



Letras

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

Studia Hispanica Medievalia X, volumen III

73

Enero - Junio 2016

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

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

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora
Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

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

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

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

Prosecretarios de Redacción
Dr. ALEJANDRO CASAIS
Mgtr. LUCÍA ORSANIC

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

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

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires
(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN: 0326-3363

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual
Nº: 181711



STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA X

Volumen III

Actas de las XI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Discursos sobre el Viaje en la Edad Media Hispánica. Escrituras y transmisión. 2014.

Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,
20 al 22 de agosto de 2014

Selección de trabajos

LUIS ALBURQUERQUE GARCÍA

CSIC, España

JUAN PAREDES

Universidad de Granada, España

JULIO PEÑATE RIVERO

Universidad de Friburgo, Suiza

JOSEPH THOMAS SNOW

Michigan State University, Estados Unidos

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, Dra. Diana Fernández Calvo (†).

Comité Organizador: Mgtr. Lucía Orsanic, Prof. María Carolina Piola,
Lic. María Belén Navarro y Prof. Gastón Ghiglione

Comité de Apoyo: Centro de Estudiantes de Letras.

IN MEMORIAM

Dra. Diana Ester Fernández Calvo

(Buenos Aires, 1949 - 2015)

En las Undécimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval contamos, como en ocasiones anteriores, con un concierto de música de la época a cargo de intérpretes de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. La mentora de estas participaciones, llevadas a cabo con solvencia profesional y generosa entrega, era la Dra. Diana Fernández Calvo, Decana de dicha Facultad desde 2013. Con gran dolor, tenemos que comunicar su partida repentina, el 28 de octubre de 2015.

Egresó de la Facultad que llegaría a presidir, con el título de Profesora Superior Universitaria de Música, en las especialidades de “Educación Musical” y “Musicología y Crítica”. Continuó su formación en la misma Casa de Estudios y obtuvo en dichas especialidades, sendos títulos de Licenciada. Mientras se abocaba a tareas docentes, sus inquietudes por un continuo perfeccionamiento y su vocación por la investigación la llevaron a realizar una especialización en Educación a Distancia (UNED, España, 2006), una maestría en Gestión de Proyectos Educativos (CAECE, 2006), una especialización en Educación Virtual Universitaria (Universidad Virtual de Quilmes, 2010) y a graduarse de Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad Católica Argentina, 2007) y Doctora en Historia (en la misma Universidad, 2011). Asimismo, había avanzado, significativamente, con la elaboración de la Tesis destinada a obtener el Doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Hay que subrayar que esta extraordinaria trayectoria académica tenía raíces en sus convicciones propias del humanismo clásico porque Diana Fernández Calvo siempre tuvo como norte investigar la musicología dentro de la intrincada red de caminos que comunican entre sí a las distintas manifestaciones de la cultura.

En un arco que se extiende desde el barroco sudamericano hasta las nuevas tecnologías y sus aplicaciones, tanto en la composición musical como en

los cambios de paradigmas pedagógicos, resulta asombroso constatar el número de actividades que desarrolló como autora de relevantes trabajos científicos, formadora de discípulos, docente de grado y postgrado, organizadora de encuentros académicos —muchas veces, interdisciplinarios—, impulsora de renovadas perspectivas de estudio y de nuevas carreras para canalizar las vocaciones musicales contemporáneas, sin olvidar sus presentaciones en escenarios nacionales e internacionales de conciertos y de puestas en escena de las obras dramático-musicales que había investigado. Pero, además, su humanismo era un verdadero humanismo cristiano que la llevó a promover y monitorear, personalmente, las actividades musicales de su Facultad destinadas a ofrecer atención a los niños y jóvenes de contextos sociales sumamente vulnerables.

El reconocimiento de los valiosos avances que significaron sus aportes a diversas áreas, desembocó en invitaciones para dictar conferencias, cursos y seminarios en instituciones extranjeras como la Universidad Nacional Autónoma de México (2006, 2010, 2012), la Universidad de Cuenca, Ecuador (2012, 2013), la Universidad Sedes Sapientiae de Perú (2009, 2010) y la Universidad de Artes Orval de Perú (2010), que alternaban con las convocatorias por parte de universidades argentinas: Nacional de Cuyo (2007), Nacional de San Juan (2008) y Austral (2011, 2012). Este itinerario profesional, imposible de reseñar en forma completa, dio lugar a relevantes distinciones como el Premio Konex en Musicología (2009), la designación como Miembro de número de la Academia Argentina de la Historia (2011), la designación como Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (2012) y la designación como Miembro correspondiente en la Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro. Recibió, asimismo, reconocimientos personales de relevantes personalidades, como la del Obispo Auxiliar de Lima, Mons. Raúl Chau, quien la conoció en un Congreso limeño de música barroca y ponderaba en su carta “esa tenacidad para sacar adelante estos retos difíciles en beneficio de la cultura y también de la Iglesia”. Y, desde su escritorio, la acompañaba la Bendición Apostólica y la felicitación que le envió el Papa Francisco por sus publicaciones sobre música religiosa y litúrgica del barroco americano.

El Arzobispo Rector de la UCA, Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández, que presidió la misa multitudinaria ofrecida a su memoria en la iglesia del Corazón de Jesús del campus de Puerto Madero, comunicó a la dolorida comunidad universitaria, que la había convocado para ofrecerle el cargo de Vicerrectora de la UCA, por el área de Investigación. Por un repentino trastorno de su salud, a esa reunión, lamentablemente, Diana no llegó a asistir.

Tenía una inclinación particular por el estudio de la literatura y volcó su proverbial entusiasmo en la realización de las tres ediciones de las Jornadas Interdisciplinarias “Palabra y música” (2011, 2012, 2014), celebradas en la UCA, coorganizadas por el Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” y el Departamento de Letras, donde se habló de la ópera, la canción culta y la popular, la zarzuela y otras manifestaciones artísticas gestadas por la interrelación de músicos y literatos. En la revista del Instituto se publicó una selección de las intervenciones (2011, 2013, 2015). Y no solo prestó su colaboración para los conciertos de las Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval sino también para muchos otros que se integraron en actividades organizadas por el Departamento de Letras. La última fue la Jornada de Homenaje a Santa Teresa de Jesús por el 500 aniversario de su nacimiento. Sabíamos que cuando era necesario podíamos recurrir a su excepcional espíritu de trabajo, a su empeño por contribuir a un alto nivel de la vida académica, a su cooperación siempre desinteresada y desde estas páginas necesitamos decir:

Muchas gracias, Diana.

Muchas gracias, Amiga.

Sofía M. CARRIZO RUEDA

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

Directora de Letras

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

Como es habitual, desde 1999, la revista *LETRAS* publica en 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 X* 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 tres tomos. Los dos primeros aparecerán en 2015 y el tercero, en el primer semestre de 2016. Las ponencias no publicadas por este medio pueden consultarse en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina (<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar>).

Sofía M. CARRIZO RUEDA
Directora Revista *LETRAS*

Índice

LETRAS

73 (enero-junio 2016)

Studia Hispanica Medievalia X, volumen III

Ponencias

Proyecciones de las escrituras del viaje de la Modernidad a la Posmodernidad

- Natalia CRESPO (Universidad del Salvador), “Más que una guía de ‘admirabilidad’: *Recuerdos de viaje* (1880) de Eduarda Mansilla”. 15
- Claudia GARNICA DE BERTONA (Universidad Nacional de Cuyo), “La narrativa de viajes en la literatura alemana sobre la Argentina (1870-1970): un intento de clasificación”. 25
- Jackelin VERDUGO CÁRDENAS (Universidad de Cuenca, Ecuador – Universidad del Azuay, Ecuador), “*Código de extranjería* de César Molina: itinerario de un relato de viajes contemporáneo”. 37

Estudios de literatura española medieval

- Diana ALBORNOZ (Universidad de Buenos Aires), “Problemas en torno a la utilización del término *ley* en el *Setenario* alfonsí y su relación con el propósito del libro”. 55
- Florencia E. BAILO (Graduada de la Universidad Católica Argentina), “Sobre la tradición del *hortus conclusus* en la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. 65
- Claudia CANO (Universidad Nacional de Cuyo), “Del *Cancionero de Baena* al Marqués de Santillana: la tradición de las *Cantigas de Loores* de Santa María”. 75
- Laura Beatriz CASASOLA (Universidad de Buenos Aires), “El uso de la glosa en los escritos didáctico-moralizantes del Marqués de Santillana. Un aporte para su filiación al humanismo hispánico”. 89
- Emilio J. CELA HEFFEL (Universidad de Buenos Aires), “Distintas miradas del proceso de desnaturalización de Alfonso XI por parte de don Juan Manuel desde la perspectiva epistolar frente al *Poema de Alfonso Onceno* y la *Gran crónica de Alfonso XI*”. 99

Claudio R. CUELLAR (Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”), “Registro y tradición fabulística: el caso del lobo, la zorra y el simio”.	109
Thais HOLANDA DE ABREU (Universidade Estadual Paulista, Brasil), “A importância das Cantigas Medievais como fonte de investigação em fonologia histórica: um estudo dos advérbios em <i>-mente</i> nestes textos”.	121
Jezabel KOCH (Universidad de Buenos Aires), “Silencio, oralidad y escritura medieval: la realización de la corporeidad femenina en el <i>Libro de Apolonio</i> ”.	133
María Belén NAVARRO (Graduada de la Universidad Católica Argentina), “¿Oración narrativa o digresión meditativa? Análisis de un microdiscurso complejo de <i>Los Loores de Nuestra Señora</i> ”.	145
Gisela SEQUINI FAVARO (Universidade Estadual Paulista, Brasil), “Estudos do imperativo nos textos medievais das <i>Cantigas de Santa Maria</i> ”.	157
Joseph T. SNOW (Michigan State University, Estados Unidos de América), “Celestinas en el imaginario del siglo XVI”.	169
Aquilino SUÁREZ PALLASÁ (Universidad Católica Argentina), “Teología mística de Gonzalo de Berceo (Apéndice)”.	189
Normas de publicación	195

Más que una guía de “admirabilidad”: *Recuerdos de viaje* (1880) de Eduarda Mansilla

NATALIA CRESPO

*Universidad del Salvador
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
nmcrespo@mtu.edu*

Resumen: El libro *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla —de prosa amena y ligera, con riqueza de temas y resabios de oralidad— es el primero dentro del género “relato de viaje” escrito por una autora argentina. Producido diez años más tarde de su viaje por Estados Unidos (viaje que se convirtió en una residencia de cuatro años en el país del norte a raíz del trabajo diplomático encomendado a su marido, Manuel Rafael García), este libro construye una noción de identidad —tanto nacional como personal de la autora— a partir del cotejo de lo propio (y de un *nosotros*) con la cultura *yankee*. Lejos de las enseñanzas sarmientinas, Mansilla construye su mirada sobre Estados Unidos a partir de pensarse a sí misma, en tanto señora de la clase alta criolla, más cerca de Europa (concretamente, de Francia) que del país norteamericano. Esta exposición analiza los diversos modos en que el viaje —y su indisociable relato— resulta funcional marco de posibilidad para la construcción de una identidad sesgada por ciertas marcas características de esta autora: su clase social, su multiculturalidad, su erudición, su mirada compasiva hacia los indios y su verticalismo hacia la servidumbre.

Palabras claves: Siglo XIX – Eduarda Mansilla – relato de viaje – Estados Unidos de América – identidad.

More than a Guide of “Admirability”: *Recuerdos de viaje* (1880), by Eduarda Mansilla

Abstract: The book *Recuerdos de viaje* (1880), by Eduarda Mansilla —written with an enjoyable prose full of diverse themes and discursive remains of orality—, is the first *travelogue* produced by an Argentine female author. Written ten years after her trip to the United States of America —a journey that became a four-year

residency in this country due to the diplomatic position entrusted to her husband, Manuel Rafael García—, in this book Mansilla builds a notion of identity —both national and personal— from the comparison between the self (presented as “us”) and the Yankee culture. Away from the teachings of Sarmiento, Mansilla builds her perspective of United States by conceiving herself as a representative of the Creole upper class, closer to European culture (more properly, French) than to American one. This exposition examines the various ways in which the journey —and its inseparable narration— results in a functional framework for the construction of a self-identity marked by of Mansilla’s particularities: her social class, her multiculturalism, her erudition, her comprehensive gaze toward Indians and her vertical position toward low working classes.

Keywords: Nineteenth-Century – Eduarda Mansilla – Travelogue – United States of America – Identity.

En el libro *Recuerdos de viaje* (1882) de Eduarda Mansilla (1834-1892) se rescatan, como explica María Rosa Lojo, dos experiencias de viaje o, más bien, dos residencias en Estados Unidos: “la primera en 1861, con motivo de que su esposo, Manuel Rafael García, había sido comisionado para estudiar allí el funcionamiento de la justicia mientras Domingo Faustino Sarmiento era embajador en Washington; la segunda entre 1868 y 1873, período en que García fue ministro plenipotenciario y enviado extraordinario ante el gobierno de ese país” (Lojo, 2011: 11). De prosa amena y ligera, con riqueza de temas y resabios de oralidad, *Recuerdos de viaje* está armado como una sucesión de escenas o anécdotas, pero no por ello carece de clímax ni, mucho menos, de tensiones entre las expectativas de la viajera y lo observado. Intentaré explicar aquí por qué considero que este libro de Eduarda Mansilla puede pensarse como un exponente del género “relato de viajes” y en qué medida la escritura avanza alternando la ironía con el afán informativo, el tono sarcástico con el didactismo ilustrado. Propongo que esta alternancia, lejos de ser casual, es funcional al relato: busca construir una voz autorizada a partir del saber que supone haber viajado, busca “dar luz” a las lectoras que no han recorrido el mundo y, sobre todo, inculcarles un criterio de discernimiento entre lo admirable del país del norte y lo reprochable. Asimismo, en aquello que Mansilla critica e ironiza se distancia, como lo ha marcado David Viñas, de la idea propuesta por Sarmiento de Estados Unidos como sociedad modélica para la Argentina.

Respecto de la adscripción del texto al género “relato de viajes”, tomaré como marco teórico los lineamientos propuestos por Sofía Carrizo Rueda, en su estudio preliminar al libro *Escrituras del viaje*. Plantea allí esta autora que en el género denomi-

nado “relato de viaje”, a diferencia de la “narrativa de viaje”, la descripción ocupa un lugar central y no hay expectativas respecto del desenlace, pues la estructura del texto tiene que ver con una sucesión de imágenes que en su conjunto dan cuenta del fragmento del mundo que se busca mostrar. La estructura por acumulación de episodios y escenas hace que el relato de viajes se termine simplemente cuando el autor decide no continuar escribiendo. El lugar vertebral que ocupa el argumento en la narración de viaje es ocupado aquí por las descripciones:

A través de ellas se va configurando una especie de friso que en realidad, lo que pretende presentar es una suerte de ‘gran espectáculo’ de un ‘fragmento del mundo’, que provoque actitudes en los receptores como el asombro, la satisfacción del deseo de saber, la reflexión, el gozo estético, la emoción, la empatía o el rechazo viscerales. [...] las descripciones no ‘empujan’ hacia adelante sino que ‘retienen’ la atención del receptor, pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una ‘imagen del mundo’ que el discurso asume como escritura de cierto espacio recorrido (Carrizo Rueda, 20).

Todos estos rasgos aparecen claramente en *Recuerdos de viaje*, en donde el predominio de lo descriptivo por sobre lo narrativo genera una estructura de secuencias de anécdotas y escenas que cobran un valor cultural revelador. Veamos algunos datos biográficos sobre Mansilla. Según Hebe Molina, Eduarda Damasia Mansilla “es la escritora argentina más ilustrada del siglo XIX y, paradójicamente, una de las más opacadas en la historia literaria argentina” (9). “Fue la segunda hija de Agustina Ortiz de Rozas y el general Lucio Norberto Mansilla, quienes por herencia —ella— y por propio mérito —él— llegan a ser dueños de extensos campos en la pampa central en la Argentina” (Molina, 11). Dentro de sus obras, se cuentan cuatro novelas: 1. *El médico de San Luis* (1860) y 2. *Lucía Miranda, novela sacada de la historia argentina* (Cfr. Lojo, 2007); 3. *Pablo, ou La vie dans les Pampas*, escrita en francés en 1869 y traducida por su hermano, Lucio V. Mansilla (1870); 4. *Un amor* (1885), publicada en Buenos Aires en la Imprenta El Diario. Además de numerosos artículos periodísticos, Mansilla es autora de narraciones infantiles, recopiladas en 1880 bajo el título de *Cuentos* y de otros relatos autobiográficos, fantásticos o costumbristas, reunidos en *Creaciones* (1883).¹

¹ Los *Cuentos* de Eduarda Mansilla representan el primer libro de literatura infantil escrito en el país y han sido reeditados, con un lúcido prólogo y un cuidado bibliográfico destacable, por Hebe Molina en 2011.

