugués” (2002: 215). La edición crítica individual de Paredes (2001) se inclina, desde su título, por la opción del *liederbuch* del rey castellano.

Nen de lançar a tavoloado
pagado
non sño, se Deus m' ampar,
aqui, nen de bafordar;
e andar de noite armado,
sen grado
o faço, e a roldar;
ca máis me pago do mar
que de seer cavaleiro;
ca eu foi ja marinheiro
e queros' oimais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.

E direivos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar
que me faça ja falar
en armas, ca non m' é dado
(doado
m' é de as eu razõar,
pois-las non ei a provar);
ante quer' andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algũa terra buscar,
u me non possan culpar
alacran negro nen veiro.⁷

Carolina Michaëlis entendió esta pieza en clave “d’ escarnho e de maldizer” (1901: 279-280), pero la alejó, sin mediar mucha explicación, de la posibilidad de relacionar las vivencias y las emociones allí mencionadas con el rey castellano. Como respuesta a la aproximación de la eminente filóloga luso-germana, Cesare de Lollis (1901: 380-386) leyó el texto en clave autobiográfica y resaltó el tono de decepción y resignación, que pudo haber sido el que definió a Alfonso X en sus últimos días como monarca. Manoel Rodrigues Lapa (1998: 25) la editó sin titubear con respecto a su adscripción genérica en su monumental *Cantigas d’ Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Lanciani y Tavani (1995: 145-150), por su parte, llamaron la atención acerca del peligro en el que puede caer el lector moderno al encon-

⁷ Homogeneizamos las variantes gráficas a partir de los criterios de edición en del Rio Riande (2010, I: 441-474). Una traducción muy general para la cantiga podría ser esta que propone del Rio Riande: “No me puedo complacer tanto del canto de las aves ni de sus sonidos ni del amor, ni de la misión de la guerra, ni de las armas que me dan esparanto porque sé cuán peligrosas son, y también de un pequeño barco que me lleve lejos, muy rápidamente, de este demonio de la campiña donde los alacranes viven, que dentro de mi corazón sentí de ellos la espina. Y juro, por Dios santo, que ni manto llevaré, ni vestido; no tendré razón de amor, ni de armas, porque quebranto y llanto en todas esas cosas hay, pero traeré una barca, e iré por la marina, por la ría, vendiendo aceite y harina, y huiré del veneno del alacrán, que no creo que haya para eso otra medicina. Ni de los juegos de tablas complacido soy, si Dios me perdona, ni de bohordar (tirar lanzas), y andar de noche, armado; sin gusto lo hago; tampoco de ir de juerga, que me gusta mucho más el mar que ser caballero, que ya antes fui marinero y quiero, de ahora en adelante, tener cuidado del alacrán y volver a lo que fui primero. Y les diré un secreto: el pecado, lo malo, nunca me puede engañar, porque, aunque hable de armas, no me gusta en ellas pensar, porque no las quiero probar; antes quiero andar solo, como un mercader, e irme a alguna tierra donde no me pueda culpar ni el alacrán negro ni el alacrán color tierra”.

trarse con un texto de este tipo, y subrayaron su relación —desde una perspectiva negativa— con los exordios de las *cansós* occitanas como *Can vei la lauzeta mover*, de Bernart de Ventadorn. Finalmente, Graça Videira Lopes (1994: 157-159) llevó lo enunciado por esta primera persona de la cantiga en cuestión con un pasaje muy similar en otra pieza de escarnio alfonsí donde el protagonista es ese *fulano* a que los trovadores gallego-portugueses llaman *Don Foan*: “E ao Demo vou acomendar prez deste mundo, e armas, e lidar, / ca non é jog’ o de que omen chora” (*Don Foan, quand’ogano aqui chegou* [B486, V69]).

Como vemos, no sería difícil identificar al yo poético con el Alfonso X trovador y el Alfonso X histórico, el rey traicionado por sus nobles y parte de su familia, que termina sus días en soledad. Dado que es difícil probar que esto realmente sea así, ciñámonos al texto: nos encontramos con un enunciador en primera persona que, decepcionado o disgustado por algún acontecimiento que se relaciona con el ámbito nobiliario, quiere cambiar su vida por la de un solitario que va con su barca de puerto en puerto vendiendo su mercancía. El acontecimiento en cuestión no queda claro, pero podemos deducir que no es de índole amorosa, ya que en la pieza el amor está en pie de igualdad con las otras cosas que ya no le dan placer: las armas, la guerra, el juego, la juerga. El antagonista y catalizador de la experiencia bisagra que lleva al sujeto enunciador a hacer girar su discurso alrededor del tópico del abandono del mundo es el alacrán. En cada una de las estrofas —y siempre en un lugar destacado hacia los versos de cierre de cada una— el arácnido es quien resume esta experiencia de alejamiento que supera la del desamparo y la *partida por amor*, tópico de la cantiga de amor gallego-portuguesa, ya trabajado por los trovadores occitanos y gallego-portugueses (del Rio Riande 2010, I: 501-516), que es perfectamente explicitado algunos años después por el nieto del rey castellano, don Denis de Portugal, en una de las cantigas que abren su *liederbuch*:

Oimais quer’ eu ja leixa-lo trobar
e querome deseparar d’ amor,
e quer’ ir algũa terra buscar
u nunca possa seer sabedor
ela de mí, nen eu de mia senhor,
pois que lh’ é d’ eu viver aqui pesar (del Rio Riande 2010, I: 518).

En la cantiga que nos ocupa la voz enunciadora dice, en la primera estrofa, que los alacranes clavaron sus agujijones en su corazón, mientras que en la segunda y tercera estrofas apela más genéricamente a un alacrán y sostiene que quiere huir de su veneno y cuidarse de este. En la copla cuarta se especifica la naturaleza del arácnido en cuestión y el texto refiere, con precisión de naturalista, a las dos variedades de alacrán presentes en España, el común o amarillo —el *veiro*—, que vive en el campo, y el *negro*, que habita en los lugares húmedos y oscuros de las viviendas, tal como también se afirmaba en el pasaje del *Setenario* que citamos más arriba. Si nos detenemos en las variantes para nombrar al arácnido en los textos alfonsíes, es interesante destacar la elección léxica de la cantiga, que sigue la forma árabe *al‘aqráb* en detrimento de las greco-latinas *skorpios/scorpios*, que no apuntan a los alacranes terrestres sino a los astrológicos. Rios Panisse (RILG: *escorpión*) apunta a la forma *escaparote* y dice que “es posible que la palabra haya llegado hasta el gall. por vía popular (aunque haya sido reprimada modernamente en ocasiones)”. Y Rodríguez González (RILG: *alacrán*) apunta:

El alacrán es común en Galicia; la creencia popular de nuestra región, lo mismo que en otras regiones de España, de que la picadura del alacrán es mortal, hace que nuestras gentes aldeanas sientan hacia estos arácnidos un terror instintivo, como lo revelan no pocos refranes del folklore gallego.

Y cita algunos proverbios que dan cuenta de ello: “Quen do alacrán está picado cóidase medio enterrado”; “Se te morde un alacrán, xa non comerás máis pan”; “Se te pica un alacrán, chama crego e sancristán”; “Se te pica un alacrán, tres días comerás pan”; “Se te roi un alacrán, busca viño e busca pan, e máis crego e sancristán, antes hoxe que mañán, pois logo te enterrarán”.

La forma *alacrán* resulta así la más extendida en gallego-portugués para hacer referencia al animal, siendo *escorpión* una variante utilizada posteriormente para referirse en esa lengua al arácnido. Entonces, ¿qué podemos deducir de este uso metafórico del término o de su presencia como catalizador de la experiencia de la voz enunciadora? ¿Se refiere a un o unos personajes concretos? ¿A un colectivo como la corte? ¿A una situación? Podríamos inferir de la mención a las dos especies de escorpiones que ni el campo ni la ciudad son

escenarios seguros, libres de asechanzas para este yo lírico; solo el mar, donde aquellos no habitan.

Si tenemos en cuenta el cúmulo simbólico relacionado con la traición y el engaño que para el momento de composición de la pieza (aproximadamente, mediados del siglo XIII) se había sedimentado en la imagen del alacrán, es dable suponer que el suceso negativo acaecido haya sido de esa índole. Recordemos que el *Setenario* esboza una defensa del escorpión, ya que afirma que su naturaleza es atacar únicamente en defensa propia, a diferencia de la conocida fábula del escorpión y la rana, según la cual su instinto es picar, aun sin motivo. Los alacranes de la cantiga parecen alinearse con lo que hoy día sobreviven en el refranero gallego. En la constelación de escorpiones alfonsíes, estos alacranes, en su lectura literal o antropomorfizada, son símbolo y metáfora de la traición. Finalmente, la aspiración de buscar una tierra donde al trovador no lo puedan culpar los alacranes, expresado en la última estrofa, indicaría que este hecho negativo no es uno que suscite el deseo de venganza, solo el de tomar distancia, que tal y como decíamos sucede en una gran parte de las *cansós* de amor occitanas y cantigas gallego-portuguesas, en las que se apela al tópico del desamparo y alejamiento por amor de la *senhor*, aquí trasladado a una situación que supera con creces la descrita en estas canciones de amor. Cabría aquí preguntarse por el valor simbólico del mar al que quiere huir, y que fue su lugar primero antes de ser caballero: mar que es origen y fin, y que representa el nacimiento y la muerte. Quizá el alicaído yo lírico expresa con este afán marinero de subirse a una barca y navegar el anhelo de terminar sus días. En resumen, de persistir la intención de identificar esta voz con la del rey sabio, habría que enfocarse en algún evento o secuencia de eventos (no mencionados en la cantiga) que no apuntaran a un individuo en particular, sino a un escenario con varios actores, en el que el trovador también hubiese jugado un rol del que puede ser acusado por los alacranes. Creemos que es un salto hermenéutico un tanto riesgoso y que esta cantiga adquiere una mayor productividad en una lectura que dé cuenta de los sentidos que se desprenden de toda la constelación de escorpiones alfonsíes y del horizonte de expectativas de su receptor.

Algunas conclusiones

Si seguimos sucintamente el derrotero del alacrán en los siglos posteriores vemos que, como es esperable, se afirma como símbolo de enemistad y traición: representa al enemigo rey moro en dos composiciones de Álvarez de Villasandino, *Noble infante don Johan* (PN1, ID1211, v21) y *Salga el león que estaba encogido* (PN1, ID1339, v31), ambas de principios del siglo xv (Dutton y González Cuenca, 1993: 162, 225). Ya después de mediados de ese siglo, fray Íñigo de Mendoza, en las *Coplas de Vita Christi* (EM6, ID0269, vv. 2-5, 276), equipara, glosando consciente o inconscientemente a Cantimpré, a Herodes con el “(...) alacrán en aquesto / que muestra blanda la cara / y tiene que no declara / ponçoña que mata presto”, y a las mujeres con “el alacrán / que muestra la cara blanda / y aze áspero el daño” en la misógina composición *En este mundo disforme* (EM6, ID0271, vv 4-6, 9). Hacia fines del siglo, en el *Diálogo entre Amor y un viejo* de Rodrigo Cota, el *senex* impreca asimismo al Amor como “blanda cara de alacrán” (11CG, ID6103, v.84), de modo similar a la frase “falsa cara de alacrán” del anónimo *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* (NN2, ID4907, v.134). En estos últimos ejemplos, como vemos, se acentúa el matiz de hipocresía. Posiblemente, como símbolo y metáfora, nuestro alacrán alfonsí sea un precursor de estos otros traicioneros alacranes cancioneriles.