Recuerdos de viaje ha sido abordado ya por David Viñas, María Rosa Lojo y Mónica Szurmuk, entre otros críticos. Se ha analizado extensamente la dicotomía sajón/latino que Mansilla establece a partir de la comparación de lo *yankee* con lo francés y lo argentino, hermanando así su propia cultura a la adorada París. También se ha observado de qué modo dicha dicotomía refleja o duplica aquella otra —vertebral en el pensamiento argentino— de civilización y barbarie, o unitarios y federales. También se ha comentado la valoración rica y diversa de Mansilla de la sociedad estadounidense que, con una mirada ni peyorativa ni idealizada, puede distinguir aquello que ve como positivo (la honestidad, la cultura del trabajo, la organización y el sentido práctico) frente a lo percibido como falencias (la falta de delicadeza y refinamiento, la soberbia, la ignorancia hacia Sudamérica). Szurmuk y Lojo han comentado la posición crítica de Mansilla respecto de las matanzas de indígenas llevadas a cabo en Estados Unidos y han remarcado cómo pueden verse en dichos juicios no solo el progresismo de la autora decimonónica sino también una condena indirecta hacia la Campaña al desierto emprendida por Roca en 1880, justamente el año de producción de este relato de viajes.² También se ha analizado ya la detenida mirada —entre fascinada y asqueada— que Mansilla dedica a la mujer *yankee*, admirando su liberalidad, su don de mando dentro del núcleo familiar y su profesionalismo y descalificando duramente su falta de femineidad en los hábitos cotidianos. Debido a su rol de esposa de diplomático o, como ella misma refiere, “en mi calidad de viajera distinguida” (151), los ámbitos por los que circula la viajera —acompañada siempre por un cicerone, de nombre Molina, un diplomático que la guía por las distintas ciudades de Estados Unidos— son mayormente espacios “de privilegio”, por decirlo de algún modo: hoteles, salones de baile, obras de teatro, tertulias. Pero también están presentes —y quizás configuran los frisos más interesantes del libro— escenarios populares y a veces nada programados, que generalmente producen desagrado en Mansilla (como el puerto de desembarco en Nueva York). Allí donde la viajera no pensaba hallarse es donde la mirada se muestra menos condicionada por la expectativa y surge la noción del viaje como exploración y descubrimiento. Así, los frisos que va configurando el libro pueden dividirse en aquellos del itinerario inevitable y predecible de la esposa de un diplomático —y en donde la escritura es informativa— y aquellos pasajes en donde la viajera se sale de su plan geográfico o de sus expectativas y despunta la ironía, un rasgo típico de la prosa de Mansilla. Donde la viajera se decepciona, la escritora se luce. Junto a las descripciones de cada lugar, se va perfilando una imagen de la viajera narradora. Sobre este punto, propone Carrizo Rueda:

² Cabe aclarar que, antes de editarse como libro en 1882 a través de la imprenta de Juan Alsina, *Recuerdos de viaje* fue publicado en *La Gaceta Musical*, en 1880 (Lily Sosa de Newton, 1994). Recordemos que en 1879 Mansilla regresa a la Argentina tras dieciocho años de vivir en Europa y se dedica de lleno al periodismo.

Una precisión necesaria respecto a las descripciones de los relatos de viaje es que al lado de edificios, paisajes, instituciones, costumbres, curiosidades, objetos y cuanto es propio de las características de un lugar, resultan relevantes los retratos de los variados personajes que van apareciendo. Entre ellos, el propio viajero y sus acompañantes, si los hubiera (20).

La voz enunciativa, tan cercana a la autora, se presenta como una viajera, que “escribe con la mira honrada de dar luz a los que no la tienen” (44), es decir, la razón de ser del libro —al menos la declarada— es acercar el mundo —o, más bien, su personal reconstrucción de ese fragmento del mundo— a las lectoras que no han viajado aún. Esta voluntad explica la predominancia de pasajes descriptivos y de consejos de viaje que prefiguran o evocan el tono de los libros de turismo. Uno de los pasajes cercanos a la guía turística (como de folleto turístico o “afolletados”, si se me permite la aberración lingüística) es el siguiente:

Hacer la travesía desde el Havre a Nueva York en la Compañía Transatlántica Francesa, o embarcarse en un vapor del Cunard Line, en Liverpool, no es exactamente lo mismo como agrado, si bien ambos medios de cruzar el Océano, pueden emplearse indistintamente con la seguridad de llegar a buen puerto, en doce o trece días, salvo los inconvenientes o accidentes naturales de la ruta (41).

El viaje se piensa como fuente de refinamiento y cultivo de la sensibilidad estética, de la capacidad de distinguir lo bello de lo rústico (o bárbaro). Resta decir que dentro de la intelectualidad argentina de 1880, el viaje (sobre todo a Europa, pero no solamente) gozaba de un enorme prestigio en tanto rito de iniciación en el mundo civilizado. Esta es la tradición que hereda Mansilla, aunque aplicando sobre ella dos innovaciones: la primera tiene que ver con su género (se trata de una mujer que, aunque viaja como consorte de su marido diplomático, desarrolla su propia experiencia de viaje);³ la segunda tiene que ver con su posición frente al viaje: si bien hay una función formativa (quien viaja se instruye y aprende, a tal punto que regresa transformada), el principal aprendizaje no es el que tiene lugar en la viajera sino en los lectores.

³ Mansilla no solo desarrolla su propia experiencia de viaje (de la cual este libro es testimonio) sino que, además, intervenía activamente en política, como lo revelan sus cartas privadas y como lo atestiguan otras epístolas, como por ejemplo, aquella que Sarmiento escribiera a García el 14 de enero de 1871 y en la cual leemos: “Aproveche la primera ocasión de dar al presidente Grant mis gracias por los buenos consejos que me enviaba por nuestra excelente Eduarda, a propósito de los ataques de la prensa. Sigo el consejo, como dicen del avestruz que sepulta la cabeza en la arena, cuando perseguido, para que no lo vean” (64).

Respecto del ejercicio de la política en las cartas privadas, he analizado las estrategias de adulación e increpación de Mansilla para con Roca y Juárez Celman en mi artículo “‘Señor y amigo’: Usos del género epistolar en nueve cartas inéditas de Eduarda Mansilla”.

Recordemos que este libro fue escrito varios años después de ocurrido el viaje⁴ (que no fue en verdad un viaje sino una estadía, como dijimos) y, no casualmente, durante un período en que Mansilla quiere consolidarse como periodista en Buenos Aires, tras haber vivido 18 años en Europa. Es decir, más que de una joven que ha atravesado una experiencia de viaje formadora, se trata aquí de una escritora que quiere generar una voz autorizada en su público argentino. Así, adoptando un tono entre maternal y doctoral, la viajera reflexiona:

Pocas cosas hay más susceptibles de crecer y educarse que la admiratibilidad. El salvaje no se da cuenta de los edificios que ve por vez primera; los ve mal, los juzga con su criterio estrecho de salvaje. Para comprender lo bello, es forzoso tener en nosotros un ideal de belleza, y cuanto más elevado es éste, mayor es nuestro goce, por mucho que el reverso de la medalla, produzca en nosotros, cierta insaciabilidad estética, si la palabra es permitida, y nos incline un tanto al pesimismo (51).

La “admiratibilidad” principal a la que apunta *Recuerdos de viaje* no es la que ha desarrollado la viajera en Estados Unidos sino aquello que la escritora espera suscitar en sus lectores.

La “admiratibilidad” supone la capacidad de discernir entre lo bello y lo feo. Así, las expresiones de aprobación y disfrute ante lo que el ojo legitimador de la viajera considera bello deben ser tan enfáticas como aquellas reprobaciones ante lo inaceptable. Pero lo inaceptable no siempre pertenece al Otro: bien puede ser un rasgo propio, como lo es, por ejemplo, la escasa comprensión de la lengua inglesa de la viajera al llegar a Estados Unidos:

Ha llegado el momento de hacer aquí una confesión penosa que hará derramar lágrimas, no lo dudo, al digno don Antonio Zinny, mi maestro, a quien su discípula favorita, debía en ese entonces todo el inglés que sabía. Y éste resultó ser tan poco, que con gran vergüenza y asombro mío, el intérprete natural de la familia, la niña políglota, como me llamaron un día algunos aduladores de mis años tempranos, no entendía jota de lo que le repetían los hombres mal entrazados y el lacónico expresivo empleado (Mansilla, 50).

La ironía, tras la cortina del humor, apunta a desarrollar la capacidad de distinguir, es decir, en el fondo se trata también de un gesto educativo en pos del desarrollo de esta vara propia llamada “admiratibilidad”. Ya sea por el cotejo del Yo con el Otro des-

⁴ Así lo explica Sarmiento en su comentario al libro de Mansilla, en el diario *El Nacional* en 1882: “Los *Recuerdos de viaje* no son los viajes mismos, sino lo que de ellos queda cuando ya estamos en casa”.

conocido y diferente, o por la confrontación de la viajera con sus limitaciones (como es el caso del idioma), el viaje funciona como punto de referencia para la constitución de los rasgos propios. No siempre la ironía que surge de la decepción conduce a una descripción del Yo y de sus limitaciones tan directamente como en la cita de arriba: las más de las veces, el Yo se va delineando indirectamente. Según Carrizo Rueda, “sucede a veces que tales retratos quedan disimulados porque son contruidos con acciones o actitudes mencionadas al pasar, que pueden ser no reconocidas en un primer acercamiento como elementos de una urdimbre descriptiva” (20). Disimulado pero no por ello menos presente, es el retrato que de sí misma va generando la voz enunciativa al describir a las jóvenes estadounidenses. Para Mansilla, las *yankees* son tan exageradas en sus vestimentas como groseras para comer. De ambos rasgos —en realidad, fusionables en uno: lo excesivo— puede inferirse que quien escribe es o cree ser —comparativamente— refinada y sutil, portadora de una delicadeza que no ve en las otras mujeres. La descripción de las jóvenes está precedida por la sorpresa de la viajera ante la popularidad que tienen las ostras en las comidas de ese país:

Nunca podré olvidar el asombro que me causó en mi primer comida en Nueva York, ver devorar a una elegante muchacha de dieciocho años la mitad de una langosta, chupando hasta las antenas, con una delicia, que con elocuente expresión se transparentaba en su bellissimo semblante (65).

Tras la observación en el hotel, aparece el mismo fenómeno en una tertulia:

En las tertulias, naturalmente, se sirven ostras. [...] Causa dolor ver a esas rubias, transparentes, poéticas Yankees, vestidas de encajes, deslumbrantes de lujo y atavío, verlas, digo, sentadas prosaicamente en esa actitud femenina que permite apoyar un gran plato sopero sobre las rodillas, un tanto separadas. Solo el realismo de Zola puede dar acabada idea del espectáculo, del olor, del ambiente, que rodea a esas bellas mujeres escotadas y coquetas. Devoran por cucharadas el líquido negrusco en el cual flotan grandes pedazos de carne resistente, agitando a la par que sus dorados rizos, sus activas mandíbulas (65-6).

No será este el único rasgo *yankee* que sorprende a la viajera. Con la atención puesta en las mujeres jóvenes como expresiva condensación de la cultura que visita, en otra de las fiestas a la que es invitada, la enunciativa apela una vez más a la ironía:

En el ángulo más apartado de un pequeño saloncito algo solitario, hay un pouff bastante estrecho; sin embargo, en él caben dos, apretándose un tanto. Y en efecto, dos personas lo ocupan y atraen mis miradas. Pero lo que en realidad se ve

es una preciosa rubia muy lánguida y bella, que ostenta una crinolina de proporciones exageradas, sobre la cual un traje de tul celeste se ahueca y esponja como un globo, describiendo una vasta circunferencia. Envuelto, confundido, aprisionado, disimulado entre los tules, está a su lado un mancebo, por lo menos así lo parece, a juzgar por sus bigotes rubios, finísimos, y sus ojos chispeantes, que es lo único que alcanzo a divisar entre la confusión nebulosa de los tules de color cerúleo. Esto es *flirtation* (179).

Otro aspecto que llama la atención de la viajera —y que nos remonta a su gusto por el canto lírico— es el teatro estadounidense: “esos teatruchos de mala muerte”. Como en los casos anteriores, es el sorpresivo disgusto lo que desencadena las mejores descripciones del texto, aquellas que abandonan el tono de correcta guía turística y se atreven a lo literario. Veamos cómo narra Mansilla una de las funciones teatrales a las que asiste:

[L]a música comenzó de nuevo a hacer oír sus discordes armonías y poco después volvió de nuevo a alzarse la cortina y aparecieron dos actrices feas y mal entrazadas que comenzaron una pantomima insulsa. [...] Saltos, muecas, gestos más o menos expresivos, dirigidos a un vejete que parecía, desde que se presentó, querer simbolizar por sus actitudes reservadas y púdicas la casta Susana, perseguida por sus dos terribles amadores. [...] Las peripecias de aquel torneo femenino, en el cual el gaje de la vencedora debía ser el desdenoso monstruo pintarrajeado, de arratonada peluca, fueron numerosas [...]. Cuando salí de nuevo al aire libre y contemplé la luz del día, pues aquella sala estaba iluminada con gas, me pareció despertar de una cruel pesadilla (152-153).

Ahora bien, dada la importancia estructural de lo descriptivo en el relato de viajes, sus matices y diferencias no se limitan a la predominancia del tono didáctico y valorativo o el tono irónico y desaprobatorio. Como plantea Carrizo Rueda, las isotopías (“un repertorio de temas y cuestiones que reiteradamente se manifiestan explícitamente en un texto”, o “los haces de rasgos semánticos que sostienen la coherencia interna del discurso” (23)) se acompañan siempre de significativas omisiones: qué observa y registra la viajera enunciativa es ideológicamente elocuente para el lector. Respecto de la isotopía, dijimos que este relato de viajes focaliza la mirada en las mujeres *yankees*, desde las jóvenes hasta las ancianas, en un arco que recorre hábitos, los aparentemente frívolos (como la vestimenta y los modos de comer) y aquellos de mayor carnadura política, como el divorcio y el aborto. A esta presencia insistente de figuras femeninas se contrapone un silencio: como ha señalado Lojo, el marido de Eduarda apenas aparece de refilón en una escena. En este sentido, las descripciones que halla-

mos en el capítulo XV marcan el clímax descriptivo del libro, su punto de mayor riesgo ideológico. Las descripciones anteriores pueden tomarse como detalles y justificaciones que explican e ilustran esta gran descripción reflexiva en la cual Mansilla toca cuestiones álgidas respecto de la mujer: la libertad de elegir marido por sí mismas en contraposición con una unión de conveniencia económica, el divorcio, el ejercicio de la prostitución. El tono coloquial y el impostado desagrado están al servicio de disimular la osadía de abordar estas cuestiones, por demás transgresoras para la época:

Los Norteamericanos tienen el recurso del divorcio, del cual no abusan, pero sí usan. Yo he conocido varias damas muy distinguidas que, después de divorciadas de su primer marido, por causas que ignoro, habían contraído matrimonio con el *Master* tal, bajo cuyo nombre yo las conocí, sin desmerecer por eso en la sociedad. Pero, lo repito, usan, no abusan de tal recurso. [...] No tengo al respecto una opinión hecha. [...]

[...] Yo prefiero pasearme tranquilamente por la Quinta Avenida, esa espléndida calle de mansiones de mármol blanco, que parece pertenecer a ciudades de las Mil y una Noches (148-49).

Conclusiones

Como es propio del género relato de viajes, las descripciones en este libro son de una importancia estructural. Algunas con predominio de tono educativo ilustrativo, otras con ironía y sarcasmo hacia la sociedad estadounidense, en todas ellas puede verse el deseo de Mansilla por desarrollar en sus lectores un criterio de la “admiratibilidad”, o la capacidad (que se piensa como rasgo constitutivo de las sociedades civilizadas) de distinguir, en virtud de un parámetro de belleza, entre lo digno de admiración y lo reprobable. Son las zonas del asombro y el desagrado en la experiencia del viaje aquellas que suscitan las descripciones más originales, la adjetivación más creativa, donde la escritora se sale del plan educativo y la prosa rompe el tono neutral de información turística. Como compensación, allí donde la experiencia flaquea o decepciona, aparece la literaturiedad.

Ahora bien, dentro del conjunto de frisos del fragmento del mundo del que se quiere dar cuenta, hallamos —paralelo al gran interés que muestra la enunciativa hacia las mujeres— un expresivo silencio en torno al marido diplomático. Esta combinación tan personal de isotopía y ausencia, más la innovación de ser la primera viajera argentina que relata su viaje, junto con la concepción del viaje como modo de legitimar su voz frente a una audiencia que se busca ilustrar, hacen de este libro un hito en la escritura de viajes y en la literatura femenina de nuestro país. *Recuerdos de viaje*, el primer rela-

to de viajes escrito por una mujer en la Argentina del siglo XIX es, en más de un sentido, una obra fundacional.