Referencias bibliográficas

- BERISTAIN, Helena, 2000, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BOESE, Helmut (ed.), 1973, *Thomas de Cantimpré. Liber de Natura Rerum*, Berlín, Walter de Gruyter.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez. Disponible en Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. En línea: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>>.
- DE LOLLIS, Cesare, 1901, “Per una canzone di Alfonso X”, *Studi di Filologia Romanza* VIII, 380-386.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.), 1993, *Juan Alfonso de Baena. Cancionero*, Madrid, Visor.

“Alacrán negro nen veiro”. Simbología, metáfora y textualidad del escorpión

- GARCÍA GUAL, Carlos y Julio PALLET BONÍ (eds.), 1992, *Aristóteles. Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos.
- HILTY, Gerold (ed.), 1954, *Aly Aben Ragel. El libro conplido en los iudizios de las estrellas*, Madrid, Real Academia Española.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. A, 1983, *El signo*, Buenos Aires, Hachette.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, 1988, “Non me posso pagar tanto’ d’Alphonse le Savant et la transformation des modèles littéraires”, en *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 279-288.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, 1901, “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch”, *Zeitschrift für romanische Philologie* 25, 279-280. En línea: <https://archive.org/stream/zeitschriftfr26tbuoft/zeitschriftfr26tbuoft_djvu.txt>.
- MOURE CASAS, Ana María (coord.), 2003, *Cayo Plinio Segundo. Historia natural. Libros VII-XI*, Madrid, Gredos.
- NEBRIJA, Antonio, 1516, *Vocabulario de romance en latín*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca. Disponible en Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. En línea: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>>.
- OROZ RETA, José y Manuel-A. MARCOS CASQUERO (ed.), 2004, *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- RILG, *Recursos integrados da lingua galega*. En línea: <<http://sli.uvigo.gal/RILG>>.
- RIO RIANDE, María Gimena del, 2010, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- RODRIGUES LAPA, Manoel, 1998 (1ª 1965), *Cantigas d’Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Galaxia.
- SEVERIN, Dorothy S. (dir.), *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, University of Liverpool. En línea: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.
- SNOW, Joseph T., 2012, *The Poetry of Alfonso X. An Annotated Critical Bibliography (1278-2010)*, London, Tamesis.
- VANDERFORD, Kenneth H. (ed.), 1954, *Alfonso el Sabio. Setenario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología.
- VIDEIRA LOPES, Graça, 1994, *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa.

Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas del escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey don Denis

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE

*Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRIT)
República Argentina
gdelrio@conicet.gov.ar*

GERMÁN PABLO ROSSI

*Universidad de Buenos Aires
República Argentina
germanpablorossi@yahoo.com.ar*

Resumen: El cancionero del rey don Denis da cuenta del corpus conservado más extenso para la lírica gallego-portuguesa: 137 cantigas, de las cuales 73 son de amor, 51 de amigo, 3 tienen motivo de pastorela y 10 pertenecen al género de escarnio. Este último grupo posee ciertas características que lo diferencian del corpus de amor y amigo desde lo que podríamos definir como criterios internos y externos en crítica textual. A grandes rasgos, en primer lugar, las cantigas de escarnio de don Denis constituyen, material y codicológicamente, un corpus muy reducido que además se transmite en una zona de cajón de sastre de un *codex unicus*, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B). Puede añadirse a ello un marcado alejamiento de este corpus de la temática del maldecir y una mayor cercanía con el sirventés moral y político occitano. En segundo lugar, y ya en el marco más general para la lírica profana gallego-portuguesa, este corpus carece de testimonios que manifiesten la presencia de notación melódica en un *codex anterior*, lo que lo aleja, desde lo musicológico, de las posibilidades de reconstrucción endógena y lo enmarca en un tipo de reconstrucción más ligado con la metodología *ope ingenii*. El trabajo utilizará como caso de estudio, desde lo filológico y musicológico, el llamado ciclo cantigas dedicadas a Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537), a las que se les apli-

cará un proceso de reconstrucción musical que incluirá los aspectos melódicos, tímbricos y performativos.

Palabras clave: don Denis – cantigas de escarnio – lírica gallego-portuguesa – filología – musicología

Particularities of the Philological and Musicological Reconstruction of the Galician-Portuguese *Cantigas d'escarnho e maldizer*. A Case from Don Denis' Songbook

Abstract: King Don Denis' Songbook is the largest preserved corpus of Galician-Portuguese poetry: 137 *cantigas*, of which 73 are *cantigas de amor*, 51 are *cantigas de amigo*, 3 follow *pastorela* topics and 10 are *cantigas de escarnio*. This last group has certain characteristics that differentiate it from the *corpus* of *cantigas de amor* and *amigo* through what we could define in Textual Criticism as internal and external criteria. In broad terms, in the first place, Don Denis' *cantigas d'escarnho* constitute —materially and codicologically— a very small corpus copied in a miscellaneous area of a *codex unicus*, the *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B). It may be added that Denis' *cantigas d'escarnho* are closer to the moral and political Occitan *sirventes* than to the derision that characterizes this genre. Secondly, and in a more general approach for the Galician-Portuguese poetry, this corpus lacks evidence of melodic notation in a previous *codex*, something that undermines the possibilities of —musicologically speaking— an endogenous reconstruction and frames it in a kind of reconstruction more linked to the methodology *ope ingenii*. This paper will use as a philological and musicological case study the so-called cycle of *cantigas* dedicated to Joan Bolo (B1535, B1536 and B1537), applying a process of musical reconstruction that will include aspects in relation to timbre, melody, and performance.

Keyword: Don Denis – *Cantigas d'escarnho* – Galician-Portuguese Lyrical Poetry – Philology – Musicology

Particularidades del corpus de escarnio dionisino

Las cantigas que componen el corpus lírico del rey don Denis de Portugal (1261-1325) —conocido como el *Cancionero del rey don Denis*— se transmiten en dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia entre 1525 y 1527, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). Estos apógrafos, ordenados por el humanista Angelo Colocci, solo conservan los tex-

tos de más de 1.500 piezas gallego-portuguesas. Es decir, no tenemos allí registro de notación melódica, ni siquiera espacios en blanco, como sucede en el *Cancionero de Ajuda* (A), único ejemplar de época trovadoresca.

El *Cancionero del rey don Denis* es el más extenso de esta tradición lírica profana: 137 cantigas, de las cuales 75 son de amor, 52 son de amigo y 10 pertenecen al género de escarnio. Este último grupo —que constituye la menor parte de la producción lírica del rey portugués— posee ciertas características que lo diferencian del resto del cancionero dionisino. A grandes rasgos, la sección de cantigas de amor y amigo de don Denis se copia en un bloque bastante homogéneo en B y V. En el primero, comienzan en el folio 111r y finalizan en el 133v; en el segundo, se trasladan entre los folios 7v y 29r. Una de las lagunas que presenta este último códice nos impide saber si allí fueron en algún momento volcados los textos de escarnio del rey, lo que hace que este pequeño grupo de composiciones sea únicamente transmitido por B, aunque bastante alejado de las piezas de amor y amigo, en una zona de cajón de sastre, entre los folios 320v-322v (del Rio Riande, 2010b: 195-197).¹

En síntesis, B funciona como *codex unicus* para estas cantigas de escarnio que, desde su temática, dan cuenta de un marcado alejamiento del tono abiertamente maledicente y obsceno que caracteriza a una gran parte de las piezas de este género y de una mayor cercanía con el *sirventés* moral y político occitano. A ello se suma una cierta uniformidad que se evidencia en el hecho de que, en su mayor parte, estas piezas: a) construyen una breve trama narrativa alrededor de un protagonista —Melion García, Joan Bolo, Don Foan, Joan Simion, un caballero, el mismo rey—, b) sus narraciones suelen articularse en pequeños ciclos, y c) usan una estructura métrico-rimática limitada de una forma perfectamente equitativa (cinco/cinco) de las formas de maestría y estribillo que se engarzan, mayoritariamente, en estrofas de seis o siete versos decasílabos u octosílabos.

Finalmente, cabe destacar que, a diferencia de los corpus de amor y amigo en gallego-portugués, donde tenemos dos testimonios —el *Pergamino Sharrer* y

¹ Tanto el corpus de amor-amigo como el de escarnio son precedidos por la rúbrica atributiva copiada por la mano a “El Rey dom Denis”/“El Rey don denis”. Esta misma rúbrica se repite en el inicio del corpus de escarnio (Colocci la repite en el margen superior) y antes de la primera de las piezas del ciclo de Joan Bolo.

el *Pergamino Vindel*² que conservan parte de la notación melódica de aproximadamente 13 composiciones, y que, en la actualidad, nos permiten pensar cómo habrían sonado esos textos, hoy silenciados en la escritura y el pergamino, el género de escarnio carece de materiales codicológicos que manifiesten la presencia de notación musical. Así, desde la aproximación musicológica actual que seguimos en este trabajo, tanto el corpus de escarnio dionisino, como el gallego-portugués, en general, solo pueden trabajarse, más allá de los preceptos de la *cantiga de seguir* que se declaran en el llamado *Arte de Trovar* gallego-portugués —Poética fragmentaria que se transmite en los primeros folios de B y a la que más adelante nos referiremos—, en un tipo de labor reconstructiva ligada a la metodología *ope ingenii*. Para ello utilizaremos, a modo de caso de estudio, desde lo filológico y musicológico, el llamado ciclo cantigas dedicadas a Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537) y, en especial, la pieza *Joan Bol' anda mal desbaratado* (B1537), a la que se le aplicará un proceso de reconstrucción que incluirá aspectos textuales, filológicos, melódicos, tímbricos y performativos.

Sobre el ciclo de Joan Bolo y la *equivocatio*

Antes de adentrarnos en las posibilidades de la reconstrucción filológico-musicológica que aquí proponemos, creemos importante realizar un sucinto repaso de este “ciclo de Joan Bolo”. Joan Bolo es el protagonista de tres cantigas de escarnio de don Denis (*Joan Bolo jov' en ña pousada*, B1535; *De Joan Bol' and' eu maravilhado*, B1536; *Joan Bol' anda mal desbaratado*, B1537)³ que siguen al ciclo de Melion Garcia (B1533 y B1534) y que, en líneas generales, trabajan sobre distintos equívocos que lo relacionan con el ocul-

² Respectivamente, el *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer* (T o S), hallado en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa, una hoja de pergamino de piel de carnero escrita por ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de don Denis acompañadas de notación musical, y el *Pergamino Vindel* (N o R), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax (falta la notación melódica en la sexta cantiga, donde quedaron los espacios vacíos en los que no se llegó a copiar la melodía). El librero madrileño Pedro Vindel descubrió en 1914 este pergamino, que servía de cubierta a un ejemplar de *De officiis* de Cicerón. En ambos casos las cantigas se encuentran copiadas en el mismo orden que B y V.

³ Se trata del ciclo más extenso, ya que los dedicados a Melion García y Don Foan cuentan tan solo con dos piezas.

tamiento de una mula y el cambio (no deseado) de esta mula por un rocín. Aquí los tres textos del ciclo:⁴

<p>Joan Bolo jovv' en ùa pousada ben des ogano que da era passou, con medo do meirinho que lh' achou ùa mua que tragia negada, pero diz el que se lhi for mester, que provará ante qual juiz quer que a trouxe sempre des que foi nada.</p>	<p>De Joan Bol' and' eu maravillhado, u fòi sen siso d' ome tan pastor, e led' e ligeiro cavalgador, que tragia rocin bel' e loução, e dissem' ora aqui un seu vilão, que o avia por mua cambiado.</p>	<p>Joan Bol' anda mal desbaratado e anda trist' e faz muit' aguisado, ca perdeu quant' avia guanhado, e o que lhi leixou a madre sua, um rapaz que era seu criado levoulho rocin e leixoulha mua.</p>
<p>Esta mũa pod' el provar por sua, que a non pod' ome dele levar pelo dereito se a non forçar, ca moran ben cento naquela rua, per que el poderá provar mui ben que aquela mua que ora ten, que a teve sempre mentre foi mua.</p>	<p>E deste cambio foi el enganado, d' ir dar rocin [ben] feit' e corredor, por ùa muacha revelador, que non sei og' ome que a tirasse fóra da vila pero o provasse, se x' el non for, non será tan ousado.</p>	<p>Se el a mũa quisesse levar a Joan Bol', e o rocin leixar, non lhi pesara tant', a meu cuidar, nen ar semelhana cousa tan crua, mais o rapaz, por lhi fazer pesar, levoulho rocin e leixoulha mũa.</p>
<p>Non na perderá se ouver bon vogado, pois el pode per enquisas pøer como lha viron criar e trager en cas sa madr[e] u foi el criado, e provará per maestre Reinel que lha guardou ben dez meses daquel cerro, o[u] ben doze, que trag'inchado.</p>	<p>Mais non foi esto senon seu pecado que el mereceu a Nostro Senhor ir seu rocin, de que el gran sabor avia, dar por mua mal manhada que non queria, pero mi a doada dessen, nen andar dela embargado.</p>	<p>Aquel rapaz que lho rocin levou, se lhi levass' a mua que lhi ficou a Joan Bolo, como se queixou, non se queixar' andando pela rua, mais o rapaz, por mal que lhi cuidou, levoulho rocin e leixoulha mua.</p>
<p>B1535</p>	<p>Melhor fora dar o rocin dõado, ca por tal muacha remusgador que lh' ome non guardara, senon for el que x' a vai ja-quanto conhocendo, mais se el fica, per quant' eu entendo, sen cajon dela, ést' aventurado.</p>	<p>B1537</p>
	<p>Mui máis queria, besta non avendo, ant' ir de pé, ca del encavalgado.</p>	
	<p>B15356</p>	

Con respecto a su nombre, vale recordar que, según Elsa Gonçalves (1991: 48; 1997: 33), podría relacionarse con el del *Johannus bolus* que se nombra como cortesano en el libro de *Contas da casa de D. Denis* entre 1272-1282. A decir de la filóloga portuguesa (Gonçalves, 1991: 48), podría tratarse de un descendiente del João Lourenço de Bolo, documentado en las *Inquirições* de 1258. En esta línea histórico-reconstructiva, y a partir de la información de los *Inventários e contas* de la corte de nuestro monarca, Resende de Oliveira

⁴ Los tres textos fueron editados críticamente y estudiados en del Rio Riande (2010).

(1994: 271) lo ubica desde 1278 entre los vasallos de la casa del aún infante don Denis, y añade que seguiría vivo para 1311, cuando el rey le otorga una propiedad en calidad de *monteiro-mor*. No obstante, más allá de las referencias históricas, la misma Gonçalves (1991: 48) señala, para el apellido de nuestro protagonista, que el término *bolo* podría funcionar aquí también ligado metafóricamente a las características físicas del personaje, haciendo referencia a su gordura. Esta utilización de un apodo que pasa a apellido no es desconocida en la Edad Media, y casos como este pueblan, por ejemplo, el *Livro de linhagens del conde don Pedro*. En este horizonte de lecturas connotativas, el término podría también aludir a la homosexualidad del personaje ya que, como recuerda la nombrada Elsa Gonçalves (1991: 48), en la cantiga de escarnio *Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu* (B446) de Airas Veaz, gordura y homosexualidad se unen en el nombre de Fernan Furado, quien es nombrado en el estribillo como “Fernan Furado, no olho do cuu”.

Junto al equívoco nombre de Joan Bolo se encuentran los de los personajes que protagonizan las tres cantigas, la *mula* y el *rocín*. Con respecto a ellos, en primer lugar, resulta interesante mencionar un pasaje del *De amore* de Andreas Capellanus, donde encontramos las palabras *caballo* y *mula* para hacer mención a ese amor instintivo y animal (y, claro está, anti-cortesano) que podría iluminar la semántica de los términos en cuestión en este ciclo:

Para que no creas que lo que tratamos antes sobre el amor de los plebeyos se refiere a los agricultores (...) Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como *el caballo y la mula*, tal y como les enseña el instinto natural. (...) no convendría enseñarles la doctrina del amor, pues mientras piensan en actividades ajenas a su naturaleza, sentiremos que las propiedades del hombre que acostumbran a fructificar gracias a su trabajo dejan de producir por falta de alguien que las cultive (Creixell-Vidal Quadras, 1990: 282-283, énfasis añadido).⁵

⁵ Marcenaro (2006: 309) recuerda aquí dos cantigas de Guilhem de Peitieu donde el caballo hace referencia a relaciones sexuales (aunque heterosexuales) (BedT, 183, 3), y donde también puede verse una comparación peyorativa similar a la del rocín y la mula en *El caval con el palafrei* (BedT, 183, 4).

Es sabido que la posesión de caballo era un elemento constituyente del estamento noble y, entre los tipos de equino, el rocín, “caballo de inferior calidad” (Rodrigues Lapa, 1965: 88),⁶ era lo mínimo a lo que el caballero noble podía aspirar. De todos modos, junto a este uso literal, metafórica o comparativamente, solemos encontrar en las piezas de escarnio gallego-portuguesas el término *cavalo* (o algún sucedáneo equino macho como *rocín*, u otros más generales como *besta*) y verbos como *cavalgar* en un contexto narrativo que hace referencia a temas como la homosexualidad o las relaciones sexuales adúlteras o prohibidas.⁷ Por su parte, el otro término de nuestro ciclo, *mula* (*mua*), este híbrido que resulta del cruce entre una yegua y un burro o asno, es un vocablo con un segundo significado muy bien documentado en los textos medievales portugueses y castellanos con el sentido de ‘barragana, prostituta’.⁸

El ciclo de Joan Bolo abre un diálogo con una gran cantidad de piezas de escarnio y maldecir, principalmente de época alfonsí, que juegan con los sentidos más obscenos de estos términos, aunque aquí, como ya dijimos, este componente se encuentra cubierto por toda una serie de equívocos que creemos que son posibles dado el hecho de que don Denis es un trovador tardío y que los sentidos disfémicos de los términos *bolo*, *rocín* y *mua* estarían ya consolidados y serían perfectamente comprendidos en el mismo horizonte de recepción por

⁶ Definido por Alfonso X en la *General Estoria*: “Otras bestias cavallares, a que llaman en el language de Castiella rocines, non ayán los entendimientos et las noblezas que avemos dichas de los cavallos (...)” (García-Sabell Tormo, 1991: 294). Habría llegado a los Cancioneros, probablemente, desde el prov. *roci, rossi*.

⁷ Este podría ser el caso de *Contarvos ei costumes e feituras* (B1556) de Fernan Soarez de Quinhones, mas, en otras como *Un cavalo non comeu* (B1487, V1098), de Joan Garcia de Guilhade, el caballo puede asimismo entenderse sinecdóquicamente como el miembro viril masculino. Por otro lado, otro cuadro similar puede encontrarse en *Dona Ouroana, pois ja besta avedes* (B1499, V1109), de Joan Garcia de Guilhade, donde, en un juego disfémico entre *cavalgar*, *besta* (que ocuparía allí sinecdóquicamente el mismo lugar que *rocín* en esta pieza dionisina) y *caralho*, se da a entender el acto sexual: “mais, cada que quiserdes cavalgar / mandade sempre a best’ chegar / a un caralho, de que cavalguedes”. Más adelante, se le aconseja no andar por las calles para no perder a su rocín: “E non moredes muito na rua, / este conselho filhade de min, / ca perdedes logu’ i o rocín / e non faredes i vossa prol neña”. Se deja así claro que, mientras tenga *besta*, todos le harán honra: “e, mentr’ ouverdes a besta, de pran, / cada u fordes, todos vos faran / onra doutra puta fududancua”.

⁸ Así lo señala Mattoso (1980: 30) en el *Livro velho de linhagens*: “É de notar também a expressao desprezível com que é qualificada a mulher de Paio Soares de Valadares, Dona Delgradelim, que foi mula del Rey de Portugal”. Fuera del ciclo de Joan Bolo, el término *mua* se registra en una cantiga de escarnio de Alfonso X, *Achei Sancha Anes encavalgada* (B458): “Via cavalgar indo pela rua, / mui ben vistida en cima da mua; / e dix’ eu: —Ai, velha fududancua” y *O meu senhor, o bispo, na Redondela ñu dia* de AirasNunez (B885, V468): “Leixaronme qual fui nado no meio de la rua / e ñu rapaz tinhoso que a de part’ estava / chamava mina mua ‘velha fududancua’”. En ambos casos, y más allá de la coyuntura de la cantiga, puede verse que se trata de un término utilizado o bien para mofarse de una acémila o de una mujer vieja, es decir, siempre dentro del género femenino.

el público trovadoresco, lo que permitiría al rey no tener que echar mano de lo abiertamente obsceno y jugar con otros sentidos velados y con la tradición que lo antecedía. En este sentido, el también tardío *Arte de Trovar* le estaría dando la razón al rey en su machacante uso de la *equivocatio* al entenderla como uno de los principales artificios de la cantiga de escarnio:

cantigas d' escarneio som aquelas que os trovadores fazen querendo dizer mal d' alguen en elas, e dizen-lho per palabras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen (...) ligeiramente: es estas palabras chamam os clérigos '*hequivocatio*' (Tavani, 2002: 42, énfasis añadido).

Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica del corpus lírico profano gallego-portugués

El proyecto *Reis Trobadores*⁹ propone acercarse a la doble naturaleza de la lírica medieval desde una reconstrucción tanto filológica como musicológica, es decir, desde el texto y la melodía de la cantiga profana gallego-portuguesa, aun a partir de un punto de partida muchas veces incierto ya que, como fue dicho, apenas trece textos, en una condición mayoritariamente fragmentaria, conservan en esta tradición lírica su notación melódica. En un abordaje interdisciplinario, el proyecto une la labor de la filología, la musicología y su interpretación escénica por parte de los músicos del ensamble *Labor Intus*.

A modo de resumen de la metodología interdisciplinaria y teórico-práctica que seguimos, describiremos sucintamente las distintas etapas en el proceso de reconstrucción filológico-musicológica. En una primera fase, cotejamos los esquemas métrico-rimáticos de las piezas que buscamos reconstruir con las documentadas en Repertorios métricos (MedB2 y BEdT, y Molk-Wolfzettel, 1972 y Betti, 2005), trabajando en los niveles de interdiscursividad e intertextualidad de piezas que habían perdido su notación melódica, frente a otras que sí la conservaban (como es el caso de la lírica mariana alfonsí, la occitana o la de *oïl*), clasificando las piezas en los tres niveles de la *cantiga de seguir* explicados en el llamado *Arte de Trovar*.

⁹ Sobre este proyecto, ver nota 1. También del Río Riande y Rossi (2013: 86-99).

El *Arte de Trovar* gallego-portugués es una Poética tardía, copiada al inicio de B, aunque conservada de forma fragmentaria. En ella, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, por primera vez se da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. En esta práctica compositiva, como bien nos indica Rossell (2005: 163), el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de “ecos textuales y/o musicales” para que su público cortesano —culto y exclusivo— pudiese decodificarla en un plano connotativo, esto es, “intertextual e intermelódicamente” (Rossell, 2000: 164). El *Arte de Trovar* entiende así a la *cantiga de seguir* como un género de características formales, y más allá de su contenido.

Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam *seguir*; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo (Tavani, 2002: 44, énfasis añadido).