Bibliografía

- CARRIZO RUEDA, Sofía, 2008 “Estudio preliminar. Construcción y recepción de ‘fragmentos del mundo’”, en *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de ‘fragmentos del mundo’*. Buenos Aires, Biblos, 9-33.
- CRESPO, Natalia, “‘Señor y amigo’. Usos del género epistolar en nueve cartas inéditas de Eduarda Mansilla”, *Decimonónica* (en prensa).
- GARCÍA MANSILLA, Manuel Rafael, 1917, *Cartas confidenciales de Domingo Faustino Sarmiento a Manuel Rafael García Aguirre (1866-1872)*. Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. T. III. S. III. Buenos Aires, Imprenta Coni Hnos.
- LOJO, María Rosa, 2011, “Eduarda Mansilla: entre la barbarie yankee y la utopía de la mujer profesional”. En *Recuerdos de viaje*. Córdoba, Buena Vista.
- MANSILLA, Eduarda, 2011, *Recuerdos de viaje*. Córdoba, Buena Vista.
- MOLINA, Hebe, 2011, “Introducción”, *Cuentos (1880)*. EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX), 1. Buenos Aires, Corregidor.
- SZURMUK, Mónica, 2007, “Recordar es vivir: *Recuerdos de viaje* de Eduarda Mansilla”, en *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1930)*. Trad. Cristina Pinto, México, Instituto Mora.

La narrativa de viajes en la literatura alemana sobre la Argentina (1870-1970): un intento de clasificación

CLAUDIA GARNICA DE BERTONA

*Universidad Nacional de Cuyo
Centro de Literatura Comparada
Argentina
claudiagbertona@gmail.com*

Resumen: Entre 1870 y 1970 aproximadamente se produjeron en alemán numerosos textos que, publicados en Europa o en Argentina, tenían como tema central el desplazamiento por nuestro país. Este corpus, que hasta el presente permanecía disperso y no había sido estudiado como conjunto, pertenece a la llamada “Literatura alemana del extranjero” y no se ubica dentro de la literatura canónica, que es la que se encuentra por ejemplo en las historias de la literatura alemana. A través de cien años, ciudadanos germanos hablantes de diferentes procedencias dejaron su país en forma temporal o permanente y se desplazaron por el nuestro. Escritores de oficio o simplemente aficionados, dejaron su testimonio en abundantes relatos de viaje. Este trabajo intenta presentar el panorama general de esta literatura y ofrecer una clasificación posible de los textos, en estrecha relación con el periodo temporal en que se escribieron.

Palabras claves: literatura de minorías – imagología – literatura alemana del extranjero.

The Narrative of Travels in German Literature about Argentina (1870-1970): An Attempt of Classification

Abstract: Approximately between 1870 and 1970, several texts were written in German and published in Europe and Argentina, all having as a central topic the German speaking foreigners’ journeys inside Argentina. This corpus, which so far remained scattered and had not been studied as a whole, belongs to “German literature from abroad” and is not located within the canonical literature that can be found, for example, in German literature stories. Over a hundred years, German speaking citizens left their countries temporarily or permanently and moved to Argentina. Professional writers or simply *aficionados* left their testimonies in

numerous travel narratives. This paper attempts to present an overview of this type of literature and to provide a possible classification of the texts, in close relation to the time span in which they were written.

Keywords: Literature of Minorities – Imagology – German Literature from Abroad.

Entre 1870 y 1970 aproximadamente se produjeron en alemán numerosos textos que, publicados en Europa o en Argentina, tenían como tema central el desplazamiento por nuestro país de viajeros que escribieron sobre sus propias experiencias. Este corpus, que hasta el presente permanecía disperso y no había sido estudiado como conjunto, pertenece a un ámbito de estudio que la Germanística llama “Literatura alemana del extranjero” y abarca las manifestaciones literarias en alemán fuera del ámbito europeo central germanohablante. Por otra parte, no se ubica dentro de la literatura alemana canónica, que es la que se encuentra, por ejemplo, en las historias de la literatura alemana, sino que pertenece a un subsistema hasta ahora prácticamente ignorado por la investigación académica, quizás fundamentalmente debido a la dispersión del material y las dificultades para su hallazgo.

La llegada de alemanes a suelo argentino está ligada a la historia misma de la Conquista. Por diferentes razones, en épocas diversas y con intensidad desigual, los germanohablantes se interesaron desde el Descubrimiento por las tierras remotas que terminarían llamándose “Argentina”. Anne Saint Sauveur-Henn señala en su estudio sobre la inmigración alemana a la Argentina, publicado en 1995, que hubo alemanes arribados a partir de 1519 en la expedición de Hernando de Magallanes, y luego en las de Sebastián Caboto (1526) y Pedro de Mendoza (1535). De esta última la figura más relevante es la de Ulrich Schmidl, quien escribe sobre el Río de la Plata en sus *Wahrhaftige Historien (Historias verídicas)* de 1567 y participa de la fundación de Buenos Aires, Corpus Christi y Asunción. A él se lo considera el primer historiador conocido de la Argentina.¹ Sirvan estos datos históricos introductorios para demostrar que los textos de viaje de alemanes que recorren el país no son una novedad de la modernidad, sino que tienen en Schmidl un antecedente valioso, que es además una lectura casi obligatoria de los viajeros posteriores.

El objetivo de mi trabajo es precisar y clasificar un corpus muy profuso de textos de viaje escritos en alemán tanto por viajeros que visitaron la Argentina y la recorrieron con diferentes propósitos entre 1870 y 1970 como por migrantes que la habitaron en

¹ Saint Sauveur-Henn, Anne. *Une siècle d'émigration allemande vers l'Argentine 1853-1945 (Un siglo de emigración alemana a la Argentina 1853-1945)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1995; 15.

forma pasajera o permanente. Pretendo demostrar que a la intención que motiva el viaje se subordina el discurso que se produce sobre el país, a la vez que la auto y la heteroimagen que los textos proyectan. Así también, intentaré mostrar cuál es el rol del receptor en estos textos. Comparto la postura de Elena Duplancic cuando afirma que:

Más allá de la descripción de paisajes, tipos humanos y emociones, todo viajero escribe su relato con una determinada intención. Siempre existirá, por lo tanto, la tendencia del autor a lograr que el lector se identifique con su propia postura. Al servicio de este objetivo podremos identificar en todo texto de viajes una imagen determinada del país visitado. Dentro de esa imagen el autor habrá destacado o disimulado aspectos positivos o negativos de modo que el escritor funcionará a favor de la imagen que desee transmitir y aún tal vez en contra de imágenes anteriores que considere erradas. Es lo que Bleicher ha denominado función ideológica y función desmitificadora.²

La mayoría de los relatos de viaje de este corpus que pertenecen al siglo XIX citan a dos científicos alemanes que los han precedido en su descubrimiento de la Argentina: Friedrich Gerstcker³ y Hermann Burmeister,⁴ que eran lecturas casi obligadas para quienes se aventuraran a viajar por estos parajes remotos. Cicerchia afirma además que los relatos de viaje a partir de 1780 llevan las marcas de Humboldt, von Martius y Darwin.⁵

Para mi trabajo resulta funcional la definici3n de Sofía Carrizo Rueda, quien afirma:

Podemos concluir que los relatos de viaje constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda funci3n absorbe a la primera, aún en los momentos en los que se relatan aventuras, ya que estas no empujan al lector hacia la averiguaci3n del desenlace, sino que lo retienen, como cualquiera de los seres u objetos descriptos, en el sistema de cualificaciones que constituye la funci3n privativa de la red textual.⁶

² Duplancic de Elgueta, Elena. "Literatura de viajes – Bernardo Kordon". En: *Boletín de Literatura Comparada*, IX-X, 1984-1985. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1985; 47-57.

³ Viajero alemán. Vivi3 entre 1816 y 1872, viaj3 por Sudamérica entre 1849 y 1852 y dio forma literaria a su experiencia alrededor de 1862.

⁴ Científico alemán (1807-1892) (1861). Su obra *Reise durch die La Plata-Staaten mit besonderer Rcksicht auf die physische Beschaffenheit und den Culturzustand der Argentinischen Republik* (*Viaje a través de los estados de La Plata con especial consideraci3n a la naturaleza física y el estado cultural de la República Argentina*). Ausgefhrt in den Jahren 1857, 1858, 1859 und 1860. Halle: Druck und Verlag von H. W. Schmidt, 2 vols.

⁵ Cicerchia, Ricardo. *Viajeros ilustrados y románticos en la imaginaci3n nacional*. Buenos Aires: Troquel, 2005.

⁶ Carrizo Rueda, Sofía. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichenberger, 1997; 13.

Carrizo Rueda distingue también entre “literatura de viajes”, que tiene como referente primordial una ficción, y “relato de viajes”, en los que no se puede separar lo documental de los recursos atribuidos a la “literariedad”.⁷ Los textos a los que me referiré se enmarcan entonces dentro de la categoría de “relatos de viajes”, ya que se trata de viajes no ficticios, de los que el autor fue protagonista y que son presentados con conciencia de la “literarización” del material a su público lector.

El texto fundante de la narrativa de viajes en alemán por la Argentina es el de Johann Alemann, *Bilder aus der Argentinischer Republik (Imágenes de la República Argentina)*,⁸ de 1877, que es además el primero de los textos que conforman el corpus de la literatura en lengua alemana de migrantes y viajeros a la Argentina.

El criterio fundamental que utilizaré para analizar y clasificar los textos es la intención que mueve a los autores a relatar su viaje, que generalmente queda enunciada en el prólogo. En relación con ella se encuentran el material presentado, la auto y heteroimagen y el lector ideal al que están orientados.

1. Textos orientados a atraer la inmigración

1.a. Los periodistas

Como ya se dijo antes, el texto fundante de la literatura de viajes en lengua alemana sobre la Argentina es *Imágenes de la República Argentina* de Johann Alemann. El autor emigró a la Argentina en 1874 por invitación del presidente Domingo Faustino Sarmiento. En Buenos Aires fundó el *Argentinisches Wochenblatt (Semanario Argentino)*, que apareció por primera vez en 1878, con una subvención del gobierno para impulsar la llegada de colonos suizos a las tierras ganadas a los indios por el General Roca. En 1889 comenzó a aparecer el *Argentinisches Tageblatt (Diario argentino)*, que se publica hasta la actualidad. Se trata entonces de un maestro suizo devenido en periodista y empresario, que se desempeña como agente del gobierno argentino para atraer la inmigración helvética fundamentalmente. Su intención se aclara, como es común en los textos de viaje tradicionales, en el Prólogo:

El autor se ha impuesto únicamente la tarea de comunicar sus observaciones y vivencias a amigos y conocidos en Suiza que se interesen por la Argentina.⁹

⁷ Carrizo Rueda, Sofía. *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*. Buenos Aires: Biblos, 2008; 11.

⁸ Alemann, Johann. *Bilder aus der Argentinischer Republik (Imágenes de la República Argentina)*. Buenos Aires: Dampf-Buchdruckerei des Courier de La Plata, 1877.

⁹ —, *Op. cit.*: “Vorliegende Schrift ist keine Lektüre für solche, die selbst sehr gereist sind oder, wie Goethe sagt, ‘schrecklich viel gelesen haben’, denn sie werden darin wenig Neues und Anziehendes finden.

Der Verfasser hat sich lediglich die Aufgabe gestellt, Freunden und Bekannten in der Schweiz, welche sich für Argentinien interessieren, seine Beobachtungen und Erlebnisse mitzuteilen”; s/p

Declara que su relato se ha construido en base a un diario de viaje y comienza su recorrido con la llegada al puerto de Buenos Aires, que le parece menos interesante que Montevideo. Describe las calles rectas, las casas bajas y con frentes angostos, pero profundas. Se refiere al precio de la carne, a las mujeres: “Un tipo de mujer más bella y noble no se encuentra en Sudamérica”,¹⁰ a los porteños y a su orgullo. Pero lo positivo de Buenos Aires no se debe a lo que su gente ha logrado, sino “que sin embargo Buenos Aires se haya vuelto grande y significativa en el mundo de los negocios, debe agradecerse a los europeos”.¹¹ Lo que más impacta al autor es la vida comercial, y en eso insiste, lo que se comprende si se considera su intención. Pero Alemann no puede dejar de lado su sensación de superioridad europea cuando hace afirmaciones como esta:

Es conocido que los argentinos no encuentran gusto por el trabajo manual y la vida industrial; esto mismo está representado casi en su totalidad por europeos. [...] Los europeos en el curso de los años han tomado muchas cosas de este estilo de vida. Se quedan en su casa año tras año, toman el inevitable mate y llenan su tiempo con miserables chismes; con el correr del tiempo se acercan cada vez más al ser y la esencia del hijo de la tierra.¹²

Su objetivo central es describir la vida en las colonias suizas, especialmente Berna. Opina que la inmigración germana causará un gran beneficio al país, sin mencionar el hecho de que los inmigrantes eran prácticamente expulsados de sus países por la necesidad de supervivencia.

En la misma línea que su padre, Theodor Alemann escribe *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium (Una excursión al territorio del Chubut)*, en 1898. Elige para expresarse la forma del texto de viaje en primera persona: a través del desplazamiento va a poder describir lo que encuentra, de forma tal que el lector pueda informarse cabalmente. No aconseja esta zona para el colonizador europeo, ya que no existen asociaciones de colonización con el capital suficiente, aunque opina que la zona del Chubut es especialmente apropiada para el colonizador suizo. Concluye con la afirmación optimista de que la colonización de la Patagonia por capital alemán “significaría

¹⁰ *Ibid.*: “Einen schöneren und edleren Frauentypus wird man in Südamerika nicht finden”; 13.

¹¹ *Ibid.*: “Dass Buenos Aires dennoch gross und im Geschäftsleben bedeutend geworden ist, ist ausschliesslich den Europäern zu verdanken”; 14.

¹² *Ibid.*: “Bekanntlich können die Argentinier dem Handwerks- und Gewerbsleben keinen Geschmack abgewinnen; dasselbe ist denn auch beinahe ausschliesslich durch Europäer vertreten. (...) Die Europäer nehmen im Laufe der Jahre von dieser Lebensweise vieles an; sie bleiben ebenfalls Jahr ein, Jahr aus zu Hause, trinken den unvermeidlichen Mate und füllen ihre Zeit mit lumpigen Klatschereien aus; sie nähern sich mit der Zeit immer mehr dem Sein und Wesen des Sohnes des Landes”; 27.

el suceso económico más extraordinario del cambio de siglo”.¹³ El hermano de Theodor, Moritz, escribe en 1907 *Am Rio Negro. Ein Zukunftsgebiet germanischer Niederlassung. Drei Reisen nach dem Rio Negro- Territorium (En Río Negro. Una región del futuro para la colonización germana. Tres viajes al territorio de Río Negro)*. El narrador se presenta a sí mismo como un buen conocedor de la Argentina, ya que ha vivido en ella 33 años, y más que un propagandista de la colonización, se considera un organizador para que el capital alemán llegue antes a esta región que los chilenos o los americanos, a quienes ve como posibles competidores. En consonancia con la línea familiar, Ernesto Fernando Alemann, hijo de Theodor, publicó en 1926 *Grünes Gold und rote Erde. Beobachtungen einer Reise (Oro verde y tierra roja. Observaciones de un viaje)*. Se trata de un recorrido fundamentalmente por la región yerbatera y las colonias germanas que allí se encuentran. La descripción del viaje termina con una frase casi profética, ya que al mirar el pasado, reflexiona:

Del presente, de su logro y su esfuerzo, he tratado de dar un recorte en este bosquejo. Pero esta es una tierra del futuro. Nuestros hijos y nietos lo experimentarán. El trabajo es su fundamento, su fruto será bendito.¹⁴

El mismo valor tiene otro de sus textos de viaje, *Fahrt nach Süden. Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén (Excursión al sur. Un viaje hacia el Río Negro y Neuquén)*.¹⁵ Alemann observa la realidad de su propio país desde los ojos de un extranjero y utiliza el recurso común en la literatura de viaje de poner en boca de otro palabras o pensamientos que expresan los del propio narrador. Esto se hace evidente, por ejemplo, al referirse a la tan llamativa costumbre del mate:

Después de la comida circula el mate, para gran contrariedad de una dama alemana, que a pesar de su larga estadía en el país, sigue viendo en el mate un hábito horrible y antihigiénico. Naturalmente tiene razón.¹⁶

¹³ Alemann, Theodor. *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium. Allerlei über Land und Leute im Chubut (Zweiter Theil)*. Nach den neuesten Daten und eigener Anschauung bearbeitet von Th. Alemann. (Una excursión al territorio del Chubut. De todo sobre la tierra y la gente en el Chubut. Segunda parte. Según los datos más recientes y observaciones propias elaboradas por Th. Alemann). Buenos Aires: s/e, 1898; 79.

¹⁴ Alemann, Ernesto Fernando. *Grünes Gold und rote Erde. Beobachtungen einer Reise (Oro verde y tierra roja. Observaciones de un viaje)*. Buenos Aires: Alemann, 1926: “Von der Gegenwart, von ihrem Schaffen und Streben, habe ich in diesen Skizzen einen Auschnitt zu geben versucht. Aber dies ist ein Land der Zukunft. Unsere Kinder und Enkel werden sie erleben. Arbeit ist ihre Grundlage, gesegnet wird ihre Frucht sein”; 50.

¹⁵ Alemann, Ernesto F. *Fahrt nach Süden. Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén (Excursión al sur. Un viaje hacia el Río Negro y Neuquén)*. Buenos Aires: Verlag “Argentinisches Tageblatt”, 1929.

¹⁶ *Ibid.*: “Nach dem Essen kreist der Mate, sehr zum Entsetzen einer deutschen Dame, die trotz langjährigen Aufenthalt auf dem Lande im Herumreichen der Mate immer noch eine abscheuliche, unhygienische Unsitte erblickt. Natürlich hat sie Recht”; 41.

En esta misma línea están también los textos de Juan Tjarks, también periodista y propietario del diario que durante el imperio del Nacionalsocialismo se alinearía con este desde la Argentina. La primera obra es *Über die Anden und in Chile: Reisebilder (A través de los Andes y en Chile: Imágenes de viaje)*,¹⁷ de 1907, que describe un viaje del autor por Argentina y Chile y le sirve para destacar la importancia que la inmigración alemana ha tenido en el desarrollo de ambos países. El segundo texto es *Eine Reise nach dem Gran Chaco, Misiones und den Fällen des Iguazu (Un viaje al Gran Chaco, Misiones y las Cataratas del Iguazú)* de 1911, escrito con la misma finalidad que el anterior.

2. Textos orientados a presentar el país

2.1. Los aventureros

Dentro de los textos compuestos con la intención primordial de ofrecer una descripción de la Argentina orientada al lector germanohablante europeo se encuentran textos como los de Hans Schmidt, *Meine Jagd nach dem Glück in Argentinien und Paraguay. Reise-, Arbeits- und Jagdabenteuer*¹⁸ (*Mi caza de la felicidad en Argentina y Paraguay. Aventuras de viaje, trabajo y caza*), de 1921. El autor aclara que vino a la Argentina a probar suerte en 1912. Los viajes de este narrador tienen como objetivo conseguir un trabajo estable y hacer dinero, por lo que no siguen un recorrido prefijado, sino que lo mueven hacia donde existen mejores posibilidades de supervivencia. Es previsible, entonces, que se incluyan numerosas aventuras de las que el yo narrador fue protagonista. El viaje de Schmidt es una especie de viaje de descubrimiento. Su móvil es conocer y en segundo término mostrar lo que ve. Podría decirse que quiere derribar mitos sobre Argentina y Paraguay y entonces muestra lo que experimenta para que quienes lo sigan en su camino lo hagan con conocimientos previos de primera mano. Los fracasos y malos momentos por los que pasa el narrador no son considerados como tragedias sino como parte del aprendizaje del sujeto que ha elegido un escenario diferente para desarrollar su existencia. En esta misma línea está otra de sus obras, *Vom Rio de la Plata zum Río Alto Paraguay. 2300 Kilometer nordwärts auf süd-amerikanischen Riesenströmen (Del Río de la Plata al río Alto Paraguay. 2300 kilómetros hacia el norte por las inmensas corrientes sudamericanas)*,¹⁹ de 1938. En este

¹⁷ Tjarks, Juan. *Über die Anden und Chile. Reisebilder (A través de los Andes y Chile. Imágenes de viaje)*. Buenos Aires: Separatabdruck aus der Deutschen La Plata-Zeitung, 1905.

¹⁸ Schmidt, Hans. *Meine Jagd nach dem Glück in Argentinien und Paraguay. Reise-, Arbeits- und Jagdabenteuer (Mi caza de la felicidad en Argentina y Paraguay. Aventuras de viaje, trabajo y caza)*. Leipzig: Voigtlander, 1921.

¹⁹ Schmidt, Hans. *Vom Rio de la Plata zum Río Alto Paraguay (Del Río de la Plata al Río Alto Paraguay)*. Buenos Aires: Editorial del autor, 1938.

texto el autor crea la ficción de que debe llevar a la hija de un amigo desde Buenos Aires a Asunción y ese es el marco de su viaje. Es muy notable el desprecio por los indios a través de la animalización de la que son objeto por parte del narrador. Posiblemente la influencia de las ideas de raza superior, a las que Schmidt adhería en la época en que compone esta obra, lo impulsa a juzgar a los indios como a seres inferiores, con rasgos absolutamente negativos.

2.2. Los militares

Rudolf von Colditz escribe en 1925 *Im Reiche des Kondor. Streifzüge durch die Wildnisse Südamerikas (En el reino del cóndor. Incursiones por los desiertos de Sudamérica)*.²⁰ El autor fue un militar prusiano, topógrafo, que acompañó a Francisco Moreno en algunos de sus viajes. La idea central de esta obra, que condiciona la mirada del narrador en su recorrido, es que Argentina está predestinada a tener en el sur el mismo papel que Estados Unidos en el norte, lo que es una aseveración común entre los escritores y viajeros de la época. Cree que sus lectores serán los amantes de la naturaleza, la cacería y los deportes al aire libre y también aquellos que se vean obligados a emigrar. La particularidad de este texto, que no sigue un itinerario prefijado, es que tiene entre sus lectores ideales a aquellos que tengan previsto hacer viajes de cacería por el país, por lo que la descripción de la fauna y de las posibilidades en este sentido condiciona la mirada del autor. El argentino es admirado por su patriotismo y las argentinas, especialmente las tucumanas, son presentadas como probablemente las más hermosas del mundo. La obra tiene además valor documental por el material fotográfico que ofrece y por las descripciones de lugares, fauna y flora que el narrador va mostrando a su paso, ya que von Colditz no es un observador ingenuo.

2.3. Los docentes

Dentro de este grupo ocupa un lugar central la obra de Max Tepp *Ferienfahrt nach dem Nahuel Huapi (Viaje de vacaciones al Nahuel Huapi)*²¹ que se editó por primera vez en 1936. Para este gran pedagogo alemán, el viaje tiene un valor didáctico: sirve para que los alumnos de escuelas alemanas conozcan y amen su patria y para que a través del contacto con la naturaleza formen su carácter, ya que todos ellos viven en Buenos Aires. El viaje es un medio educativo y lo aconseja no solo para los hijos de los inmigrantes, sino también para los argentinos que no pueden querer lo que desconocen.

²⁰ Colditz, Rudolf von. *Im Reiche des Kondor. Streifzüge durch die Wildnisse Südamerikas (En el reino del cóndor. Incursiones por los desiertos de Sudamérica)*. Berlin: Paul Parey, 1925.

²¹ Tepp, Max. *Ferienfahrt nach dem Nahuel Huapi (Viaje de vacaciones al Nahuel Huapi)*. Buenos Aires: Die Umwelt, 1936.

2.4. Los científicos

En 1948 Hans Krieg publica *Zwischen Anden und Atlantik. Reisen eines Biologen in Südamerika* (*Entre los Andes y el Atlántico. Viaje de un biólogo en Sudamérica*).²² En el Prólogo, el autor adelanta que no se trata ni de un relato de viaje ni de una descripción científica en sentido estricto, sino más bien de una alabanza. De 1949 es *Menschen in der Wildnis. Begegnungen "neben dem Wege"* (*Hombres en la selva. Encuentros "al lado del camino"*).²³ Este viaje no sigue un orden temporal ni espacial y está basado en recuerdos del autor. Se utiliza la primera persona del singular y predomina la descripción sobre la narración. Krieg fue un científico alemán que realizó varios viajes por Argentina entre 1923 y 1927 y descubrió la fauna y flora del país para el lector alemán a través de numerosas obras de divulgación.

2.5. Los escritores

Dentro de este grupo se encuentra Johannes Franze, quien fue el autor *Nördliche Tropfen – südlicher Schnee. Schönheit und Seele südamerikanischer Landschaft* (*Trópicos nórdicos – nieve del sur. Belleza y alma del paisaje sudamericano*).²⁴ Cuando se refiere a su propósito, dice: “La intención del autor fue cristalizar lo visible en su apariencia más bella y dar forma artística a la vivencia del paisaje”.²⁵ Creía que pertenecía a una raza a la que mueve el deseo de viajar y que tiene un ansia de belleza que no puede silenciarse. Hay en él una marcada estilización del lenguaje. No es simplemente un viajero, sino un escritor que presenta sus impresiones de viaje.

Conclusiones

1. La mayoría de los textos utiliza la primera persona del singular, ya que se trata de viajes en los que el narrador participó. Es poco frecuente el uso de la primera del plural y parece referirse a “los germanos” en sentido general. La tercera se prefiere en la narración de aventuras que son referidas por otros.

²² Krieg, Hans. *Zwischen Anden und Atlantik. Reisen eines Biologen in Südamerika* (*Entre los Andes y el Atlántico. Viaje de un biólogo en Sudamérica*). München: Hanser, 1948.

²³ Krieg, Hans. *Menschen in der Wildnis. Begegnungen "neben dem Wege"* (*Hombres en la selva. Encuentros "al costado del camino"*). Mit 16 Bildtafeln. Buenos Aires: El Buen Libro, 1949.

²⁴ Franze, Johannes. *Nördliche Tropfen – südlicher Schnee. Schönheit und Seele südamerikanischer Landschaft* (*Trópicos nórdicos – nieve del sur. Belleza y alma del paisaje sudamericano*). Buenos Aires: Goethe-Buchhandlung, 1942.

²⁵ *Ibid.*: “Das Sichtbare in seiner schönsten Erscheinung herauszukristallisieren und das Landschaftserlebnis künstlerisch zu formen, war das Ziel des Verfassers”; 5.

2. Aproximadamente desde 1870 hasta el final de la Primera Guerra predominan los textos que tienen la intención explícita de presentar el país a los posibles inmigrantes. También son abundantes en este periodo los que describen a la Argentina desde varios puntos de vista, principalmente el de sus posibilidades de explotación económica. En estos, se difunde una imagen del país como un lugar del mundo que necesita de la colonización germánica para desarrollar plenamente su potencial. Estos viajes tienen como destinos preferentes el Chaco, la Patagonia o el Litoral argentino. Prevalece la idea de que la colonización germana ayudará a la Argentina y de que es posible construir una especie de islas de germanidad en las que los inmigrantes puedan vivir sin la necesidad de asimilación.
3. Es común en los textos la utilización de recursos propios del relato de viajes, por lo que se infiere la lectura de este tipo de obras por parte de los autores: la comparación de la nueva realidad con la ya conocida por el lector y la confrontación entre las expectativas del autor y la realidad.
4. La imagen de la Argentina es variable, aunque pueden establecerse ciertas constantes: la gran dimensión del país comparado con los de Europa, la monotonía de la pampa, el ruido y el desorden de Buenos Aires.
5. Los textos de viaje de este corpus no son en ningún caso obra de un observador ingenuo. Los escritores tienen una intención definida, expresa la mayoría de las veces, a la que se subordina el material presentado. Construyen una imagen de la Argentina hacia el público germanohablante, entre el que tenían muy buena circulación, lo que puede rastrearse a través de las reediciones de los textos.

Bibliografía

- ALEMANN, Johann, 1877, *Bilder aus der Argentinischer Republik (Imágenes de la República Argentina)*, Buenos Aires, Dampf-Buchdruckerei des Courier de La Plata.
- ALEMANN, Ernesto F., 1926, *Grünes Gold und rote Erde. Beobachtungen einer Reise (Oro verde y tierra roja. Observaciones de un viaje)*, Buenos Aires, Alemann.
- , 1929, *Fahrt nach Süden. Eine Reise nach dem Rio Negro und Neuquén (Excursión al sur. Un viaje hacia el Río Negro y Neuquén)*, Buenos Aires, Verlag “Argentinisches Tageblatt”.
- ALEMANN, Theodor, 1898, *Ein Ausflug nach dem Chubut Territorium. Allerlei über Land und Leute im Chubut (Zweiter Theil)*. Nach den neuesten Daten und eigener Anschauung bearbeitet von Th. Alemann. (*Una excursión al territorio del Chubut. De todo sobre la tierra y la gente en el Chubut. Segunda parte. Según los datos más recientes y observaciones propias elaboradas por Th. Alemann*), Buenos Aires, s/e.

La narrativa de viajes en la literatura alemana sobre la Argentina (1870-1970)

- CARRIZO RUEDA, Sofía, 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- , 2008, *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*, Buenos Aires, Biblos.
- CICERCHIA, Ricardo, 2005, *Viajeros ilustrados y románticos en la imaginación nacional*, Buenos Aires, Troquel.
- COLDITZ, Rudolf von, 1925, *Im Reiche des Kondor. Streifzüge durch die Wildnisse Südamerikas (En el reino del cóndor. Incursiones por los desiertos de Sudamérica)*, Berlin, Paul Parey.
- DUPLANCIC DE ELGUETA, Elena, 1985, “Literatura de viajes – Bernardo Kordon”, en *Boletín de Literatura Comparada*, IX-X, 1984-1985, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- FRANZE, Johannes, 1942, *Nördliche Tropfen – südlicher Schnee. Schönheit und Seele süd-amerikanischer Landschaft (Trópicos nórdicos – nieve del sur. Belleza y alma del paisaje sudamericano)*, Buenos Aires, Goethe-Buchhandlung.
- KRIEG, Hans, 1948, *Zwischen Anden und Atlantik. Reisen eines Biologen in Südamerika (Entre los Andes y el Atlántico. Viaje de un biólogo en Sudamérica)*, München, Hanser.
- , 1949, *Menschen in der Wildnis. Begegnungen “neben dem Wege” (Hombres en la selva. Encuentros “al costado del camino”)*, Mit 16 Bildtafeln Buenos Aires, El Buen Libro.
- SAINT SAUVEUR-HENN, Anne, 1995, *Une siècle d’émigration allemande vers l’Argentine 1853-1945 (Un siglo de emigración alemana a la Argentina 1853-1945)*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau.
- SCHMIDT, Hans, 1921, *Meine Jagd nach dem Glück in Argentinien und Paraguay. Reise-, Arbeits- und Jagdabenteuer (Mi caza de la felicidad en Argentina y Paraguay. Aventuras de viaje, trabajo y caza)*, Leipzig, Voigtlander.
- TEPP, Max, 1936, *Ferienfahrt nach dem Nahuel Huapi (Viaje de vacaciones al Nahuel Huapi)*, Buenos Aires, Die Umwelt.
- TJARKS, Juan, 1905, *Über die Anden und Chile. Reisebilder (A través de los Andes y Chile. Imágenes de viaje)*, Buenos Aires, Separatabdruck aus der Deutschen La Plata-Zeitung.
- SCHMIDT, Hans, 1938, *Vom Rio de la Plata zum Rio Alto Paraguay (Del Río de la Plata al Río Alto Paraguay)*, Buenos Aires, Editorial del autor.

***Código de extranjería* de César Molina: itinerario de un relato de viajes contemporáneo**

JACKELIN VERDUGO CÁRDENAS

Universidad de Cuenca

Universidad del Azuay

Ecuador

jverdugo_2000@yahoo.com

Resumen: En la poesía ecuatoriana se registran marcas particulares de travesías migratorias voluntarias u obligadas, y desde las voces de sus creadores se determinan formas individuales para nombrar y caracterizar este motivo. *Código de extranjería* de César Molina es un poemario que delimita coordenadas especiales en donde el motivo del viaje migratorio define un espectáculo dolorido de este proceso y lo refiere en relatos poéticos cargados de afección, crítica y solidaridades. Nuestra travesía lectora buscará caracterizar el poemario como una *cartografía del relato de viajes contemporáneo*. Importa mostrar cómo el poeta ecuatoriano traza su itinerario y cómo define sus estrategias discursivas en el marco de la morfología de los relatos de viajes.

Palabras clave: travesías migratorias – cartografía poética – relato de viajes contemporáneo – *Código de extranjería* – César Molina.

***Código de extranjería* by César Molina: Itinerary of a Contemporary Book of Travel**

Abstract: In Ecuadorian poetry there are particular marks of voluntary or forced migratory journeys, and individual forms of naming and characterizing this motive are determined from the voices of their creators. *Código de extranjería* by César Molina is a collection of poems which delimits special coordinates where the motive of the migratory journey defines a painful spectacle of this process and refers it in poetic stories full of affection, criticism, and solidarity. Our reading will seek to characterize the poems of the book as a possible *mapping of the contemporary book of travel*. It is important to show how the Ecuadorian poet traces his itinerary and how he defines the discursive strategies within the framework of the morphology of the books of travel.

Keywords: Migratory Journeys – Poetical Cartography – Contemporary Books of Travel – *Código de extranjería* – César Molina.