Para ello, se apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva (de menor a mayor) en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* en una pieza simplemente la melodía del *texto base*, o cómo también se puede servir el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas:

E este ‘seguir’ se pode fazer en tres maneiras: a ña, filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palabras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palabras da cantiga que segue. Outra maneira i á de ‘seguir’ a que chaman ‘palavra por palabra’: e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo (Tavani, 2002: 45).

El tercer nivel es el de la excelencia compositiva. En él no solo se apela a una intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, sino que se establece una

metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a otro entendimiento en la composición nueva o *meta*:

E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el (Tavani, 2002: 45).

La segunda fase de nuestro trabajo es un análisis, desde una perspectiva tanto musicológica como performativa, de la relación entre el texto literario y el material melódico de las piezas detectadas en la primera instancia. Analizamos, en este segundo momento, en qué medida las cantigas que conservaban su notación melódica presentaban información musicológica de parámetros relacionados con la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad (la relación funcional de los sonidos conforme a un centro tonal o una *finalis*), la estructura, y la correspondencia entre el texto literario y la melodía (articulación entre sonidos y sílabas). Según la clasificación de cada composición, detectada en relación a los tres niveles de la *cantiga de seguir*, desarrollamos diferentes modificaciones en la estructura y la articulación silábica del texto y la melodía.

Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de Joan Bol’anda mal desbaratado

Joan Bol’anda mal desbaratado (B1537) se conserva en un único códice (B), sin notación melódica. Para realizar su reconstrucción se trabajó intermelódicamente con la cantiga de Santa María *Non é sen guysa d’ enfermos sãar* (CSM 404), a partir de su transcripción textual y melódica en el Códice de Toledo, conservado en la Biblioteca Nacional de España. La cantiga se transcribe en el folio 96 de este códice. Allí se narra un milagro donde la virgen sana a un clérigo enfermo a través de la ingesta de su leche. Si bien su estructura métrico-

Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio

rimática —A10 A10 | b10 b10 b10 a10 (Mettman, 1986: III, 310)¹⁰— no es totalmente similar a la pieza dionisina —I: a10' a10' a10' b10' a10' B10' II y III: a10 a10 a10 b10' a10 B10' (del Rio Riande 2010a: III, 1963)—, guarda ciertas similitudes que las hacen compatibles, principalmente desde la métrica, con las posibilidades del seguir que solo adapta la melodía y/o la estructura métrica de la composición a imitar planteado en el *Arte de Trovar*. En el caso de la pieza mariana la existencia de dos únicos tipos de identidad melódica¹¹ en sus frases: a y b, que se combinan (con alguna variante en el caso de b') para musicalizar la forma tipo *virelai* y nos permite articular el material sobre un texto de escarnio que formalmente no se inicia con estribillo. En el caso de la cantiga dionisina, este último posee un único verso, pero, al tener una copla de cinco versos, en lugar de los cuatro y dos para el estribillo de la pieza alfonsí, la situación se encuentra compensada,¹² de manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma:

		Estribillo		Copla			
		A10	A10	b10	b10	b10	a10
<i>Non é sen guysa d'enfermos sãa</i>	Estructura métrico-rimática	A10	A10	b10	b10	b10	a10
	Identidad melódica	A	B	b'	b'	a	b
<i>Joan Bolo jov' en ùa pousada</i>		Copla					Estribillo
	Estructura métrico-rimática	I: a10'	a10'	a10'	b10'	a10'	B10'
	Identidad melódica	II-III: a10	a10	a10	b10'	a10	B10'
		a	b	b'	b'	a	B

Tabla 1. Comparación entre las estructuras métrico-rimáticas y las identidades melódicas de *Non é sen guysa d'enfermos sãa* de Alfonso X y *Joan Bolo jov' en ùa pousada* de don Denis.

¹⁰ La mayúscula no significa, en este caso, arte mayor, sino que da cuenta de la cabeza que se retoma en el cuerpo de esta cantiga.

¹¹ Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida en que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', "", "", etc.

¹² Los testimonios de *contrafactum* conservados con música son pocos en el caso de los que involucran material hispánico, pero alcanzan para delimitar una serie de procedimientos musicales compatibles con lo que se propone en

A continuación, puede observarse una transcripción melódica¹³ (ver imagen 1) de la cantiga mariana con su estructura formal de estribillo y copla en la línea superior y la versión reconstruida de *Joan Bol' anda mal desbaratado* en las tres siguientes. Es posible apreciar cambios que se han operado en el nivel de la articulación de las sílabas y notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto de la cantiga de escarnio. Estas diferencias en la articulación se producen no solo entre los versos iniciales, sino entre las diferentes coplas de la pieza dionisina:

el *Arte de Trovar*. En ellos se puede observar la imitación o seguimiento de una línea melódica que involucra unas series de procedimientos que se evidencian mediante la presencia de diferencias entre las piezas y pueden organizarse alrededor de tres niveles básicos que a su vez suelen presentarse de manera combinada. Por un lado, cambios en la estructura formal melódica: omisión de frases, agregado de frases nuevas, cambios en el orden de presentación de las mismas, modificación o resegmentación del material melódico interno. En síntesis, producir una reestructuración formal o adaptación de las frases melódicas a estructuras poéticas diferentes mediante el cambio de orden o la modificación del material melódico. En segundo nivel los cambios del material melódico interno que conforma las frases. Estos cambios o diferencias se presentan como: omisión y agregado de notas de paso, omisión y agregado de notas repetidas, omisión y agregado de notas para producir bordaduras, y eliminación de notas vinculadas por saltos. Finalmente, el nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas.

¹³ La notación musical de la única fuente conservada de la melodía podría plantear algunas discusiones en torno a la decodificación de los valores de las notas, pero serían cuestiones que no inciden en el presente proceso de reconstrucción pero que deberían ser tenidas en cuenta en una instancia performativa o en un estudio más extenso. Para la transcripción se han tomado valores iguales para los neumas simples y dobles representados en la figura moderna de negra y solamente se han utilizado corcheas para las dos primeras notas de los neumas triples.

Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio

frase a



Non é sen_ g_uy - sa_ d'en - fer - mos sa - ar_
 Joan Bol' an - da mal_ des - ba - ra - ta - do,
 Se el_ a mu - a_ qui - ses - se le var_
 A - quel_ ra - paz_ que lho_ ro - cin_ le - vou_

frase b



o_ san - to_ lei - te que Deus_ quis ma - mar.
 e_ an - da trist' e faz mui a - gui - sa - do,
 a_ Joan Bol' e o ro - cin_ lei - xar,
 se_ lhi le - vass' a_ mu - a que lhe fi - cou

frase b'



To - ller de - ve_ mal et a - du - zer_ ben
 ca per - deu quant' a - vi - a gua - nha - do,
 non_ lhi pe - sa - ra tant' a_ meu cui - dar
 a_ Joan_ Bo - lo co - mo_ se quei - xou,

frase b'



o_ lei - te_ que_ cri - ou o_ que nos_ ten
 e o que lhi lei - xou_ a ma - dre_ su - a,
 nen ar se - me - lha - ra cou - sa tan cru - a,
 non se quei - xar an - dan - do pe - la ru - a,

frase a



en seu po - der et_ nos fez_ de non_ ren_
 un ra - paz que_ e - ra_ seu cri - a - do
 mais o_ ra - paz_ por_ lhi_ fa - zer_ pe - sar_
 mais o_ ra - paz_ por_ mal_ que_ lhi_ cui - dou,

frase b



et_ des - fa - ra_ quan - do lle_ se - me - llar.
 le - vou - lh'o_ ro - cin_ e lei - xou lh'a mu - a.

Imagen 1. Reconstrucción filológico musicológica de *Joan Bolo jouv' en ùa pousada* de don Denis.

La propuesta de reconstrucción que propone este trabajo es solo un punto de partida para poder lograr un revivir sonoro de la cantiga de *Joan Bol' anda mal*

desbaratado. Para operar una performance se deberían completar una serie de vacíos musicales que son comunes a todas las piezas del repertorio de la lírica medieval gallego-portuguesa conservadas con su notación musical. Estas cuestiones, necesarias para producir una reconstrucción sonora, tanto en una grabación de estudio como en una ejecución en vivo, se relacionan con aspectos tímbricos, como la utilización o no de instrumentos musicales para su acompañamiento, aspectos rítmicos, aspectos de altura de referencia (diapasón), entre tantos otros. Si bien no es materia de este trabajo desarrollar esta problemática, es importante plantear que la ejecución en vivo de una cantiga como esta podría implicar la exploración de recursos musicales tales como los cambios en los tonos de voz, el canto grupal en los estribillos, el agregado de instrumentos musicales que realicen un acompañamiento de la línea vocal o que ejecuten partes propias, y, por sobre todo, la incorporación de recursos actorales que tiendan a recrear una posible performance de carácter juglaresco.

Referencias bibliográficas

- ASPERTI, Stefano *et al.*, 2012, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, recuperado de www.bedt.it el 10/07/2017 (=BedT).
- BETTI, Maria Pia, 2005, *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa, Pacini.
- BREA, Mercedes, *et al.*, 2012, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, recuperado de <http://www.cirp.es/> el 10/07/2017 (=BedT). (=MedDB)
- CREIXELL-VIDAL QUADRAS, Inés (ed. y trad.), 1990, *Andrés el Capellan. De Amore: Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- GARCÍA SABELL-TORMO, Isabel, 1991, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia.
- GONÇALVES, Elsa (ed.), 1991, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos.
- , 1997, “Nunca veerá...a face de Deus: a propósito de duas cantigas de D. Dinis (B 1533-1534)”, en *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil* (Rio de Janeiro, 28/08 a 1/09 de 1994), Rio de Janeiro, s/d, pp. 32-47.
- MARCENARO, Simone (ed.), 2006, *Canti di scherno e maldicenza*, Alessandria, Ed. dell’Orso.
- METTMAN, Walter (ed.), 1986, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid, Castalia.

Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio

- MATTOSO, José (ed.), 1980, *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Portugaliae Monumenta Historica, Nova Série, II/2, Lisboa, Academia das Ciencias de Lisboa.
- MÖLK, Ulrich y Friedrich WOLFZETTEL, 1972, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*, München, W. Fink.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- RIO RIANDE, Gimena del, 2010a, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica e estudio filológico)*, 2 vols., tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- , 2010b, “Rótulos y folhas: las rúbricas del *Cancionero del rey Don Denis*”, *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Anexo 67 de *Verba*, pp. 195-224.
- y Germán Pablo ROSSI, 2013, “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto Reis Trobadors”, en *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, re-creación y performance*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 86-99.
- RODRIGUES LAPA, Manoel, 1965, *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- ROSSELL, Antoni, 2000, “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”, en Beatrice Bagola (ed.), *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 17 de junio de 1997*, Hamburg, Helmut Buske, pp. 149-156.
- , 2005, “Música y poesía en la lírica medieval”, en Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (eds.), *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos, Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- TAVANI, Giuseppe, 2002, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa, Colibri.

Patrones de configuración del relato en la **Historia hasta 1288 dialogada*

MAXIMILIANO A. SOLER BISTUÉ

*Universidad de Buenos Aires
CONICET-IIBICRIT (SECRET)
República Argentina
max_soler@yahoo.com*

Resumen: El trabajo se propone describir y analizar los procedimientos formales según los cuales el acontecimiento histórico se configura de manera peculiar en la **Historia hasta 1288 dialogada*. En este sentido, el análisis permitirá poner de relieve el modo en que la anécdota historiográfica, el episodio marginal y otras manifestaciones fragmentarias aprovechan la forma breve del *exemplum* alfonsí y, al mismo tiempo, lo encauzan hacia la relativa autonomía propia de la *fazaña* jurídica. De este modo, la **Historia hasta 1288 dialogada* deja de lado la ambición totalizadora que caracterizó el proyecto historiográfico para imprimir al relato histórico una identidad específica en los albores del Trescientos.