El motivo del viaje ha estado presente en la literatura ecuatoriana desde siempre y se lo ha trabajado desde aristas diferentes: la travesía migratoria, la conquista de la naturaleza, la huida del réprobo, la búsqueda del padre, la utopía de un mundo mejor. El viaje migratorio ha tenido repercusiones en todos los ámbitos de la sociedad ecuatoriana: la economía, la estructura familiar, las dinámicas juveniles. Su presencia ha propiciado nuevas nominaciones y consideraciones socioculturales, como la de la Cultura de la Espera: se espera la llegada de las divisas; que arribe la madre, el esposo o el hijo ausente; la llamada, los papeles, el e-mail; y juntos, propiciarán el reencuentro. Pueblos enteros de mujeres, niños, viejos, parten o se quedan, en travesías que marcan sus cuerpos, definen imaginarios y buscan lenguajes que les permitan decir, nombrar esas circunstancias particulares en la que se circunscriben estas travesías. Las diferencias entre ellas están definidas por condiciones espacio-temporales: ¿en dónde permanecen? ¿De dónde parten? ¿Cuándo llegan? ¿A dónde arriban?

En los escenarios de la narrativa ecuatoriana, varias son las obras y autores que desarrollan el tema de los éxodos y los flujos migratorios; así por ejemplo, la primera novela nacional, *A la costa* de Luis A. Martínez (1904); *Los que se van* de José de la Cuadra, (1930); *El muelle* de Alfredo Pareja Diezcanseco, (1933); *El éxodo de Yangana* de Angel F. Rojas (1949), y *Los que se quedan* (2007) de Geovanny Verdesoto, un texto fotográfico, para nombrar algunos de ellos.

En el terreno de los discursos poéticos se pueden encontrar trabajos de autores de épocas distintas y de tesituras diversas que trabajan la temática del viaje. Anotaremos a continuación: Mario Campaña en *Cuadernos de Godric* (1988), *Aires de Elicott City* (2005); Sara Vanégas en el poemario *Al Andar* (2004); Ana Cecilia Blum en la obra *La que se fue* (2008); Xavier Oquendo Troncoso en *Solos* (2011); Jorge Martillo Monserrate en *Aviso a los navegantes* (1987), María Fernanda Espinoza en *Geografías torturadas* (2013).

En estas obras el creador y el lector de discursos poéticos definen distintos lugares de enunciación para comprender a un sujeto cultural que está múltiplemente situado y que se expresa desde un locus misceláneo, y desde allí, definir estrategias para recordar, pensar, imaginar, leer los contextos de su mundo y, luego, construir formas de representación particulares, capaces de una aprehensión y comprensión de los contextos que le rodean.

Los discursos de la poesía pueden asociarse de manera frecuente con los ejes del contar, el relatar en prosa poética y conectarse directamente con el viaje concebido

como experiencia vital y de conocimiento. Esa interrelación define al relato de viajes contemporáneo como un auténtico viaje escrito en género poético. La experiencia viajera se construye en relación con y frente al Otro, y las huellas que esos encuentros suscitan se impregnan en la personalidad del viajero-escritor, del viajero-lector.

En las esferas de la poesía ecuatoriana, destaca la voz de César Molina,¹ quien trata el motivo del viaje migratorio en su poemario *Código de extranjería*.² En él delimita coordenadas espaciales de este motivo y lo visibiliza como un espectáculo dolorido, como un proceso de huida forzada, forzosa, que alcanzan forma en relatos poéticos cargados de afección, crítica y solidaridades. La presente travesía lectora buscará caracterizar el poemario como una cartografía del relato de viajes contemporáneo y en el recorrido mostrará cómo el poeta traza su itinerario escritural desde las estrategias discursivas de la morfología de un relato de viajes.

El libro está organizado en dos partes. La primera, *Código de extranjería*³ y la segunda, *Avistamiento*.⁴ El poemario⁵ presenta una bitácora de navegación testimonial, donde la voz lírica, desde dimensiones míticas e intertextuales, revela la conexión escritor-viajero, quien desde una posición intelectual particular, definida por sus lecturas, encuentros y desencuentros, exhibe el mundo del *norte* y las impresiones que este universo impregna en su imaginario; activa así particulares formas de desplazamientos vitales y escriturarios.

Código de extranjería de César Molina Martínez forma parte de los relatos de viajes contemporáneos, porque participa de algunas de las características formales y fundamentales que estructuran este tipo de discurso: es un género dual e indivisible que puede representarse, bien a través de múltiples juegos intertextuales, o bien de discursos gestados desde la mixtura; aparecen referencias a datos y hechos reales o históri-

¹ César Molina. Nace en Cañar, en 1965. Estudió Derecho. Ganó dos premios nacionales: el Jorge Carrera Andrade en 1999 y el premio César Dávila Andrade en 2005. Ha publicado: *Catholic Splendor*, colección Triformidad, Universidad de Cuenca, 1999. *Código de Extranjería*, colección Encuentro sobre literatura, Alfonso Carrasco Vintimilla, Universidad de Cuenca, 2007 y *La leña del fuego*, Cuenca, Colección Último Round-CCE, 2009. Reside actualmente en Nueva York. En Luis Carlos Mussó-Juan José Rodríguez, compiladores, *Tempestad Secreta. Muestra de poesía ecuatoriana contemporánea* (2010), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

² *Código de extranjería* (2017), César Molina. Premio único de poesía 'Rómulo Bernal' 2005 en el "César Dávila Andrade". Colección Encuentro. Cuenca-Ecuador.

³ La primera parte del texto está configurado por nueve poemas: "En el comienzo de todo", "La señal", "Palabras al viento", "En el cruce del estrecho", "The birds", "A DIOS", "Nada que declarar", "Cambio de bandera", "El álbum". Son poemas escritos entre 2000-2003 desde los Estados Unidos.

⁴ Y la segunda parte, *Avistamientos*, también tiene nueve textos: "En la sección de fumadores", "Mientras cambia la luz", "Poema dejado en el parque para la niña", "Have you seen these children?", "El Correo", "Abstracción", "Círculo de agua", "Calvary Chapel", "Industrial Girl".

⁵ El poemario en conjunto recibió el premio Rómulo Bernal en el concurso César Dávila Andrade en el V Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana 'Alfonso Carrasco Vintimilla', convocado por la Facultad de poesía de la Universidad de Cuenca.

cos: nombres de ciudades, fechas y citas evocadas, que se combinan sutilmente con los recursos y herramientas de la literatura: descripciones, recursos retóricos, tipo de lenguaje, entre otros. Estos elementos forman un texto único, en el que se expresan las intersecciones entre la realidad documental, real, y las estrategias de la calidad estética y literaria. Además, porque participa de alguna de las características del relato de viajes tradicional: itinerario, tiempo, espacio y la figura del viajero. El texto está definido no por las acciones que el descubrimiento suscita, sino más bien por la presencia de tareas de reconocimiento de las escenas del mundo que atraviesa. Se suman a estas características la narración de un viaje y el personaje que es, a la vez, quien lo realiza y quien lo cuenta. Estos dos últimos elementos son considerados como los centrales de todo viaje contemporáneo (Rubio Martín, 2006: 151). Finalmente, pueden incluirse dentro los relatos de viajes paradigmáticos,⁶ porque las dimensiones formales del poemario dibujan una cartografía viajera que se articula con algunas de las dimensiones morfológicas de un relato de viajes; allí, la doble temporalidad progresiva y regresiva, el azar, las variantes en el movimiento del viajero, la ramificación o desviación, la ciudad radial, la reducida tematización de la vuelta, la digresión se presentan como elementos que dan forma específica de una travesía viática.

En este contexto, se analizará el poemario en dos secciones: en la primera, se revisarán las formas y sentidos de los paratextos; en la segunda parte, se caracterizará el texto en dos submomentos: el de las isotopías más recurrentes en el poemario, a través de las situaciones descriptivas; y luego, se reflexionará sobre la funcionalidad del desenlace y las conexiones que este establece con los lectores previstos, con los contextos extratextuales.

1. Usos y sentidos de los paratextos en *Código de extranjería*

Gérard Genette señala que el paratexto es un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de toda época; a través de ellos converge toda una comunidad de intereses y de afectos. El orden de presentación de estos recursos seguirá el encuentro habitual de los mensajes que explora, en el siguiente orden: presentación exterior del libro, nombre del autor, título, y lo que sigue tal como se ofrece a un lector dócil. Las vías y los medios de los paratextos se modifican sin cesar, de acuerdo con las épocas, con las tendencias editoriales, con el uso y la ubicación de los mismos al interior

⁶ En el relato de viajes paradigmáticos, los peligros y penalidades que se padecen son descritos como un componente más de la andadura y su importancia es la misma que el autor le entrega a la caracterización de una ciudad, de un animal exótico, de una lápida recordatoria. Así los verbos adquieren valor adjetival y su función no dirige la narración hacia el final e intentan mostrar de manera intensificada los escenarios del mundo por los que transita el viajero (Carrizo Rueda, 1997:13).

de un texto dado. Se convierten, así, en marcas espaciales, temporales, sustanciales significativas, pragmáticas y funcionales de un proceso de comunicación mediática, privada, que están situadas alrededor del texto y se convierten en los umbrales de acceso al mismo (Genette, 2001: 10-15).

En el caso de *Código de extranjería*, el poemario comienza con el epígrafe de Thomas Bernhard, de su libro *Bajo el cielo de la luna*: “El invierno me acorrala, ya en el norte” (8). La voz poética define un locus de enunciación específico: el *norte*, como símbolo específico desde donde el proceso narrativo activará un viaje de regreso a la memoria primigenia, a los pozos ocultos, a las visiones, al caos, al orden y al desorden. Se trata de una mirada extraviada que se erige como una alternativa para disminuir los presentes carentes de atractivos. La cita permite establecer conexiones entre las marcas de realidad externa y las referencias que esta propone para el análisis de la realidad recortada desde la mirada interna del poeta.

Una segunda cita afirma: “Y después descubro con tardío estupor, algo distinto: la luz” (9). Giorgio Manganelli, en *La ciénaga definitiva*. Con la misma estructura definida para la cita inicial, se habla de un segundo momento: una ciénaga permanente. El autor-viajero, a lo largo de un proceso de refracción, toma conciencia, descubre que el contexto, la realidad que sitúa su enunciación poética, es conflictivo y tiene la obligación de narrarlo, referir lo visto y lo vivido, por medio de un conjunto de signos y símbolos producidos por un imaginario textual que ha asumido los formatos de las narraciones ficcionales.

Herman Melville y Alfred Hitchcock son convocados como parte de este juego paratextual y desde los umbrales⁷ de las dimensiones semánticas del discurso lírico, anuncia un conjunto de afirmaciones sobre el destino de los hombres cuya sentencia es vivir en la errancia. Las citas referidas afirman: “*Every mother’s son of ye drow his knife, and pull with the blade between his teeth*”, (Herman Melville. *Moby-Dick*)⁸ Y la otra: “*There is no terror in the bang, only in the anticipation of it*”, (Alfred Hitchcock).⁹ Los paratextos desde su naturaleza bipolar permiten intervenir en el proceso deductivo de las señales de este código de extranjería; las lecturas de anteriores

⁷ Genette, denomina *umbral* al *paratexto* y lo define como aquello por lo cual “un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, al público. Más que un límite o una frontera cerrada, se trata de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un ‘vestíbulo’ que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. ‘Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto). Esta franja es portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye entre texto y extra-texto una zona no solo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de lo pragmático y de una estrategia centrada en el público, al servicio más o menos, comprendido y cumplido, de una lectura pertinente.” Genette, Gérard, *Umbrales* (2001), Siglo XXI editores, Buenos Aires-Argentina, p. 8.

⁸ Cita ubicada al inicio del poema “En el cruce del estrecho”, en el libro *Moby Dick* de Herman Melville. En *Código de Extranjería*, p. 11.

⁹ Cita ubicada al inicio del poema. En *Código de Extranjería*, p. 15.

viajes, desarrollados a través de las conexiones intelectuales del escritor-viajero, autor y protagonista del relato, permiten la exploración de nuevos territorios y sentidos para los viajes. El tono que se anuncia para estas travesías es de riesgo y de posibilidad. Y en muchos de los casos, este recorrido tiene un carácter obligatorio por las presiones sociales y económicas que empujan su accionar. Las dos citas formuladas desde el código del idioma inglés expresan también que en estas travesías se cruzan idiomas, costumbres, miradas, cosmovisiones, miedos, testimonios diversos que se agrupan en un discurso dialógico e intertextual y que representan las acciones de un relato de viaje contemporáneo, un viaje lineal, recurrente y continuo: “un desplazamiento rectilíneo que solo conduce al malvado infinito” (Magris, 2005:13-14).

En ese sucederse imperecedero de desgarros sociales y humanos se anuncian el anonimato y los extrañamientos colectivos que se muestran como lacras sociales y culturales. Las citas siguientes confirman lo expuesto: “Lo llaman ‘perro’ o ‘rata’ para anticiparle encima la figura con la que un día podrán matarlo a palos”, Rafael Sánchez Ferlosio.¹⁰ “Y vendrán más años malos y nos harán más ciegos/ Nadie es la patria. Ni siquiera el tiempo”.¹¹ La fuerza ilocutoria del paratexto revela una intencionalidad particular de una práctica social real que ha sido captada por la capacidad preceptiva del poeta y representada por la potencia significativa de las formas paratextuales.

Otros paratextos utilizados por César Molina son las dedicatorias, ubicadas desde la posición teórica de Genette como marcas pragmáticas,¹² cuyo sentido y función determinan una selección específica que permite la interacción con otras voces para dialogar y entablar redes de sentido posibles, puentes invisibles ubicados en otras temporalidades, en otras geografías, en otros discursos. Muchas de esas palabras en juego y en diálogo habitan la memoria del poeta viajero y tienen nombres propios: amigos, parientes, conocidos, ciertas referencias sentimentales que están presentes en estas dedicatorias y son convocadas con la finalidad de establecer estrechas redes dialógicas en los poemas.

Finalmente, ciudades, fechas definen recortes témporo-espaciales específicos. En cada uno de los nueve poemas que constituyen *Código de extranjería* aparecen estas marcas. Los poemas fueron escritos entre septiembre del 2000 y mayo del 2003 y desde ciudades particulares que definen su cartografía de impresiones y extrañamientos: *Bloomington, Indiana. Wheatfield, Lincoln Park, Chicago, Redbud Hill, Lilly Library, Indiana University*. Una unidad tiempo-espacio activa los hitos de su travesía

¹⁰ Cita ubicada al inicio del poema. En *Código de Extranjería*, p. 15.

¹¹ Cita ubicada al inicio del poema. En *Código de Extranjería*, p. 15.

¹² Genette define a estas *marcas pragmáticas* por las características de su instancia o situación de comunicación: naturaleza del destinador, del destinatario, el grado de autoridad o responsabilidad del primero, fuerza ilocutoria del mensaje, otras. En *Umbral*, 2001: 13.

construida con signos pertenecientes a mundos distintos, a variados códigos culturales y sociales. Un proceso de interdependencias se produce en el poemario porque: “El tiempo y el espacio del libro de viajes solo existe en la escritura y es el discurso el que se configura y se convierte en una nueva realidad definida desde la cultura a través de un juego de convergencias y rupturas” (Rubio Martín, 2008: 160).

1.2. Usos y sentidos del texto.

1.2.1. La función descriptiva-narrativa en *Código de extranjería*.

Los libros de viajes basan su alternancia clímax-anticlímax en un conjunto de vectores significantes en virtud de la relación que ellos guarden con los interrogantes propios del contexto histórico-social. Así,

Los relatos de viajes son discursos narrativos-descriptivos en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. [...] Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responde a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen (Carrizo Rueda, 1997:28).

En el poemario que nos convoca, las descripciones aparecen como elementos formales recurrentes que intensifican su tejido semántico. Se muestran como miradas críticas de los devenires migratorios. Las más frecuentes son descripciones de paisajes, de aves que habitan los paisajes visitados, elementos de la naturaleza, códigos de comportamiento de una sociedad, signos específicos de los itinerarios, historias, testimonios. La función de este tipo de discurso es revelar claves fundamentales para la construcción de la trama y permitir el desarrollo de la eficacia narrativa de cada una de las secuencias temáticas del poemario. Se suceden como un conjunto de frisos independientes, en donde cada uno de ellos reviste interés por sí mismo; los diferentes cuadros descriptivos permiten que los elementos se vayan involucrando unos con otros en función de abrir y mantener expectativas, que influyen en la travesía del tejido semántico de esta unidad textual que representa *Código de extranjería*. Cada uno de los poemas se presenta como pinceladas desordenadas de un itinerario colectivo que va y viene en el tiempo, ubica los lugares, define personajes, rememora acciones, provoca angustias y visibiliza desencantos que toda movilidad humana provoca. Estos hilos de sentido

que atraviesan la trama se definen como isotopías¹³ recurrentes y sostienen el clímax intertextual¹⁴ o extratextual¹⁵ de los poemas.

Así, los cuadros descriptivos en el poemario se convierten en un verdadero sostén del discurso, buscan mostrar signos específicos que caracterizan a cada proceso migratorio y las acciones transculturadoras que provocan las diásporas.

Dos son las isotopías intertextuales recurrentes que marcan la trama del poemario *Código de extranjería*: el viaje como huida, como fuga, y las conexiones que se establecen entre travesía viajera y travesía escrituraria, de donde se desprende que escribir en otro código, desde otras geografías, genera desterritorializaciones de la palabra.