Palabras clave: historiografía – crónicas – nobleza castellana – *Historia dialogada*

Patterns of Narrative Configuration in the **Historia hasta 1288 dialogada*

Abstract: The paper aims to describe and analyze the formal procedures according to which the historical event is shaped in a peculiar way in the **Historia hasta 1288 dialogada*. Therefore, the analysis will highlight the way in which the historiographical anecdote, the marginal episode and other fragmentary manifestations take advantage of the brief form of the *exemplum* and, at the same time, direct it towards the relative autonomy of the *fazaña*, a brief legal narrative. In this way, the **Historia hasta 1288 dialogada* leaves aside the totalizing ambition that character-

rized the historiographic project in order to impress a specific identity on the historical narrative at the dawn of the fourteenth century.

Keywords: Historiography – Chronicles – Castilian Nobility – *Historia dialogada*

El modelo historiográfico alfonsí estableció en la segunda mitad del siglo XIII un paradigma formal de organización de la materia histórica que contribuyó de manera decisiva a consolidar al castellano como lengua oficial del reino de Castilla. La preeminencia de este modelo, que formó parte de un amplio proyecto político-cultural, signó la escritura de la historia en las décadas siguientes y hasta bien entrado el siglo XIV. Sea por la sencillez de sus objetivos, por su más modesto respaldo económico, o por las dificultades propias de encauzar la escritura de la historia hacia los acontecimientos de un pasado próximo, las crónicas compuestas a posteriori de la *General Estoria* y la *Estoria de España* siguieron otros derroteros a la sombra del edificio historiográfico alfonsí sin dejar de constituirse, tal y como han señalado Inés Fernández Ordóñez (1999), Georges Martin (2000) y Leonardo Funes (1997, 2001 y 2003) entre otros, en variaciones de ese ambicioso proyecto.

En este sentido, el propio Funes ha reconocido y descrito dos grandes líneas en la historiografía post-alfonsí. Una de ellas fue la reelaboración y continuación de los borradores alfonsíes, tendencia de la que forman parte la *Crónica general retóricamente amplificada de 1289*, la *Crónica de veinte reyes* (producto de la partición de la *Versión crítica de la Estoria de España*) y la *Crónica de Castilla*, que es, en rigor, una reelaboración de la Cuarta parte de la *Estoria de España* desde Fernando I hasta Fernando III. La otra vertiente, de menor alcance y volumen que la primera, fue la elaboración de relatos originales referidos a la historia inmediata del reino de Castilla (2003: 71). Cabe considerar que pueda tratarse, en algunos de estos casos, de la puesta por escrito de ciertos relatos que hasta el último cuarto del siglo XIII se habrían difundido oralmente. Fue este parte de un impulso redactor de impronta nobiliaria que bien puede considerarse una respuesta discursiva en el campo de la historiografía y del derecho al proyecto cultural alfonsí y que acompañó las rebeliones nobiliarias que tuvieron lugar en el levantamiento de Lerma (1272) y el de Sancho contra su padre años después. Dentro de esta segunda vertiente se incluyen la **Historia nobiliaria de Castilla* y la **Historia hasta 1288 dialogada*, a la que me dedicaré en esta oportunidad.

La *Historia Dialogada* en contexto

La *Historia dialogada*, así denominada por primera vez por Diego Catalán, se conserva como parte de una compilación muy tardía, realizada en el siglo xv, la *Estoria del fecho de los godos*, de la que se conservan once manuscritos, aunque solo siete de ellos transmiten nuestra breve crónica (Hijano Villegas, 2008; Funes, 2003: 74, nota 8). Fernando Gómez Redondo ha fechado su composición en base a su abrupto final poco después de 1288 (año en que se produce el asesinato del conde Lope Díaz de Haro y cuyo relato cierra la crónica), e identifica su contexto de producción en la corte regia, más precisamente en el entorno cultural promovido por la reina María de Molina y la escuela catedralicia de Toledo. Desde esta perspectiva, la *Historia dialogada* habría tenido la finalidad de legitimar la línea sucesoria de Sancho IV realzando su figura en un contexto político adverso signado todavía por las condiciones que la nobleza buscaba imponer y por el continuo reclamo de los descendientes de Fernando de la Cerda al trono castellano con el apoyo de la corona de Francia. Por su parte, Hijano Villegas toma en cuenta ciertos elementos internos de la crónica y retrasa considerablemente la fecha de composición al período delimitado por los años 1329 y 1340.¹ Esta propuesta ubica la *Historia dialogada* en el momento de consolidación del reinado de Alfonso XI, en cuyo contexto, sostiene Hijano Villegas, esta peculiar relación histórica habría buscado recordar a ojos del rey el protagonismo cultural y político del que Sevilla había gozado hasta la muerte del Rey Sabio. Leonardo Funes centra su atención, en cambio, en los aspectos formales del texto, lo que lo lleva a considerar su composición en el marco de una iniciativa de inclinación nobiliaria (2000 y 2003), hipótesis a la que suscribimos. La *Historia dialogada* constituiría, siguiendo esta propuesta, un delgado hilo dentro de una trama mayor compuesta por discursos de tipo historiográfico, jurídico y hasta legendario que hacia fines del siglo XIII y comienzos del XIV participó activamente de la reescritura del derecho y de la historia desde una perspectiva nobiliaria en declarada contienda con

¹ Manuel Hijano Villegas fundamenta esta datación, por un lado, en la mención a la muerte de Sancho IV, término *post quem*, y, especialmente, en el comentario del cronista acerca de las obras que posteriormente al relato de los acontecimientos narrados se llevaron a cabo en la muralla de Granada: el-Hāyib Ridwān, visir granadino entre 1329 y 1359, extendió el perímetro de la muralla hasta incluir el Alabaicín, lo que ubicaría la composición de la crónica dentro de su gobierno (Hijano Villegas, 2006: 132).

la perspectiva regalista iniciada por Alfonso X y continuada con matices y diferencias por sus sucesores.

En cuanto a la trama propiamente dicha, el relato abarca un período de cuarenta años, desde la ocupación de Sevilla por Fernando III en 1248 hasta el asesinato a manos del propio Sancho IV del conde Lope Díaz de Haro en 1288. Leonardo Funes ha identificado aquí una única línea argumental, “la de la conspiración urdida contra Sancho IV y que este desbarata al hacer matar al conde don Lope” (2003: 83), acontecimiento que constituye, efectivamente, el punto de fuga de la última parte del texto. Manuel Hijano Villegas, por su parte, reconoce dos cadenas narrativas defectuosamente entrelazadas en la sección dedicada al reinado de Alfonso X (“la rebelión de Lerma” y “la rebelión del infante Sancho en 1282”) y una mejor lograda unidad argumental en la sección correspondiente al reinado de Sancho IV, en la que todos los episodios se encuentran “supeditados al desarrollo y resolución del ‘drama detectivesco’, el de la misteriosa conspiración de Lope Díaz de Haro” (2006: 135). Estos desajustes estructurales se expresan también, como veremos, en distintas estrategias de organización textual y del uso de peculiares procedimientos narrativos.

Recursos formales

La *Historia dialogada* ha llamado la atención de la crítica historiográfica por la disposición y tratamiento de los materiales: historia fragmentaria, anecdótica, novelesca, de “un estilo dialogado muy curioso” (Catalán, 1997: 248) y hasta “descoyuntada” en la que “el narrador no se propone historiar metódicamente” (Catalán, 1997: 248) son algunas de las singulares características formales que la distinguen del conjunto de crónicas de finales del siglo XIII y comienzos del XIV (ver Catalán, 1966, 1969 y 1997: 248 y 1969; Funes, 2001 y 2003; Hijano Villegas, 2000 y 2006; Saracino, 2014: ¶7 a ¶10). En efecto, la impresión de conjunto que ofrece la *Historia dialogada* es de una narración descuidada en su estructura, deficiente en su trabazón narrativa y con un tratamiento irregular de los materiales seleccionados, extendiéndose en episodios aparentemente triviales o menores y abreviando lo que podríamos considerar como los grandes acontecimientos históricos.

Ahora bien, y adelanto aquí una hipótesis, esta imperfección formal no expresa solamente, como ha sugerido Hijano Villegas, “la dificultad de prolongar en la primera mitad del siglo XIV, el discurso histórico enunciado por la monarquía triunfante de mediados del siglo XIII” (2006: 148) ni es producto únicamente de la imposibilidad de cerrar la narrativa histórica y la trama argumental delineada por don Rodrigo Jiménez de Rada en *De rebus Hispaniae* (Hijano Villegas, 2006: 148). Creo más bien que la *Historia dialogada* constituye un verdadero esbozo o primer ensayo de una singular manera de *historiar* (en un sentido amplio) en la que las formas breves como la anécdota, la *fazaña* o la leyenda signan la configuración de la escritura del relato histórico. Las formas breves encontrarán realizaciones formalmente mejor acabadas, por ejemplo, en algunas fazañas del manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España, y un uso magistral del fragmento puede apreciarse en la *Crónica de Pedro y Enrique* de Pero López de Ayala. En este último caso, la anécdota cumple un rol específico en el plano estructural de la *Crónica*: el cronista, cuando echa mano de este recurso, lleva al lector a consolidar una vía de significación, a volver sobre sus pasos y recordar, por ejemplo, las atrocidades de Pedro I, que de este modo no se presentan en la *Crónica* como una sucesión inconexa, sino concatenadas, vinculadas unas con otras en el marco de un relato histórico unitario y perfectamente trabado.² Pero estas son elaboraciones tardías, de mediados a fines del Trecento. En la *Historia dialogada*, en cambio, la estructura no ha alcanzado un entramado tan cohesivo pero sí pueden distinguirse esas vías de significación en apariencia accesorias, si no superfluas a la trama principal, que le confieren consistencia al relato histórico y que contribuyen de manera decisiva a ese carácter “novelesco” de la crónica que la crítica ha señalado en más de una ocasión. En este sentido, Hijano Villegas identifica este procedimiento en la anécdota que narra la entrevista del joven Sancho con Abén Yusaf: allí el rey castellano exhibe su fuerza doblando su lanza de acero, lo que deja perplejos a los miembros de la corte del sultán de los benimerines; Hijano Villegas señala que este pasaje no tiene como finalidad solamente, como apuntara Funes (2003: 78), destacar el dominio y la fuerza excepcional de Sancho el Bravo y ofrecer de este modo una imagen positiva del monarca,

² Hemos analizado el uso de ciertas formas breves, específicamente de la fazaña, que el canciller lleva a cabo en sus crónicas en otro lugar (Soler Bistué, 2016b).

el episodio cumple además con una función estructural ya que establece lazos de solidaridad narrativa con otros pasajes de la crónica “al remitirnos, anafóricamente, al valor ya demostrado por el infante en la expedición contra Granada en época de su padre y, catafóricamente, a la energía que en el futuro exhibirá al castigar al conde de Haro y sus partidarios” (Hijano Villegas, 2006: 136). La *Historia dialogada* genera de este modo ciertos recorridos encubiertos, estableciendo lecturas subrepticias de la historia que pasan relativamente desapercibidas entre la descuidada y confusa disposición narrativa del relato.