1.2.2. Isotopías recurrentes en *Código de extranjería*

La primera isotopía, la travesía concebida como huida, aparece directamente expresadas en tres poemas: “En el comienzo de todo, palabras al viento, en el cruce del estrecho”. En el primero de ellos, el poeta expresa: “En el comienzo de todo/los dioses hicieron las nevadas/para encandilar nuestros ojos/mientras ellos se ocultaban/en esa huida cruenta/en ese helado desamparo/está el principio/de todas las migraciones”.¹⁶ Los procesos migratorios están en el origen de las civilizaciones y con distintos rostros y estrategias generan permanentes travesías. El mundo en el poema se revela como espectáculo, como un conjunto de cuadros fragmentarios que a través de las descripciones y su función discursiva retienen la atención del receptor, actúan como herramientas que van revelando todo lo relativo al exilio. La palabra y el discurso asumen formas de acuerdo con los espacios recorridos. Así lo expresa en el poeta, en otro de los poemas: “[...] ¿Qué ofrendar a la potencia que te empuja?/Si los pájaros solo cargan, con la exigua ilusión/ de los que huyen”.¹⁷

Los poemas anotados aparecen como pasajes, como discretas postales que el autor enviaría a los suyos, a los que están en la latitud cero, como expresión de sus afectos, de sus continuos sentires, de sus sorpresas, de sus extrañamientos. Los poemas reflejan estructuras límites, márgenes que el país receptor ejerce sobre los inmigrantes. En

¹³ Sofia Carrizo define la isotopía como el proceso en el que la descripción de cualquier elemento o acción proviene de un principio de selección y jerarquización de los mismos, proceso que supone la presencia o visibilización de algunos elementos y el ocultamiento de otros. Con ellos en uno u otro plano se conforman redes isotópicas (Carrizo Rueda, 1997: 16).

¹⁴ El clímax intertextual se halla en aquellos puntos o picos de tensión que empujan a los acontecimientos hacia el desenlace o remansa el avance de esos acontecimientos. Ver Catáneo, 2008: 66. Y Carrizo Rueda, 1997: 25-26.

¹⁵ Clímax extratextual es aquella relación que se establece entre los picos de tensión de la trama o de los ejes semánticos del texto que empujan esos desenlaces en relación con las expectativas de los lectores previstos y ubicados en los distintos contextos que lo rodean. Ver Catáneo, 2008: 66. Y Carrizo Rueda, 1997: 25-26.

¹⁶ “En el comienzo de todo”, en *Código de extranjería*, p.7.

¹⁷ “Palabras al viento”, en *Código de extranjería*, p. 9.

varias de estas postales, la mirada del poeta se ubica a manera de una cámara de video con la cual intenta ‘panear’, desde una perspectiva particular, las impresiones diferenciadoras de los paisajes que le circundan: por un lado, el foráneo, el externo, el que mira con sorpresa y con recelo y, por otro, el interno, el que cobija, el que lo abriga, y es aquí donde reside su memoria. Esta es la herramienta fundamental para codificar y decodificar el presente, en los términos que nos propone Sergio Pitol:

La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurgar en los pozos ocultos y de ellos extraer visiones que, a diferencia de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia solo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos (Pitol, 1997:54).

La memoria actúa, en este caso, como el articulador de un conjunto de relatos que se van construyendo desde las cartografías hechas de itinerarios flexibles, sin reservas, sin espacio-temporales, sin puertos de ingreso o salidas definidos. Se propone más bien el viaje como el arte de la fuga o del desvío, “laberinto eterno definido por el propio viajero que siempre se deja tentar por un camino lateral y por el camino lateral de ese camino lateral” (Nooteboom, 1993:300).

Cada uno de los poemas del libro que comentamos suponen fugas, selección de caminos indirectos, de márgenes, de laberintos de cuyos recorridos se extraen señales, cruces, cambios de banderas, álbumes. Aparecen paisajes, comportamientos colectivos, dolores, adioses, pájaros, paisajes, frustraciones, pasos, pasaportes, memorias, tiempos y anonimatos, los cuales actúan como activadores de la fuga que se va registrando y archivando de manera particular en cada una de las experiencias viajeras. Estos signos, estos códigos, en términos de Magris, son los flujos discontinuos del conocimiento, filtrados arbitrariamente por la memoria, los que forman cuadros y recortes de la realidad que son archivados por los Ulises contemporáneos, quienes deben ser expertos en la lontananza del mito y el exilio de la naturaleza, quienes, además, deben ser exploradores de la ausencia y del destierro de la vida verdadera (9).

En términos de Molina, este Ulises contemporáneo deberá recordar que: “En medio de la huida/no aprendimos tu prudencia, tan solo el necesario ardor, para recoger como endemoniados cada uno de tus pasos.”¹⁸ Este Ulises no concibe el regreso como una alternativa, marca el transitar del paso a paso y en este perenne estar en movimiento

¹⁸ “En el cruce del estrecho”. En *Código de extranjería*, p. 11.

alcanza rostros momentáneos y los trasmite en cuadros plásticos dinámicos, en amalgamas discursivas, en rostros de escenarios diversos que revelan las descripciones. Porque hacer poesía y con ella configurar el recorrido de la palabra como una experiencia viajera supone: “Llevar a la escritura a esa posibilidad tan humana de traducir a palabras ese algo que nos invade, al aprehender los propios sentimientos, pensamientos, intuiciones [...] y vincularlos a los referentes externos” (Vanégas, 2008: 127-134).

La segunda isotopía recurrente en *Código de extranjería* es el de la conexión que se establece entre errancia y escritura. Juntas definen recorridos, itinerarios, impresiones, costumbres, prácticas culturales y sociales que marcan estrechas relaciones viajeras. Toda escritura es recorrido y desplazamiento por el blanco de la página. Toda travesía supone también traslados y deslizamientos. De manera que todo andar crea modos de conocimiento tal como lo anticipó Cristóbal Colón en su diario: “porque cuando más se anda, más se sabe” (Manzoni, 2011: 12).

El poeta-viajero contemporáneo recorre las nuevas tierras por las que transita, las contempla, las examina, se sorprende y se emociona ante los paisajes que atraviesa, para luego, en un afán teñido de sensaciones enfrentadas, mostrarlos al lector en intensos relatos. Escritor y lector asumen así la condición de cómplices porque juntos activan una de las circunstancias propias del sujeto moderno: su nomadismo. Y como Ulises, un día, viajan en busca de las Ítacas soñadas. Activan, así, odiseas postmodernas que definen significaciones específicas que las palabras refieren. César Molina, poeta, migrante ecuatoriano que reside en Nueva York, visita ciudades norteamericanas y desde los pliegues de su mirada extraviada configura los relatos con los que crea su código de extranjería.

Las condiciones formales del poemario refieren travesías contemporáneas que son signo y síntoma del paradigma postmoderno, son miradas fragmentarias, particulares de los espectáculos del mundo que transita, son tiempos y espacios definidos como unidades intencionales y registradas en los archivos particulares del poeta. Por lo tanto, son imprecisos, definen, únicamente, la ruta de inicio de sus travesías escrituraria son recorridos marcados por el azar y las potencialidades escurridizas de la palabra, y en este sentido la ecuación viajar-escribir propuesta por Pitol las conecta, las marca, las define (Pitol, 1997: 168).

El viajar y el escribir son para Molina dos caras de una misma realidad que le alberga y le excluyen a la vez, y le permiten definir una estructura discursiva lírica específica. Se trata de una palabra errante que es un ‘hábitat móvil’, “una entidad dinámica que se encuentra y desencuentra constantemente en los ejes de las palabras” (Chambers, 1994:20).

Las impresiones de estas conexiones, viaje-escritura, Molina las ubica de manera clara y reveladora en el poema, “Cambio de Bandera”,¹⁹ que se inicia con el epígrafe de Borges: “Nadie es la patria. Ni siquiera el tiempo, cargado de batallas, de espadas y de éxodos”. Con lo cual se evoca esa línea frágil que separa las geografías, el tiempo y los cuerpos. Ya nada es de nadie ni nada dura para siempre.

En una de las bibliotecas en el país del *norte* es recibido por un anciano ciego, Borges, y este le presenta el código de una tradición literaria y estética producida en otro idioma. A través de los lomos de los volúmenes de los libros y de lo que su mirada le fija, se encuentra con sus muertos amados (Nooteboom, 2007:34). Dialoga con ellos y define su isla y el lugar que habita. “Esta es tu Ítaca, y a ella / te debes peregrino”,²⁰ afirmará el poeta. Esta revelación visibiliza su doble exilio: el geográfico y el cultural que en esta ocasión se muestra con el cambio del idioma, de la tradición literaria que le acoge, pero como extranjero.

Por lo tanto, en esos delgados tejidos que organizan los croquis ciudadanos contemporáneos, el cambio de bandera, de idiomas, de monedas, se vuelve necesario, y allí, en las ciudades como escenarios para los juegos de apariencias, se deben aprender nuevas estrategias y emplear nuevas herramientas para establecer formas de lo que Sennett llama civilidad, y la define como la actividad que protege mutuamente a las personas y les permite desarrollar prácticas privadas, individuales pero conectadas de manera estrecha con el entorno social (Bauman, 2003: 104).

El poema, finalmente, se identifica con la propuesta de Cornejo Polar cuando afirma: “la lengua, no es únicamente [...] la gente que la utiliza, sino su memoria [...] su lealtad y su valor”, con lo cual concluía que “muchas pueden ser las patrias de un escritor” (Cornejo Polar, 1995, p. 103).

La fórmula viajar-escribir y el tono crítico de la realidad social y cultural empujan a éxodos y a travesías literarias y, por lo tanto, se forman discursos híbridos. Allí, herramientas y recursos se conectan; los límites de los géneros se rompen y los márgenes de las miradas de lo real y de la ficción se disuelven. La palabra transita firme y atravesada distintas escenografías; recoge signos que coinciden con las propuestas de Rafael Argullol cuando este afirma: “Vivir, viajar y escribir: tres formas de una única experiencia que también está en la base de la nueva literatura, caracterizada como ruptura de las fronteras de la realidad y de la ficción, entre relato, ensayo y libro de viajes” (Rubio Martín, 2008: 130).

¹⁹ *Código de extranjería*, 19.

²⁰ *Código de extranjería*, 19.

El viajero, definido como peregrino intelectual,²¹ y todos sus contextos de actuación le permiten conexiones con los ejes y las relaciones de la vida, concebida como líquida, flujos continuos y sentidos momentáneos, en donde partir se vuelve una necesidad vital, reanima y reorganiza las relaciones y conexiones sociales. Allí son posibles acciones aparentemente lógicas de vinculación social, pero en realidad:

Solo hay dos opciones para tener buena prensa: o morir o partir de viaje. Todo el mundo nos quiere mucho más cuando nos morimos. Yo ya me he muerto una vez [...]. Vayamos pues de viaje; porque morir es lo último que uno debe hacer en la vida. Si de lo único que estamos seguros es que nos espera la muerte hay que aprender a reírse de la certidumbre (Wiesenthal, 2007, 21).

2. La funcionalidad del desenlace, conexiones con la recepción.

Los lectores previstos

El texto de Molina se inscribe en un tercer momento de las olas migratorias ecuatorianas, la que se produce a partir de la década del 2000. Los nueve poemas que constituyen *Código de extranjería* parece que fueron escritos entre septiembre del 2000 y mayo del 2003. El libro gana un concurso nacional de poesía en el 2005 y se lo edita en el 2007; se lo reedita en un poemario conjunto, *Leña de fuego* en el 2009. Toda una década siente la vigencia de las pululaciones de sentido que en torno a la travesía migratoria propone *Código de extranjería*. Así, el poemario se convierte en una referencia literaria y estética fundamental de este modelo de travesía viática que revela estéticamente directas conexiones con los acontecimientos sociales y culturales que se suscitan en el país, América Latina y el mundo. Los signos recurrentes en estos escenarios permiten ciertas codificaciones específicas que son reconocibles como símbolos específicos de ciertos momentos históricos por los sujetos sociales. De ellos, el autor realiza sus propias elecciones que no son inocentes; porque responden a los requerimientos de sentido y a las temáticas de los textos y los contextos. Es decir, el código estético definido emplea intencionalmente ciertos elementos que están dirigidos a cierto tipo de lectores que están previstos y otros que no lo están. Así, se instalan fuertes lazos intertextuales para referir situaciones específicas y para establecer contactos significativos con sujetos y con los contextos socioculturales de los textos.

Los relatos de viaje impregnan, en el imaginario, las marcas de una sociedad o de un momento histórico. En él se fijan múltiples representaciones y el viajero espera

²¹ Este tipo de viajero, en términos de Iain Chambers, intenta arribar a zonas de circulación teórica y a debates culturales en donde residen los excluidos y los silenciados. En *Migración cultural e Identidad*, 1994: 13-20.

encontrar lo que vio otro viajero. Se puede observar si el viajero está sujeto a prejuicios o si está abierto a lo nuevo. En el caso de *Código de extranjería*, en el poema “Nada que declarar”,²² se observan ciertos aspectos que le interesa al autor poner de relieve y que están en conexión directa con un tipo específico de sociedad que el poema refiere. Es decir, se trata de ciertos puntos que disminuyen las tensiones en las acciones de las tramas, con miras a centrar la mirada en las circunstancias sociales, históricas y políticas que rodean al viaje y le dan forma. Los elementos paratextuales, los textuales y las descripciones presentan el escenario específico para que ciertos elementos del código de legalidad e ilegalidad aparezcan como normas que las regulaciones internacionales exigen para el desarrollo del viaje. Como en un sueño se encuentra con una recua de emigrantes que aguardan tensos, la presencia del sello protector. A través de una intensa descripción, logra ubicarnos en las zonas de paso, las estaciones de tránsito, en los controles de todas las fronteras y relata formas y prácticas sociales represivas. Ubica un antes y un después del viaje, proceso que cambia la fisonomía de los personajes convocados. Al inicio de la travesía, estos seres tenían hogares en su país, apariencias propias; ahora, en el margen, en el límite y frente a los controles, la tensión se precipita y los rostros desaparecen, y el anonimato se activa.

En ese juego de despersonalizaciones, las posibilidades de identificación con muchos sujetos en situaciones similares se producen con la ubicación de ciertos lectores pretendidos.²³ Estos provienen de distintas sociedades, de distintas locaciones y están fuera del clímax intertextual; adquieren importancia, más bien, en el interés del tema para la sociedad. Las asociaciones migratorias de la historia particular de la voz poética se coligan con las diásporas nómadas de *Hohenasperg*, o los hangares de *Chelmo* a través de los recursos descriptivos. Alejan la expectativa hacia el desenlace y centran la atención en el proceso de recepción, en ciertos lectores previstos: los contemporáneos del texto, del viaje; son seres con quienes dialoga el viajero. Sujetos migrantes como él u Otros, que piensan o sueñan realizar recorridos similares. Pero tiene en cuenta también los no previstos: los otros migrantes de diversos tiempos, seres míticos, seres de tiempos futuros a quienes no conoce personalmente; pero que los prevé por la coincidencia de acciones, por soportar los mismos altibajos, por enfrentar similares exilios.

²² *Código de extranjería*, 19-20.

²³ Se define a un lector pretendido o receptores previstos como aquellos con los que el viajero-autor busca la comunicación. Los países, las ciudades, las geografías seleccionadas son las que establecen las relaciones dialógicas, definen los contactos y, por lo tanto, los posibles sentidos a registrar. En ocasiones, determinados relatos de viajes emplean el género epistolar como herramienta de acercamiento familiar, contactos de cercanía, definen personajes, rostros y secuencia de las historias narradas por el viajero. Este lector previsto se identifica con la categoría de lector modelo, postulado por Umberto Eco (*Lector In fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.) En Carrizo Rueda, 1997: 25.

Los últimos versos del poema que comentamos no concluyen, el suspenso se mantiene, celebra la persistencia del viaje, el estar de vuelta en el trayecto.²⁴ Afirma que: “¡Nada que declarar! —digo—/ porque la valija solo carga un corazón que tiritita, /como un nido vapuleado por el viento/.”²⁵ Continúa la travesía, nada termina, nada se detiene. El éxodo y la desolación persisten.

De esta manera, el problema sociocultural de la migración en el Ecuador se visibiliza. Este no es un fenómeno nuevo, se trata de un hecho de grandes magnitudes que ha transformado las relaciones internacionales y los conceptos de identidad nacional y cultural. La historia de los movimientos migratorios en el país data de mediados del siglo pasado (1950-1960), cuando en las provincias del Austro del país se produjo una crisis económica provocada por la caída de los precios de la paja toquilla. Nueva York fue elegida como el destino ideal de aquellos ecuatorianos que decidieron dejar el país. Una segunda crisis se suscita por altísimo índice de deterioro de la economía ecuatoriana que se produce entre 1980 y 2000. De las regiones del país, las provincias de Azuay y Cañar fueron las que más aportaron a los flujos migratorios. A partir de esta fecha, salieron hombres y mujeres de todos los sectores sociales, sobre todo de la clase media. Muchos buscaron ingresar en Estados Unidos y una gran mayoría pensó ya en la comunidad europea, España e Italia, como lugares alternativos para paliar la crisis.