En efecto, y para contribuir a lo señalado por Funes e Hijano Villegas respecto del valor destacado en el pasaje de la entrevista entre Sancho y Abén Yusuf (la fuerza excepcional del joven rey), el retrato de Sancho IV se completa con otros elementos entre los que se destaca su identidad eminentemente castellana. La crónica insiste en tres oportunidades en que Sancho se levanta contra su padre no por animosidad hacia él sino para no entregar el reino a los franceses. En la primera ocasión, el narrador atribuye esta explicación a los hombres que seguían al infante, contrariados por los insistentes reclamos de Alfonso de la Cerda:

E tornose el rrey don Alfonso para Castilla, e quando llego a Castilla, fallo toda la tierra sosegada e syn bolliçio, saluo que don Alfonso, fijo del infante don Ferrando de la Çerda, el que despues de la muerte del rrey don Alfonso avia de ser rrey, e commo quiera que el fuese moço, non dexaua de demandar su derecho, e demandauanlo otros muchos por el. E desto pesaua mucho al infante don Sancho e a otros muchos dela tierra que tenian con el infante don Sancho, que dezian que mas guisado era que tomase el el rreyno, *que non que entrasen en la tierra los françeses* (fol. 177v, col 1).³

El “bullicio” y el desorden del reino provienen únicamente de esos insistentes reclamos por parte de un hijo de infante aparentemente mal aconsejado. En una segunda oportunidad, es la propia voz narrativa la que excepcionalmente se deja oír para secundar esta perspectiva del conflicto sucesorio explicando los motivos de Sancho:

³ Citamos el texto de la *Historia dialogada* a partir de la transcripción del manuscrito 9559 de la Biblioteca Nacional de España realizada por Pablo Saracino. Las itálicas, lógicamente, son agregados nuestros.

[E] luego se alçó con toda la tierra, e todos los conçejos, e todas las mas çibdades del rreyno se alçaron con el, fasta que toda la tierra lo cato por Señor, commo quiera que nunca se llamo rrey, fasta que su padre murio. E todo esto fizo el, *porque non entrasen los françeses* en la tierra, e finco el rrey don Alonso, su padre, deseredado, que non touo con el sy non Seuilla (fol. 180v, col. 1).

Finalmente, es el propio Sancho quien declara sus intenciones encolerizado contra sus propios hombres por haber atacado a las tropas y al pendón de su padre:

E bien sabian ellos que *non salgo yo a el, nin vo contra el*, mas estouiesen quedos en su villa, que *yo non quiero lidiar con mi padre*, mas quiero tomar el rreyno para mi, que es mio, e *porque lo el quiere dar a los françeses*, por eso lo quiero yo tomar (fol. 184v, col. 1).

El discurso directo proporciona al texto un dramatismo que no encontramos en las ocurrencias anteriores a partir del uso de la primera persona y la recurrencia al pronombre personal en sus distintas modalidades (*yo, mi, mio*). En efecto, este pasaje pone de relieve la contradicción interna en la que se hallaba Sancho, o, mejor dicho, el texto construye la trama narrativa del reino de Castilla a partir del conflicto moral de uno de sus protagonistas: comportarse como un hijo y vasallo obediente y velar al mismo tiempo por la integridad del reino sin renunciar a su justo derecho sucesorio. El texto ofrece de este modo una versión sesgada de este álgido período de la historia de la corona castellana y su interpretación del enfrentamiento se presenta casi como un dilema personal en el que las obligaciones del vasallo y del hijo frente a los deseos de su padre y señor entran en conflicto con las razones de la corona. Para apreciar en su justa medida la parcialidad del punto de vista que ofrece la *Historia dialogada* cabe recordar aquí algunas de las últimas palabras de Alfonso X en su testamento:⁴

[164v] [A]ssí como nós le onrávamos quanto nós podíamos, asý puñó él de nos desonrar lo más cruelmente que él pudo; asý como le nós criamos pia-

⁴ Se trata de una copia en romance del primer testamento de Alfonso X otorgado en Sevilla el 8 de noviembre de 1283. El texto proviene del manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España.

dosamente, assý muy cruelmente puñó de nos desfazer lo que Dios avía en nós criado, codiçiendo nuestra muerte; et obrando en como fuesse, heredando como nunca fue en España a su fijo que amasse, puñó él en nos deseredar lo más estrañamente que nunca fue rey deseredado en ninguna parte del mundo. Assý como nós le diésemos mayor poder que nunca fijo de rey oviera en vida de su padre, asý nos desapoderó él del mayor desapoderamiento que nunca fue fecho a padre por fijo; así como nós puñamos siempre de ensal[ç]ar et ennoblesçer la su fazienda et la su fama, asý puñó él de envilleçer et de abaxar la nuestra por todas las maneras que él pudo, por palavra et por obra, ca allí do [n]ós a él conosçiemos en todo bien, allí nos desconosçió en todo mal et en todas las cosas que a un omne podría desconosçer a otro, onde por que cubdisçia es raíz onde bienen todos los males et desconosçiençia es cabeçça en que se ajuntan et se afirman et el diablo ovo tamaño poder que éstas [165r] dos firmó en la obra et en la voluntad de don Sancho, ca, en quantos males él fizo contra nós, bien dio a entender por que con éstas dos obrava (Soler, 2016a: 248-249).

Por este y otros atributos que se despliegan sutilmente en la *Historia dialogada*, la figura de Sancho se descubre como la opción de gobierno más adecuada para el reino en función del ideal de “lo castellano” que reúne a la vez un arraigo local (y no universalista) así como valores nobiliarios configurados en torno de lo caballeresco: fortaleza, lealtad, valor guerrero, entre otros. La configuración positiva de su personalidad (o, más bien, de la *dramatis persona*) se refuerza notablemente a partir de la oposición y el contraste con la de su padre desde el comienzo de la crónica.⁵ Depuesto Alfonso, la perspectiva y la evaluación que la crónica ofrece de Sancho variarán notablemente hasta llegar a su punto culminante, el asesinato de Lope Díaz de Haro, aunque manteniendo ciertos atributos y valores inalterables, como, por ejemplo, la fuerza excepcional señalada por Funes e Hijano Villegas. Sancho representa una figuración privilegiada de este ideal nobiliario caballeresco pero es importante señalar que es una realización más entre otras que se describen y se suceden en la *Historia dialogada* protagonizadas por nobles.

⁵ Sería oportuno llevar a cabo en este punto una comparación más detallada con la imagen que del Rey Sabio se da en la *Historia dialogada*. Por razones de espacio dejaremos esta línea de análisis para un futuro trabajo.

Consideraciones finales

Bien observa Hijano Villegas que una de las características más destacadas de la *Historia dialogada* es el silencio de la voz narrativa que se manifiesta en la “ausencia de un marco metadiscursivo, en forma de un entramado de referencias que hagan alusión explícita a su origen y organización” (2006: 129) y es por ello, continúa Hijano, que se asemeja más a una crónica que recupera y ordena cronológicamente y yuxtapone una serie de acontecimientos sin explicitar sus relaciones lógico-causales que a una historia que enlaza los episodios de los que se compone en función de una trama narrativa. En otro lugar (2000), el propio Hijano Villegas describe a la *Estoria del fecho de los godos* como una “narración descoyuntada”, cualidad que la *Historia dialogada* manifiesta de manera singular. Los relatos breves que la componen carecen de *coyuntura* en dos sentidos: tanto de articulaciones o de juego entre sus secciones como de referencias concretas a un origen de la escritura y a las circunstancias de composición, fundamento que suele encontrarse en el sistema paratextual de las crónicas, más precisamente en sus prólogos. La *Historia dialogada* es una historia que poco o nada dice de sí misma: apenas remite en su comienzo a una traducción del Toledano y, acogiendo a esa autoridad, recopila anécdotas, historias breves y relatos semilegendarios que relegan a un segundo plano el gran relato del reino de Castilla. De este modo, la crónica privilegia esos sucesos menores aunque decisivos, desde esta peculiar concepción de la historia y de la escritura, para la configuración de una identidad castellana. La *Historia dialogada* se despliega, en suma, como un discurso historiográfico sin *historia* propiamente dicha en la que la historicidad funge de telón de fondo, soporte o mero pretexto para la recopilación de relatos breves cuya incoherencia final no es sino la suma de coherencias parciales y cuya función pareciera ser la de transmitir una entidad inmutable, una esencia, un ideal pretendidamente atemporal: lo “castellano”.

Los copistas responsables de componer la *Historia dialogada* se vieron involucrados en la ardua tarea de impugnar los principios universalistas y relativamente seculares de la concepción alfonsí y al mismo tiempo legitimar los discutidos derechos sucesorios de un rey maldito y desheredado por su padre en su testamento. En un aprieto similar se vio Rodrigo Jiménez de Rada unos sesenta años antes al ofrecer un punto de vista castellano del conflicto que derivó en la

consolidación del reino de Castilla con la anexión del reino de Navarra. Al narrar la batalla de Atapuerca (1054), el Toledano no solo atribuyó las responsabilidades del conflicto al rey de Navarra, García III, sino que lo caracterizó además como un rey vengativo, soberbio e iracundo, poco estimado por sus súbditos y enfrentado a un benévolo Fernando I de Castilla. El propio Fernán Sánchez de Valladolid se encontró con este mismo problema: legitimar la línea dinástica reinante (presentando al Rey Sabio como un mal gobernante y la rebelión de Sancho contra su padre como plenamente justificada) y, al mismo tiempo, sustentar la idea de un rey fuerte frente a la nobleza; y muy probablemente se valiera de nuestra *Historia dialogada* para la no menos problemática relación de los hechos que ofrece su *Crónica de Alfonso X*. La gran diferencia con la crónica que nos ocupa en esta oportunidad es que los textos mencionados son indudablemente crónicas regias, historias oficiales encargadas a los cancilleres del reino y rubricadas por los monarcas, es decir, plenamente *autorizadas*. Esta autoridad del texto (*auteurité*, podríamos decir, según un ocurrente y útil neologismo propuesto por Corinne Mencé-Caster [2011]) se construye fundamentalmente en los prólogos y a partir de determinadas estrategias de presentación de los manuscritos que precisan sus coordenadas de producción al visibilizar el plano de enunciación desde el que se escribe la historia. La *Historia dialogada* carece en cambio de este andamiaje paratextual que las *Estorias* alfonsíes habían sistematizado y, en consecuencia, borra las huellas de su propia historia. Esta operación tiene como resultado, paradójicamente, una deshistorización del discurso histórico de modo tal que el relato contribuye a afianzar y naturalizar una concepción aristocrática de administrar las relaciones sociales y ejercer el poder. Al diluir su estructura lógica y narrativa y al naturalizar lo histórico, la *Historia dialogada* se aproxima sorprendentemente en sus formas al mito.

Referencias bibliográficas

- CATALÁN, Diego, 1966, “El Toledano romanizado y las Estorias del fecho de los godos del siglo XV”, en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Madison, University of Wisconsin, pp. 9-102.
- , 1969, “Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV”, en *Melanges offerts a Rita Lejeune*, Gembloux, Duclout, vol. I, pp. 423-441.
- , 1992, *La Estoria de España de Alfonso X: creación y evolución*, Madrid,

Seminario Menéndez Pidal – Fundación Menéndez Pidal & Universidad Autónoma de Madrid.

- FUNES, Leonardo, 1997, *El modelo historiográfico alfonsí. Una caracterización*, London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.
- , 2000, “Dos versiones antagónicas de la historia y de la ley: una visión de la historiografía castellana de Alfonso X al Canciller Ayala”, en Aengus Ward (ed.), *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham, University of Birmingham Press, pp. 8-31.
- , 2001, “Las variaciones del relato histórico en del siglo XIV. El período post-alfonsí”, en AA.VV., *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRTIT.
- , 2003, “Una versión nobiliaria de la historia reciente en la Castilla post-alfonsí: la **Historia hasta 1288 dialogada*”, *Revista de literatura medieval*, 15.2, 71-83.
- HIJANO VILLEGAS, Manuel, 2000, “Narraciones ‘descoyuntadas’ en la Castilla bajomedieval: la *Estoria del fecho de los godos*”, en Aengus Ward (ed.), *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham, Birmingham University Press, pp. 32-58.
- , 2006, “Continuaciones del Toledano: el caso de la *Historia hasta 1288 dialogada*”, en Francisco Bautista (ed.), *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España medieval*, Londres, Department of Hispanic Studies – “Queen Mary” University of London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, vol. 48, pp. 123-148.
- , 2008, “*Estoria del fecho de los godos*”, *Revista de literatura medieval* 20, 211-241.
- MARTIN, Georges, 2000, “El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes”, en Georges Martin (dir.), *La historia alfonsí y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 9-40.
- MENCÉ-CASTER, Corinne, 2011, *Un roi en quête d’auteurité. Alphonse X et l’Histoire d’Espagne (Castille, XIIIe siècle)*, París, Les Livres d’e-Spania.
- SARACINO, Pablo, 2014, “La **Historia hasta 1288 dialogada* y su relación con la *Crónica de tres reyes*”, *e-Spania* 18. Disponible en <http://e-spania.revues.org/23742>.
- SOLER BISTUÉ, Maximiliano, 2016a, *Libro de los fueros de Castiella y otros textos incluidos en el manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España*, Buenos Aires, Incipit – Secrit.
- , 2016b, “Los usos del relato. La fazaña castellana en la Historia y el Derecho”, en Leonardo Funes (ed.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 201-208.

La sabiduría como santidad en la leyenda tardo-medieval de Catalina de Alejandría (Ms. Esc. h-I-13)

CARINA ZUBILLAGA

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

Resumen: Santa Catalina de Alejandría, mártir cristiana del siglo IV, se distingue por su sabiduría como el rasgo más característico de una santidad que la ha posicionado a través del tiempo esencialmente como patrona de escolares, estudiantes y educadores, a pesar de los múltiples emblemas asociados a su figura como esposa mística de Cristo y con su suplicio legendario a través de un artefacto construido a partir de una rueda. Su elocuencia, que según la leyenda le permite vencer a los cincuenta sabios defensores del poder imperial del malvado Majencio, se configura formal y argumentativamente en el traslado de su historia del latín a las lenguas vernáculas, en las cuales la dinámica del debate se vuelve el eje central de un cambio educativo representativo de la clerecía letrada del siglo XIII y sus impulsos ejemplares, lo que se analizará en la versión en prosa de la leyenda que integra el Ms. Esc. h-I-13 del siglo XIV.

Palabras clave: sabiduría – santidad femenina – clerecía – debate – redención cristiana

Wisdom as Sanctity in the Late Medieval Legend of Catherine of Alexandria (Ms. Esc. H-I-13)

Abstract: St. Catherine of Alexandria, 4th century Christian martyr, is distinguished by her wisdom as the most characteristic feature of a sanctity which has positioned her over time essentially as patron saint of students and educators, despite the many emblems associated with her figure as the mystical wife of Christ and with her legendary torment through a device built from a wheel. Her eloquence, which according to legend let her beat the fifty wise defenders of the imperial power, is configured formally and argumentatively in the passage of her history from Latin to vernacular languages. That way the dynamics of the debate become the focus of

an educational change representative of the 13th century learned clergy and its exemplary impulses, which will be analyzed in the MS h-I-13 14th century prose version of the legend.

Keywords: Wisdom – Female Sanctity – Clergy – Debate – Christian Redemption

Es indudable que el rasgo más sobresaliente de santa Catalina de Alejandría como mártir cristiana del siglo IV es su sabiduría, aquella que le permite vencer con sus argumentos a los cincuenta sabios más destacados del imperio de Majencio y convertirlos al Cristianismo; la misma que la distingue hasta el día de hoy esencialmente como patrona de escolares, estudiantes y educadores, a pesar de los múltiples emblemas asociados a su figura como esposa mística de Cristo y con su suplicio legendario a través de un artefacto construido a partir de una rueda.

La representación textual de su elocuencia está justificada legendariamente en la transformación que sufre su devoción a partir del siglo XIII, cuando su historia se traslada del latín a las lenguas vernáculas como parte de un impulso clerical cifrado en la difusión de la doctrina cristiana a los fieles en su conjunto y al ambiente cultural que daría origen a las nacientes universidades, mediante el que se revalorizan el conocimiento, la enseñanza y el aprendizaje como medios para acceder a la verdad revelada.

La leyenda de santa Catalina de Alejandría se refiere textualmente recién en una vida griega del año 976 de la que provienen las versiones latinas posteriores, a pesar de que hay referencias y menciones de la santa a partir del siglo VIII. En su reformulación en el traslado a las lenguas vernáculas, en el siglo XIII, la leyenda no experimenta cambios temáticos significativos, aunque su ampliación formal refiere ideológicamente los nuevos paradigmas a los que se ajusta la historia. Esto sucede esencialmente con el tema de la erudición de la doncella, ya presente en las versiones primitivas de su leyenda, aunque reformulada en su ampliación en la disputa teológica de Catalina con los sabios del imperio, que se desarrolla en todo su detalle argumentativo y en forma dialógica en la versión en prosa francesa de la que deriva la historia hispánica presente en el manuscrito antológico castellano h-I-13.

En la *passio* de Catalina presente en el código h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial,¹ datado a mediados del siglo XIV, se nos presenta a la

joven inicialmente como conocedora temprana de las artes liberales que serán el *currículo* educativo básico a partir del siglo XII, no antes:

Esta donzella pusiera su padre a ler de que fuera pequeña por aprender las artes. E ella era tan bien enseñada e tanto sabía que en aquel tiempo non la podría ningunt maestro engañar por engeño de sofismo (58).²

Convengamos desde ya en que la erudición no suele ser el rasgo más típico de las santas medievales, más reconocidas por su virtud ilimitada y su bondad a prueba de cualquier ataque. Para enfrentar a Majencio, representación personificada de un imperio cruel y malvado, sin embargo, la sabiduría resulta la cualidad más pertinente para relevar la verdad cristiana, en el contexto obvio de una reivindicación del saber y lo letrado como vehículos de conversión y afirmación religiosa.

El rol instrumental del conocimiento letrado, que distingue a Catalina como personaje, se destaca aún más en la historia en su contraposición con la ignorancia de Majencio, que es solo movido por el carácter irracional de un ataque a los cristianos que responde básicamente a su inconducente impulsividad, fácil asiento de la tentación y acción diabólica:

Aquel Maussençia moró en tierra de Luca, e desque fue enperador metiole el diablo en coraçón de fazer mal a los christianos; e puso en su coraçón de los echar de la tierra por onra de sus ídulos, e a fazerles mal e a desfazer las iglesias, e tornar los christianos a fazer los sacrificios o por dones o por tormentos (57).

Reconociendo su ignorancia, el emperador convoca a los filósofos más eminentes del imperio para vencer así a Catalina en su propio terreno intelectual:

¹ El Ms. Esc. h-I-13 es una antología medieval castellana de nueve relatos originalmente traducidos del francés, transcritos y dispuestos ordenadamente en el manuscrito para indicar una progresión y una continuidad desde las vidas de santos iniciales hacia los *romances* finales que, sin embargo, comparten una misma temática hagiográfica. Remito, para más detalles, a mi edición del códice en su conjunto (Zubillaga, 2008).

² Cito, en adelante, según mi propia edición del texto que forma parte del Ms. Esc. h-I-13, indicando a continuación de la cita el número de página correspondiente (Zubillaga, 2008).

E bien la podría yo fazer sacrificar o matar por martirios, mas mejor me semejaría que fuese vençida e confesa por razón, e tornada a la carrera de la verdat. E sy ella, después d'esto que fuer vençida, se quiesier atener a lo que diz, yo la faré morir por tormentos. E sy vós la podedes vençer, enbiarvos he a vuestras tierras muy ricos de aver e de donas, o sy quiesierdes fazervos he los mayores de mis privados (62).

La promesa imperial de una recompensa cuantiosa a los sabios se relaciona con una desigualdad manifiesta entre quien disputa por acrecentar sus bienes y quien lo hace por salvar su vida; esta desigualdad, asimismo, se expresa ya cuantitativamente en el número de los cincuenta filósofos que se enfrentan a una única doncella. Esa diferencia numérica, sin embargo, permite destacar cualitativamente la magnitud de la sabiduría verdadera representada por la joven doncella.

Catalina principia la contienda resaltando la medida del saber humano como instrumento para acceder a ese conocimiento verdadero, al dar cuenta de cómo su educación precristiana ha sido el paso necesario para arribar, a partir de un proceso esencialmente comparativo, a la fe cristiana y sus preceptos:

—Yo —dixo la donzella—, resçelé los puntos e los sesos e las sotilezas fuertes e llanas de palabra de Mero e de Aristótilés e de Platón desque començé a entender los sacramentos de Jhesu Christo e desque entendí el yerro e la descrençia de los paganos, pero yo só tan enseñada e tanto aprís que nunca fallé quien más supiese que yo nin tanto (64).

Todo el tiempo, en su discurso, la doncella destaca la primacía del saber dogmático cristiano sobre el conocimiento humano, aunque disputa argumentativamente según sus lineamientos formales y su detallado conocimiento previo de los mismos. El principio central de su discurso es la afirmación de la doble naturaleza —humana y divina— de Cristo, apenas resumida temáticamente en las versiones latinas previas.

La detención en el tema que propicia la forma del debate se apoya en el diálogo como dispositivo concreto de desarrollo tanto argumentativo como narrativo. Este mecanismo del diálogo, ausente en los textos latinos que refieren la

historia, posibilita el despliegue de la argumentación acerca del misterio de la Encarnación salvífica que es eje de la devoción a la naturaleza humana y divina de Cristo a partir sobre todo del siglo XII, lo que explica su desarrollo detallado en las versiones vernáculas.

La devoción a los aspectos humanos de Cristo que se incrementa a partir del siglo XII determinó no solo su imitación como modelo privilegiado a partir de su vida en la tierra, sino el énfasis en la discusión acerca de cómo la Encarnación resultó esencial en su papel de Salvador de la humanidad en su conjunto.³ La pasión y crucifixión se enfocaron, entonces, como la preparación esencial para la resurrección, aunando su humanidad y su divinidad en el momento de su muerte como la clave cristiana de la *imitatio Christi* del período, por lo que no resulta extraño que constituya también el fundamento de historias de santidad en las cuales el martirio se concibe de manera similar como acceso a la redención, como esta *passio* de santa Catalina de Alejandría en la cual no solo su muerte como mártir, sino todas las que la preceden, configuran el texto a partir de la sucesión de las conversiones de los principales representantes del poder imperial y los crueles padecimientos resultantes de su abrazo de la fe cristiana; sufrimiento paralelo al de Cristo en la cruz en el que se asienta en forma privilegiada la dinámica devocional en el siglo XIII.⁴

En la historia de santa Catalina de Alejandría que integra el Ms. Esc. h-I-13, el desarrollo argumentativo progresivo de la naturaleza a la vez humana y divina de Cristo se configura básicamente, asimismo, a partir de las preguntas sucesivas de los sabios y las respuestas consecutivas de Catalina. Es claramente la sucesión la idea que rige estructural y dogmáticamente el texto, a partir de una progresión que en sus mínimas variantes reitera el modelo básico de la *imitatio Christi* concentrada en la humanidad de Cristo.

Del desdén y la burla inicial afirmativa de la sabiduría humana al pronuncia-

³ En este sentido, Giles Constable (1995: 170) señala que más y más cristianos tomaron un interés en la vida terrena de Cristo, rodeando todos los aspectos de esto con devociones especiales, y modelando sus propias vidas sobre la suya con un grado de literalidad que habría sorprendido a las personas en la temprana Edad Media; pero ellos no perdieron su preocupación por la divinidad de Cristo, o por su rol en asegurar la vida eterna. En definitiva, ellos no estuvieron menos interesados en la salvación que los cristianos tempranos, aunque tuvieron una visión diferente de cómo Cristo la hizo posible.