Este período estuvo marcado por severos aprietos económicos y políticos. La brecha entre la mayoría de la población y los grupos de poder económico se amplió, producto de la implementación de políticas neoliberales no solo en el país, sino en toda América Latina. La quiebra de empresas, la falta de empleo, la pérdida de poder adquisitivo de los salarios, el deterioro de los servicios públicos, caracterizaron la economía de la época. Esta situación económica y la inestabilidad política en el Ecuador (11 presidentes se suceden entre 1979-2000), potenció al máximo las movilizaciones humanas de los ecuatorianos que optaron por procesos migratorios como aspiración e ideal de una vida favorable. A partir del año 2000, se puede definir una tercera etapa de este proceso de exilios y partidas voluntarias; un fenómeno migratorio inédito al que se le conoce como “la gran estampida de la población” se desató y los sectores de la clase media urbana con formación profesional y con niveles de educación media y superior pensaron que el país ya no tenía futuro (Cardoso Ruiz, Givès Fernández, 2006: 155-170).²⁶

²⁴ *Código de extranjería*, 19.

²⁵ *Código de extranjería*, 18.

²⁶ El artículo al que nos referimos, en un estudio minucioso sobre el hecho migratorio en el Ecuador contemporáneo, define un detenido estudio histórico sobre las movilizaciones humanas en el país y pretende señalar las causas fundamentales que ha generado el proceso. Intenta también ubicar las principales consecuencias que dicho fenómeno tiene en la sociedad ecuatoriana y en las principales regiones de América Latina y el mundo, en donde estos conglomerados ecuatorianos se asientan.

El artículo es *Migración ecuatoriana en los inicios del siglo XXI* y forma parte de un conjunto de ensayos críticos

Así, la crisis ecuatoriana se vio reflejada en la precipitación de movilizaciones humanas que se conectarían con lo que García Canclini expresa:

En un mundo en donde las certezas locales pierden su exclusividad y pueden por eso ser menos mezquinas, donde los estereotipos con los que nos representamos a los lejanos se descomponen, a medida en que nos cruzamos con ellos, a menudo se presenta la ocasión (sin muchas garantías) de que la convivencia global sea menos incomprensiva, con menos malentendidos, que en tiempos de la colonización y el imperialismo (García Canclini, 2000: 362).

Toda travesía forzada encierra riesgos, atropellos, despojos, golpes, humillación y muerte;²⁷ pero le acompaña también un conjunto de esperanzas que definen una condición migrante, hecha de pedazos de pesar, de signos y señales colectivas que permiten simbologías compartidas, que se suscitan en una serie de cualidades a través de las cuales se pueden reconocer coterráneos, copartícipes de flujos viajeros sociales y culturales.

César Molina, en el poemario que nos convoca, propone recorridos que no postulan arribos ciertos. Se trata de viajes inacabados, de sucesivos tránsitos, de experiencias de encuentros y desencuentros, en donde todos estos movimientos viajeros participan de la siguiente afirmación: “Vivir la experiencia del viaje como proceso de conocimiento y autoconocimiento” (Rubio Martín, 2006: 153). Pero son recorridos en los que, en la construcción de los relatos de viaje, se tienen presentes los conflictos, las inquietudes comunicativas de sus receptores, que se expresan en el tratamiento de los temas y en los acercamientos que se producen entre el viajero y quien los escucha, en diálogos compartidos intensos. Estos lectores son los contemporáneos del viajero que con ellos dialoga sobre hechos históricos, relatos de costumbres, recurrencias temáticas, conflictos sociales. En síntesis, lo que el poemario de viajes construye es una cartografía, de ciertos hitos de viaje que no aspiran a alcanzar ni la totalidad de las regiones ni las totalidades discursivas, ni aspira al establecimiento de miradas finales. Revela, sí, intensas redes funcionales que conectan los desenlaces de los poemas con los contextos de recepción y los sujetos que actúan en estos procesos comunicacionales y estéticos.

Para terminar algunas ideas finales: el discurso poético, en el presente poemario, rompe las separaciones exclusivas de los géneros y se conecta con la morfología del relato de viajes contemporáneo y paradigmático; en él encuentra el locus propicio para

recopilados por Adalberto Santana, (2006) *Retos de la migración latinoamericana*, editado por el Instituto de Geografía e Historia, Universidad Autónoma de México, Centro Coordinador de Estudios Latinoamericanos, México.

²⁷ Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Jalisco, “Derechos humanos de los migrantes”, en <http://www.cedhj.org.mx/cuales/migrantes.html>

revelar los rostros híbridos de las sociedades de hoy y, desde unas estructuras formales flexibles, asume el motivo recurrente de las travesías migratorias como una problemática litigante en las esferas sociales del Ecuador, de América Latina y del mundo. Así, las diásporas y las movilizaciones humanas cambiarán de fisonomías, maneras y formatos para fluir; pero mantendrán intensos diálogos con los sujetos culturales con los formatos del arte y los contextos sociales en los que se produzcan. Porque no hay viaje que no se conecte directamente con los contextos culturales de los que forma parte, como lo propone Rafael Argullol cuando afirma que “el corazón mismo de la cultura es el viaje”. Porque viaje y cultura se interpelan y se dan sentido mutuo, porque los dos procesos se definen en una especial relación con el Otro, forman una armonía que intenta construirse a partir de conexiones diversas y multiplicada de elementos que se relacionan en una unidad textual estética y propositiva, que en este caso, es el discurso lírico.

En el poemario *Código de Extranjería* de César Molina prima la proyección del mundo que transita. Este es, sin duda, su objetivo. De esta manera, los poemas marcan finales momentáneos que se presentan como cuadros específicos de una secuencia que fluye continuamente y que simbólicamente se asocian con varios campamentos que se levantan y se asientan recurrentemente. Inclusive, al finalizar el poema “El álbum”, revela una zona límite, en donde los desamparos, de despedidas, se precipitan. Se asocian otros flujos viajeros desencantados, derrotados; pero que mantiene en expectativa al lector. Por lo tanto, habrá nuevos escenarios que atravesar y nuevos riesgos o espectáculos imaginarios que referir; porque el único final posible para su relato de viajes es que el viajero decida no continuar escribiendo acerca de sus experiencias (Carrizo Rueda, 1997: 14-18).

De esta manera, la condición propia del texto viático y, en este caso, de *Código de extranjería*, es que el poemario no es una transcripción del periplo realizado por el autor-viajero, lo que daría como resultado un texto de referencias reales precisas y quizá de gran tamaño, pero de escasa calidad estética y literaria. El poemario refiere un viaje que se hace hacia Otra región, hacia otra cultura, pero la narración final se destina al propio medio cultural, dentro del cual el viajero es reconocido como escritor. De ahí que, siguiendo los postulados de Julio Peñate: “si viajar está al alcance de muchos, escribir un poemario de viajes, de nivel literario, sea cosa de pocos”.²⁸ Y esto es lo que invitamos a leer en la propuesta poética de César Molina: un poemario viático de alta calidad literaria y estética.

²⁸ Julio Peñate, en Conferencia desarrollada en Buenos Aires, en agosto del 2015. En el marco de las “Undécimas jornadas internacionales de literatura española medieval y de discursos sobre el viaje en la Edad Media hispánica. Escrituras y transmisión”, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, 20-21-22 | agosto | 2014.

Bibliografía

- ARGULLOL, Rafael y ALMARCEGUI, Patricia, 2007, “Viaje y Literatura”, en *Revista de Occidente*, 314-315, pp. 129-136.
- AUGÉ, Mac, 1996, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt, 2003, *Modernidad Líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, 1997, *Poéticas Del Relato de Viajes*, Kassel, Edition Reichenberger.
- (ed.), 2008, *Escrituras de viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- CHAMBERS, Iain, 1994, *Migración cultural e identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FAJARDO, Carlos, 2001, *Estética y postmodernidad: nuevos contextos y sensibilidades*, Quito, Abya Yala.
- FITOL, Sergio, 2005, *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2000, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- GENETTE, Gerard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- , 2001, *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- HANDELSMAN, Michael, 2005, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo, identidad y resistencia en el Ecuador*, Quito, Editorial El Conejo.
- MAGRIS, Claudio, 2008, *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama.
- MAFESOLI, Michael, 2004, *El Nomadismo. Vagabundeos Iniciáticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MANZONI, Celina, 2011, *Errancia y Escritura. Ficciones de Fin de Siglo en América Latina*, X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”, Cuenca, Universidad de Cuenca.
- NOOTEBOOM, Cees, 2007, *Tumbas de poetas y pensadores*, Madrid, Siruela.
- RICŒUR, Paul, 2010, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- VANEGAS COVEÑA, Sara, 2008, “Escribir Poesía”, en *Memorias. IX Encuentro sobre literatura ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*, Tomo I, Cuenca, Universidad de Cuenca.
- WIESENTHAL, Mauricio, 2007, *El esnobismo de las golondrinas*, Barcelona, Edhasa.
- ZEÁ, Leopoldo, 2000, *Fin de milenio, emergencia de los marginados*, México, FCE.

Websites

- CAMARGO, Jesús J., 2009-2010, “Edward W. Said: reflexiones sobre los conflictos desde el exilio”, en *Revista Taula. Quaderns de pensament*, núm. 42, pp. 45-55 ISSN: 0214-6657, Universitat de les Illes Balears. Disponible en http://cfj.filosofia.net/2008/textos/edward_w_said.pdf [fecha de acceso, noviembre, 2013].
- CATÁNEO, Hernán, 2008, “Las cartas marruecas desde una morfología del relato de viajes.” Disponible en: <http://biblioteca.digital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cartas-marruecas-morfologia-relato-viajes.pdf> [fecha de acceso, noviembre de 2013].
- CORNEJO POLAR, Antonio, “Sujeto Migrante”, disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262/6438> [fecha de acceso, noviembre de 2013].
- RUBIO MARTÍN, María, 2008, *Nuevas cartografías del libro de viajes contemporáneo: la cultura especular*, Letras Nº 57-58, disponible en: <http://biblioteca.digital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/nuevas-cartografias-libro-viaje-contemporaneo.pdf> [fecha de acceso, noviembre de 2013].

Problemas en torno a la utilización del término “ley” en el *Setenario* alfonsí y su relación con el propósito del libro

DIANA ALBORNOZ

Universidad de Buenos Aires

Argentina

albornozdiana@yahoo.com.ar

Resumen: Reputado como un texto jurídico supeditado a la *Partida I*, el *Setenario* de Alfonso X fue considerado por la crítica —y por Kenneth Vanderford, su único editor— como un mero borrador del célebre código alfonsí. En este trabajo se analiza la relación entre el propósito del texto y la materia filosófica, astrológica y religiosa que en él se organiza, relación que pone de manifiesto una intención persuasiva que no se encuentra en la *Partida I*: el *Setenario* pretende brindar los argumentos necesarios para probar que la fe católica es la verdadera sin el auxilio de las Sagradas Escrituras. En consonancia con dicho propósito, el término “ley” se carga de un sentido religioso más que jurídico, lo que otorga coherencia al texto al tiempo que lo distingue del cuerpo de las *Partidas*.

Palabras clave: Alfonso X – *Setenario* – término “ley”.

Problems about the Utilization of the Word “ley” in Alfonsine *Setenario* and its Relationship with the Purpose of the Book

Abstract: Being considered a legislative text subordinated to the *Partida I*, theorists as well as its only editor have taken the *Setenario* of Alfonso X the Wise as a mere draft of the famous Alfonsine Codex. The present paper will analyze the relationship between the purpose of the text and the philosophical, astrological, and religious matter organized in it. This relationship unveils a persuasive intention completely absent in the *Partida I*: The *Setenario* claims to provide the necessary arguments for the proof of the truth of the Catholic Faith without referring to the Holy Scriptures. According to this claim, the term of “ley” [law] is charged with a religious rather than legal sense. This conclusion underlines the coherence of the text, distinguishing it from the *Partidas*.

Keywords: Alfonso X – *Setenario* – Word “ley”.

El *Setenario* es una obra alfonsí de la que se ha escrito relativamente poco y bajo perspectivas diversas. Su peculiar modo de organización fue un argumento muchas veces esgrimido para afianzar su relación de dependencia con respecto a las *Partidas* y por derivación, su pertenencia al corpus legal que el Rey Sabio desarrollara durante su gobierno y que comprende el *Espéculo*, el *Fuero real* y las *Siete partidas*. Aun cuando carecemos de trabajos que hayan abordado a fondo y de manera sistemática las relaciones de este texto con el corpus legal, la categorización como texto jurídico es la que se impone. Sin embargo, pocos han dedicado al *Setenario* una lectura que no resulte subsidiaria de las *Partidas*, por lo que la autonomía del texto que nos ocupa es relegada con frecuencia a un segundo plano.

La lectura realizada desde este criterio de subordinación de una obra a otra no solo constituye una limitación teórica, sino que en el caso que nos interesa redundó en el hecho de que el *Setenario* prácticamente no fuese objeto de estudios detallados que lo abordasen en su complejidad, es decir, que dieran cuenta de la fusión de materia legal, científica y religiosa que lo caracteriza.

En este trabajo tenemos por objetivo, a la luz de lo expuesto, analizar la relación que se establece entre los propósitos que el propio texto explicita y los materiales que articula y, paralelamente, estudiar la relación de estos con el concepto de “ley” para aportar, en la medida de lo posible, argumentos más sólidos que nos permitan repensar su relación con el corpus legal alfonsí.

1. La intención reparadora y el mandato paterno

Hacia el final de la ley X¹, y como corolario de la sección conocida habitualmente como el “elogio a Fernando III”, se explica que, consciente del desorden que imperaba en el reino, este monarca consideraba necesario tomar medidas que posibilitasen la gobernabilidad. Se debía, entonces, *castigar e conseiar*:

[...] conueníe que este castigo que ffuese ffecho por escripto para ssienpre, non tan solamiente para los de agora, mas para los que auyan de venir. Et por ende cató que lo meior e más apuesto que puede sser era de fazer escriptura en que les demostrase aquellas cosas que auyan de fazer para sser buenos e auer bien, e guardarse de aquellos que los ffiziesen malos por que ouyesen a fazer mal. Et esta escriptura que la ffiziesen e la touyesen así commo heredamiento de padre e bienffecho de ssennor e commo conseio de buen amigo. Et esto que ffuese puesto en libro que oyesen a menudo, con que se costunbrasen para sser bien acostunbrados, e que sse affiziesen e vsasen, rraigando en sí el bien e

¹ Mantenemos la denominación “leyes” referida a las secciones que componen el *Setenario* solo para comodidad del lector, puesto que no es propia de los testimonios manuscritos.

tolliendo el mal. Et **que lo ouyesen por ffuero e por ley conplida e cierta** e por que ouyese a toller de los coraçones siete cosas en que errauan los que eran entonce por desentendimiento (*Setenario*: 23) [Todas las marcas de énfasis, salvo indicación, son nuestras].

El propósito aquí enunciado es claro: se trata de la puesta por escrito de normas que organicen el modo de actuar de los súbditos a tal punto que se las considere como un mandato inexcusable. En otras palabras, se está presentando un libro de carácter normativo y se detallan, acto seguido, los siete males que aquejaban a los hombres y que los llevaban a actuar erróneamente: la *mançebía*, el *mal entendimiento*, el *mal conseio*, la *olvidança*, el *non rreçebir castigo*, la *vileza* y la *desmesura*. La raíz de estos males también es identificada con claridad: el *desentendimiento*. Detengámonos en cada uno de ellos.

En el primero, la *mançebía*, se reconoce el tópico del saber perdido puesto que “los omnes buenos ançianos que vsauan buenas costumbres e maneras e las aprisieran e las oyeran de los otros [...] eran ya muertos e ffincava todo el ffecho en mançebos de poco seso” (*Setenario*: 23-24). El libro viene, por tanto, a restituir esa sabiduría perdida, a traer el buen consejo que enmiende las acciones reprobables.

En el reverso de cada una de estas faltas se deduce una virtud del libro: al *mal entendimiento* se le opondrá la voluntad didáctica que establecerá el significado preciso de los términos a los que se aluda, distinguiendo con claridad lo bueno de lo malo; al *mal conseio* de los “omnes de mal seso” se opondrá el buen seso del rey como consejero; la *olvidança* será conjurada por la escritura, que conservará inalterada la memoria de lo que haya pasado por su mediación; la resistencia a *rreçebir castigo* será combatida por la fuerza del *ffuero* y de la *ley conplida*; a los consejos de *omnes viles e rreffeces* se les opondrá la sabiduría regia; a la desmesura, el ejemplo de medida encarnado por Fernando III, promotor de la obra.