⁴ La imitación de los sufrimientos de Cristo vuelve objetos devocionales tanto la sangre como el corazón y las heridas de Cristo en la tardía Edad Media, como sucede asimismo con los instrumentos de la pasión.

miento cristiano de la doncella (“¡Ay, çibdadanos! ¡Ay, alta nobleza del enperio de Roma! ¿Fasta cuándo denostará e abaxará nuestros dios esta sandía e falsa doncella por su secta de los christianos?” [65]), la interrogación ya da cuenta del efecto progresivo de las palabras de Catalina en los filósofos. La pregunta de aquel que antes se burlara abiertamente de la joven por su creencia se concentra luego directamente en la doble naturaleza humana y divina de Cristo como problemática central de la disputa: “Sy asý es como tú dizes, que Él es Dios, ¿cómo pudo morir? O, sy era omne, ¿cómo pudo vençer muerte?” (66).

La respuesta de Catalina a la vez afirma como cumplida en Jesús esa doble naturaleza y la señala como el punto crucial del debate: “La sotileza de vuestra aversia es que non queredes creer que Jhesu Christo es Dios e omne, e sy era Dios que non podía ser omne” (66). La conjunción en la figura de Jesús de la humanidad y la divinidad es la propuesta revolucionaria de la doncella que, a través del procedimiento dialéctico mismo, llama a trascender esa dialéctica a partir de Cristo como figura unificante. Es esencialmente la naturaleza humana del Salvador lo que no aceptan los sabios, lo que pone de manifiesto Catalina asumiendo sus palabras para responderles mediante las mismas: “E vós dezides asý que çierta cosa es que Dios es poderoso de todas cosas, e que por su poder crió todo demientra que este Dios non podía tomar forma de omne, e que en forma de omne non podería ser venido nin sofriría que moriese” (66).

Este énfasis en la naturaleza humana de Cristo, más propio del siglo XIV que del IV, se relaciona con una devoción a la humanidad del Salvador que equiparó la concentración en los aspectos humanos de la divinidad, en particular su sufrimiento, con el ideal y el camino de vida cristiano, resaltando el deseo de participar de alguna forma de ese sufrimiento como un tema central de la espiritualidad tardo-medieval, identificable claramente en este texto del período en la concepción del martirio como marca de pertenencia colectiva particularmente identificable en las muertes grupales de la historia; la de los sabios del imperio y la de parte del ejército de Majencio, representantes de los principales estamentos sociales, el de los consejeros imperiales y el de los defensores, que con su martirio pasan a formar parte de la defensa y sustento ético-moral del reino cristiano.

La devoción a la humanidad de Cristo, que como ya planteáramos se concentra significativamente en el sufrimiento humano de Jesús en la crucifixión, insiste en la muerte como vuelve a hacerlo el mismo filósofo con su interroga-

ción recurrente. “¿Cómo Él resçebió muerte en la cruz e por quál guisa Él resuçitara los muertos a vida quando Él priso muerte?” (67), vuelve a preguntar intentando separar terminológicamente la vida y la muerte conciliadas en la figura redentora de Jesús.

Literalmente luego, sin embargo, la argumentación de la doncella deja a los sabios finalmente sin palabras, quienes expresan su turbación a través del silencio: “En quanto la bendita virgen esto dezía fueron los filósofos espantados, e quantos otros ý estavan, e non sopieron cosa que responder; ante muðeçieron todos por la virtud de Dios e fueron torvados e confondidos, e uno tañió otro” (67). De la interrogación reiterada al silencio, del oír al entender, de la disputa a las “abiertas demostraņas” que culminan el debate, la palabra no deja de revelarse como instrumento esencial del conocimiento, como el medio de esclarecer a Cristo como simultáneamente carne y espíritu, Dios y hombre, signo y significado (Sara Beckwith, 1996: 50), concretado y repetido en el sufrimiento martirial, pero necesariamente referido antes como conciliación de opuestos.

El saber de los filósofos no es solo representación del conocimiento humano, sino además de un saber imperial compuesto de creencias que se ponen en jaque con la conversión de los filósofos —y no de cualquier ciudadano del imperio— y su martirio subsiguiente. Esa muerte no debilita ni la figura de los sabios —que llamativamente adquieren mayor consistencia y entidad en el martirio colectivo— ni el saber en sí mismo, sino un poder imperial asentado en principios equivocados, lo que queda claro en los signos excepcionales que rodean su deceso, caracterizado como un beatífico sueño antes que como verdadera muerte:

E ellos en grant calentura e en grant ardor llamavan e manifestávanse seguramente a nuestro Señor, e fuéronse coronados a Jhesu Christo por el bendito martirio. E esto fue treze días andados de novienbre, e allý apareçió un fermoso miragle: que non ardió de todos ellos paño nin cabello nin ál. E sus rostros eran tan claros e tan fermosos en color como rosa, asý que bien semejaría a quienquier que los viese que dormían e que non eran muertos (68).

La sabiduría de Catalina es, indudablemente, un componente fundamental en la caracterización de su santidad, pues junto con su cuerpo casto funciona como

otro símbolo de orden, al estar subordinado a la voluntad divina, cuyo poder sagrado enaltece por sobre el poderío humano.⁵ El tópico del vencedor vencido, usual en la hagiografía, en este sentido sigue nutriendo de metáforas e imágenes al debilitamiento del poder imperial en pos del crecimiento del poder cristiano, a través de la sabiduría como uno de sus elementos fundamentales.

El dispositivo del diálogo con que se introduce el debate argumental sobre Cristo como simultáneamente Dios y hombre, en su carácter conciliatorio y unificador, supone una modificación sustancial, y no meramente formal, de la leyenda de la santa en su traslado a las lenguas vernáculas en el siglo XIII, en relación con las nuevas formas de la espiritualidad tardo-medieval.

También a través de las palabras elocuentes de la doncella se convierten luego al Cristianismo tanto la esposa del emperador como su caballería escogida, incluido el mismo jefe de su ejército, quienes con sus respectivos martirios refuerzan la idea de debilidad de un poder del imperio cada vez más limitado, representado por el alejamiento ideológicamente explícito de sus representantes antes más encumbrados. El matrimonio como símbolo de la unidad política imperial lo destruye el propio emperador al mandar a martirizar a su esposa de un modo salvaje cuando ella decide abrazar la fe cristiana, del mismo modo que la protección de un orden imperial identificada en Porfirio como jefe de la caballería se desintegra en el martirio colectivo de sus hombres también ordenado por el malvado Majencio, cada vez más solo y puestos totalmente en entredicho los fundamentos familiares, éticos, morales e incluso dogmáticos de su gobierno. Indudablemente, a pesar de que la devoción del período enfoca la vida humana de Cristo, destacándolo menos como un rey y más como un hombre, las metáforas políticas de un poder divino trascendente frente al limitado poderío natural no dejan de ser relevantes para el establecimiento de la verdad del Cristianismo.

La maquinaria imperial con la que una y otra vez Majencio ha intentado destruir la fe de Catalina, a través del conocimiento de los sabios de su imperio, la virtud devota de su esposa y la lealtad y defensa de su ejército, toma la forma concreta material de un artefacto diabólico, una vez debilitados los sustentos ide-

⁵ Emily Francomano (2003: 139) establece una relación entre la *passio* de santa Catalina y el resto de los relatos del código escurialense a través del debate como recurso que luego será reiterado en los *romances* finales de reinas injustamente acusadas como paradigma de conducta verbal femenina en la defensa de la castidad.

ológicos y éticos del imperio. La rueda que los expertos construyen para martirizar a la doncella es destruida, sin embargo, también directamente por el poder sobrenatural de unos ángeles enviados para ello, lo que provoca —de manera opuesta al efecto buscado— conversiones masivas también del pueblo llano:

Grant parte de los paganos que y estavan, quando vieron tan grant miraglo, tornáronse a Jhesu Christo e creyeron, e dixieron ellos: “Verdaderamente grande es el Dios de los christianos, e nós manefestamos que de oy más adelante seamos más sus siervos. Ca, enperador, los tus dios son vanos e sin pro, que non pueden ayudar a sy nin a los que los sirven” (75).

La muerte de Catalina, al final de la historia, termina de dar coherencia a todos los martirios previos del texto como milagros que representan a una Iglesia triunfante asentada en el poder salvífico de Cristo por encima de cualquier poderío humano. En este sentido, la imagen unificadora de Jesús como Dios y hombre se enfrenta a la sabiduría y poderío humano representado por un emperador malvado e ignorante que no alcanza a comprender la verdad a pesar del progresivo socavamiento de las bases fundamentales de su gobierno personalizadas en sus filósofos, su esposa y su ejército.

El diálogo, como dispositivo narrativo básico para expresar los contenidos de la fe cristiana en su pasaje del latín a las lenguas vulgares de tantas historias de santos y mártires, indudablemente encuentra en la figura de una doncella sabia y santa como Catalina de Alejandría una representante privilegiada del conocimiento puesto al servicio de la fe para la revelación del misterio de la Encarnación.

Referencias bibliográficas

- BEATIE, Bruce A., 1977, “Saint Katharine of Alexandria: Traditional Themes and the Development of a Medieval German Hagiographic Narrative”, *Speculum* LII.4, 785-800.
- BECKWITH, Sara, 1996, *Christ's Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, London and New York, Routledge.
- CONSTABLE, Giles, 1995, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, New York, Cambridge University Press.

CARINA ZUBILLAGA

- FRANCOMANO, Emily C., 2003, “‘Lady, you are quite a chatterbox’: The Legend of St Katherine of Alexandria, Wives’ Words, and Women’s Wisdom in MS Escorial h-I-13”, en Jacqueline Jenkins y Katherine J. Lewis (eds.), *St Katherine of Alexandria. Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, Turnhout, Brepols, pp. 131-152.
- VORÁGINE, Santiago de la, 1982, *La leyenda dorada*, traducción de fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, tomo 2, capítulo CLXXII.
- ZUBILLAGA, Carina (ed.), 2008, *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires, SECRIIT.

Normas de publicación

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

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

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

Normas de publicación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anexo.

Reglamento de revisión por pares

Objetivos y naturaleza de la evaluación por especialistas

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

B. Procedimiento

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

Normas de publicación

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

Editorial Guidelines

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

Normas de publicación

4. Submitted articles must be sent as a Word file in the following format: Paper size: A4; Font: Times New Roman 12 pt; Line spacing: 2; Left margin 2.5 cm, Right margin 2 cm. The length of the manuscript should not exceed 25 pages.
5. **Short quotations** (up to four lines) will be included in inverted commas (“...”) within the body of the text. Longer quotations should be written in a separate paragraph with indentation of 3 cm on the left. Suppressions inside quotations should be indicated by this sign: [...].
6. **Footnotes** must be located at the bottom of the page. The font should be Times New Roman 10 pt. The purpose of footnotes is to provide additional explanations or complimentary information. Superscript footnote reference numbers should be written after punctuation marks.
7. **Bibliographical references within the body of the text** should be included in parentheses (not in a footnote) and indicate the surname of the author, the publication year and the pages quoted (Author, Year: Page). They can also follow the system (Author, Abbreviated Title, Page). Examples: (Genette, 1989: 127) and (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. All bibliographical references should be included in a **Works Cited list** at the end of the article, in alphabetical order, as shown in the examples below:
Books and chapters from a book, following the system (Author, Year, Page):
Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.
Journals following the system (Author, Year, Page):
Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.
9. The information and views set out in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the Editorial Board.

Appendix.
Peer-Review Guidelines

Aims and Status of Expert Assessment

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

B. Procedure

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

Normas de publicación

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

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