La importancia de paliar estos males no es otra que la de asegurar el gobierno ya que “[...] estas desconnoçençias los ffazían **desconnoçer a Dios** e non creer en él commo deúen e **al sennor natural**, et non lo ssaber onrrar nin sseruir nin temer nin gradesçer el bien que les ffazie a sí mismos” (*Setenario*: 24). Estos hombres, prisioneros de la ignorancia y el vicio —de la falta de ley, en sentido amplio—, actuaban contra natura y contra la razón.² Se hace patente aquí la estrecha relación entre el poder espiritual y

² Es inevitable asociar esta terminología a la que utiliza el Rey Sabio para referirse en sus testamentos a la revuelta encabezada por su hijo Sancho. En el testamento del 8 de noviembre de 1283 dice:

“[...] la cobdicia es raiz onde se mueven todos los males, et otrosí la **desconoscencia** es cabeza en que se ayunta et se afirma, el diablo hobo a tamaño poder que estas dos puso firmes en la obra e voluntad de don Sancho. Ca en quantos males él fizo contra nos, bien dio a entender que con estas dos obraba [...]”. Y más adelante: “[...] **non conociendo el debdo de natura** que ha con el padre, quiere Dios, et manda la ley e el derecho, que sea desheredado, e non haya parte en ninguna cosa dello **por razón de natura** [...]” (ed. Solalinde, 1980: 227).

el poder temporal, entre Dios y el Rey. La sumisión a la fe garantizaría —o al menos propiciaría— la sumisión al poder temporal del soberano. En virtud del desorden que se constata en los siete males ya comentados, era necesario, pues, poner límite a la situación:

Onde, **por toller estos males** e otros muchos que vinien por esta rrazón, et desuiar los otros que podrían uenir, **mandó el rrey don Fferrando ffazer este libro que touyese él e los otros rreyes que después del viniesen** por tesoro e por mayor e meior conseio que otro que pudiessen tomar, e por mayor seso, en que sse viessen ssienpre commo en espeio para ssaber emendar los ssus yerros e los de los otros e endereçar ssus ffechos e ssaberlos ffazer bien e conplidamente. Et por toller estos ssiete males partió este libro en siete partes. Et mostró en cada vna dellas **rrazones con que entendiesen los omnes** lo que les conuinía que ffiiesen e de lo que sse deuyan guardar (*Setenario*, 25).

El *Setenario*, desde esta perspectiva, hace manifiesta la intención de reparar las conductas contrarias a la ética; no obstante, se orienta en una dirección que se aleja de lo prescriptivo puesto que la metodología implementada para lograr su objetivo es la exposición, organizada en función del número siete, de las razones que sustentan los saberes y consejos. Por ende, no encontramos en sus secciones la estructura propia de los enunciados normativos, es decir, la presencia de una proposición normativa, un juicio normativo y un estado de cosas; no se postula, en síntesis, una relación normativa entre un sujeto y una acción (Sánchez Arcilla-Bernal, 2008-2009: 88-90).

Dicha metodología pone de relieve la centralidad de la razón como matriz organizadora no solo de la materia textual que en el libro se presenta sino, sobre todo, de las conductas humanas; por eso es que “mostró en cada vna dellas **rrazones con que entendiesen los omnes** lo que les conuinía que ffiiesen e de lo que sse deuyan guardar”: el entendimiento, el uso de la razón, se revelan como los instrumentos necesarios para que la obra cumpla con el propósito de reformar/reorganizar la sociedad. Esto se manifestará de manera más clara aún cuando, sobre el final de la ley XI se especifique que:

Rrazón [...] alunbra el entendimiento e ffaz connosçer la natura e ssabe ciertamente las cosas e demuéstalas, rrazonando e departiendo lo que sse muestra por ssigniffança, e ordena los ffechos, cada vno o deue, e dales acabamiento commo conuyene. E por ende es puesta en el quarto ssetenario para sser endereçados todos los ssetenarios por él, assí commo el ssol es puesto en el quarto çielo [...] (*Setenario*: 46).

Lamentablemente, el desarrollo del “setenario” correspondiente a la razón es interrumpido por una laguna en los manuscritos,³ inmediatamente después de que se arribaba a la conclusión de que “[...] aun Dios mismo siguió carrera de rrazón, segunt dixo el propheta Daid allí do **muestra el ssu poder rrazonando** [...]”. Más aún: “[...] el ssu espíritu de la ssu boca, que sse entiende por rrazón [...]” (*Setenario*: 47).

Puesto que el rey busca la recomposición de las relaciones sociales en función de la razón, atributo divino, el vínculo entre Dios y el Rey se estrecha todavía más, lo que redundaría en el fortalecimiento de la autoridad y el poder de este último. En este sentido, es importante no perder de vista en ningún momento la correlación entre el “desconosçer a Dios” y el desconocimiento del “sennor natural”, puesto que actualizará su significado a la luz de una nueva explicitación del propósito del libro.

1. La intención persuasiva: ley y religión

En la ley XXXVII, en medio del segmento dedicado a las sectas idólatras, luego de enfatizar la desorientación de los hombres que buscaban a Dios en los elementos y antes de mostrar cómo, en su ignorancia, intuían la existencia de la divinidad, encontramos lo que sigue:

E nos rrey don Alfonso, que **este libro fezimos componer porque entendimos que la voluntad de nuestro padre era en esta creencia que en otra cosa**, e entendiendo otrosy que esto es verdad e derecho, que otra ley non ha nin puede ser verdad synon esto, **rrogamos e conseiamos e mandamos, non tan solamente a los de nuestro sennorio, mas a todos los otros que nos quisieren creer, que esta ley tengan e obedezcan, e non otra. E esto mesmo dezimos a los otros que las otras creençias creen**; ca entendemos que por aquí serán quitos de pecado e ganarán amor de Dios. Ca sé ciertamente que sy bien se arrepintieren, serán perdonados del yerro quel fezieron (*Setenario*: 68-69).

Muy diferente es esta voz de aquella que configura en un primer momento a Alfonso como continuador de la iniciativa paterna. Si bien mantiene el rasgo característico de obediencia al padre, la autoridad sobre la ejecución del libro recae en Alfonso mismo (“fezimos componer”) y se separa con toda claridad del “mandó el rrey don Fferrando ffazer este libro”. Asistimos, además, a otro cambio significativo: el establecimiento de una normativa, de momento que “rrogamos e conseiamos e **mandamos**, non tan

³ Los manuscritos medievales que conservan el texto del *Setenario* son el Ms. BCT 43-20 (Toledo) y el MS. P-II-20 (El Escorial). El Ms. HC 379/573 (Nueva York) de la *Primera Partida* interpola lo que aparentemente serían extensas secciones del *Setenario*, pero estas no se han incorporado aún a ningún estudio crítico. La laguna mencionada aparece en los dos primeros, de lo que se deduce la falta ya en el antígrafo.

solamente a los de nuestro sennorío, mas a todos los otros que nos quisieren creer, **que esta ley tengan e obedezcan**, e non otra.” Esta “ley” que por su mediación se impone es la fe católica.

Et non tan ssolamientre por la ley vieia nin por los dichos de los ssabios e de las prophetas, mas aun ssegunt natura de los cielos e de las otras cosas spirituales, **queremos prouar que la nuestra ssanta Fe es ley derecha e crençia verdadera**, e non otra ninguna que ffuesse desde el comienço del mundo nin sserá flecha ffasta la ffin. **E ésta es creencia e la fee e la ley derecha de [E 25v] Nuestro Sennor Ihesu Cristo, que non fué tomada de los elementos [...] mas fué tomada del nono{cielo}, que es sobre todos los otros, segunt dixerón los filósofos e los sabios antiguos (Setenario:65).**

Tenemos ahora una perspectiva mucho más clara de la finalidad que el *Setenario* persigue, y por ende, de la lógica que rige su organización y selección de materiales. Si el objetivo es dar pruebas de la supremacía de la religión cristiana y paralelamente, de la existencia de Dios a través de fuentes no religiosas utilizando la razón como instrumento, no resulta ilógica la concatenación de materia astrológica, filosófica y doctrinal cristiana.

Llegados a este punto, queda claro que la materia central del libro es la religiosa, y en ese contexto, su objetivo es la fundamentación de la veracidad de la fe católica con miras a mejorar y organizar la conducta de los súbditos. Constatamos aquí la superposición de dos propósitos correlativos: enmendar conductas y convencer de la verdad subyacente en el cristianismo; el primero no podría llevarse a cabo sin el segundo, de ahí el marcado carácter argumentativo del libro.⁴

Si, en vista de lo analizado, el tema principal sobre el cual discurre el *Setenario* es la ley entendida como *religión*, puede distinguirse entonces con claridad su propósito de aquel que se manifiesta en otros textos legales como el *Espéculo*, el *Fuero Real* y, puntualmente, las *Siete Partidas*. Si bien entre estas y el *Setenario* hay semejanzas que los especialistas han señalado en reiteradas ocasiones (por ejemplo, el hecho de que este refunde los prólogos y los cuatro primeros títulos de las *Partidas*), el peso de la intencionalidad persuasiva que prima en el *Setenario* da como resultado la expansión de secciones ya existentes en el código septipartito, además de la inclusión de contenidos nuevos cuya pertinencia solo se reconoce si se tiene en cuenta la tesis de la que se busca persuadir: “la nuestra ssanta Fe es ley derecha e crençia verdadera.”

⁴ Vid. Fernández Ordóñez (2000).

Conviene entonces establecer un contraste entre la ley como sinónimo de “religión” y el sentido que se da al mismo término en la *Partida primera*. Veamos a continuación tres fragmentos importantes al respecto:

A seruicio de Dios e a pro comunal de los de nuestro sennorio [...] **ffaziemos leyes**, e mostramos muchas raçones por qué conuiene que las ffiziessemos. E por ende, tenemos por bien de ffazer entender a las gentes qué leyes son estas que ffazemos (Prólogo del tít. primero).

Estas leyes son **posturas e establecimientos e ffueros** cómmo los homes sepan creer e guardar la ffe de nuestro Sennor Jhesu Christo cumplidamente assí commo ella es. E otrossí que uiuan unos con otros en **derecho e en justicia** (Tít. primero, ley primera).

Ley tanto quiere dezir como **castigo o enseñamiento scripto** que liega a homme que non ffaga mal o quel aduze a seer leal ffaciendo derecho. E **ffuero** tanto quiere dezir como **ley derechamente usada** por luengo tiempo por scriptura o sin ella (Tít. primero, ley primera).

Si bien el segundo ejemplo citado evidencia que los ordenamientos que de allí en adelante se hagan tendrán por marco la fe cristiana, podemos observar con claridad la presencia de terminología jurídica (fuero, postura, justicia), con lo que la “ley” aquí aludida se corresponde con el vocablo latino *ius*; no es arbitrario que este significado se vea reforzado por la presencia de modificadores que eviten la ambigüedad del término: la casi total ausencia de asociaciones de esta índole en el *Setenario* y la vinculación recurrente de “ley” a significados religiosos (“ley de Christo”, “ley de Dios” “ley nueva” y “ley vieja”, etc.) corrobora la distinción que aquí señalamos. Por otra parte, tampoco se alude a “hacer leyes” —lo cual es perfectamente lógico si se equipara “ley” a “religión”—; hay una única referencia que podría encuadrarse dentro de este sentido y es la primera aparición del término: “que lo ouyesen por ffuero e por *ley* conplida”, propósito asociado a Fernando III y a su proyecto de reforma legislativa.

Si nos atenemos a lo que postula Gilbert Fabre (2001: 316-317) al analizar el recorrido histórico del término latino *lex*, este adquiere, paralelamente a la expansión del cristianismo, una acepción religiosa. En este sentido es necesario considerar que:

Dans la Romania du Moyen Âge occidental, ce sont les mots français, espagnol, portugais et italien *justice, justiça, justiça*, et *giustizia*, avec leur corollaires respectifs *droit, derecho, direito*, et dans une moindre mesure l’italien *diritto*, qui recourent le sens que nous attribuons aujourd’hui à *loi* (Fabre, 2001: 317).

Evidentemente, el significado que en la *Partida Primera* (y en las obras jurídicas restantes) se otorga al término guarda correspondencia con la reforma legal que Alfonso se propone realizar. Esto se constata en el uso que se hace de términos derivados de “derecho” y “justicia” en los fragmentos anteriormente citados. En tanto que, si reparamos en el uso que se da al término “ley” en el *Setenario*, es posible distinguir las siguientes categorías:

- a) Fórmulas de remisión intratextual: “en la ley ante desta”, “en esta ley”, “en las leyes ante desta” y “de susso en las otras leyes”.
- b) Sinónimo de *religión*: “ley verdadera”, “ley cierta”, “ley derecha”, “ley de los judíos”, entre otras.
- c) Sinónimo de *Antiguo y Nuevo Testamentos*: “ley vieja” y “ley nueva”.
- d) Aceptación jurídica: “que lo ouyessen por ffuero e por ley conplida”.

En el caso de a) se contabilizan veintiuna ocurrencias; las categorías b) y c) arrojan en conjunto un total de veintitrés ocurrencias, en tanto que d) se manifiesta a través de una única aparición.

El primero de los usos señalados no sigue un criterio uniforme puesto que en muchas ocasiones las remisiones de una ley a otra ponen de manifiesto discordancias en cuanto al tema tratado en cada sección, razón por la cual constituyen en sí mismas un problema que amerita un estudio exhaustivo. Consideramos en conjunto las categorías b) y c) ya que remiten a un mismo campo semántico: el de la religión y constituyen el 51% del total de ocurrencias del término. Si tenemos en cuenta que la primera categoría remite al aspecto meramente formal del texto, en tanto que las restantes operan en el nivel del contenido, el uso mayoritario de “ley” con sentido religioso funciona como un indicador de la coherencia entre el contenido del texto y los propósitos que en él se dice perseguir.

En síntesis, y a la luz del estudio realizado, podemos arribar a la conclusión de que el *Setenario* presenta características singulares que, si bien muestran su raigambre dentro del proyecto de reforma jurídica alfonsí, exhiben a la vez sus diferencias: centrado en la justificación de la fe, no escapa a la impronta enciclopédica de otras obras del *scriptorium* regio; orientado a persuadir de la verdad inherente a la fe católica, no puede evitar que el lector perciba en ella la exaltación de la figura regia; como mera pieza de Derecho Canónico resulta poco prescriptiva y, si bien las secciones consagradas a los sacramentos y el ritual de la misa se encuadrarían dentro de esta clasificación, el libro en su totalidad persigue, como hemos intentado demostrar, otros propósitos que exceden lo estrictamente normativo.

Resulta difícil, luego de una lectura atenta, no percibir las diferencias entre este libro y las *Partidas*: la intención normativa entendida como la imposición de reglas de conducta cede su lugar a la persuasión; por otra parte, la voluntad de poner en relación materias diversas atravesadas por el hilo conductor de la razón sugiere un movimiento de síntesis y de revisión de, probablemente, todo el proyecto cultural precedente: Alfonso pretende lograr una obra que ponga en evidencia la indubitable veracidad del cristianismo y la haga asequible a todos aquellos que tengan uso de razón.

Estas evidencias abren un complejo panorama en lo que respecta a la relación del *Setenario* no solo con el corpus jurídico alfonsí, sino también con sus obras enciclopédicas y astronómicas. Por estas razones y otras de carácter filológico que exceden el marco de este trabajo, señalamos la importancia de contar con una nueva edición crítica que responda a estas necesidades.

Bibliografía

- ARIAS BONET, Juan Antonio, 1972, “Nota sobre el código neoyorkino de la *Primera Partida*”, *AHDE*, tomo XLII, Madrid.
- CRADDOCK, Jerry, 1981, “La cronología de las obras legislativas de Alfonso el Sabio”, *AHDE*, tomo LI, Madrid.
- , 1986a, *The legislative Works of Alfonso X, el Sabio: a critical bibliography*, Londres, Grant & Cutler.
- , 1986b, “El *Setenario*, última e inconclusa refundición de la Primera partida”, *AHDE*, 56, pp. 441-466
- FABRE, Gilbert, 2001, “Introduction linguistique à l’histoire du droit en Espagne et dans les autres pays de langue romane : loi / foi / sang.”, en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, N°24, pp. 313-324.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Inés, 2000, “Evolución del pensamiento alfonsí y transformación de las obras jurídicas e históricas del Rey Sabio”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, N°23, pp. 263-283.
- MARTIN, Georges, 1993-1994, “Alphonse X ou la science politique (*Septénaire* 1-11)”, en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 18-19, pp. 79-100.
- , 1995, “Alphonse X ou la science politique (*Septénaire* 1-11)” [continuación], en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 20, pp. 7-33.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, 2002, “Los prólogos del *Libro de las leyes* y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí”, en *Revista de literatura medieval*, 14:1, pp.109-143.

- RAMOS BOSSINI, Francisco (ed.), 1984, Alfonso X, *Primera Partida* (Ms. HC 397/573 de la *Hispanic Society of America*), Granada, Caja general de ahorros y Monte de Piedad de Granada.
- SÁNCHEZ ARCILLA-BERNAL, José, (2008-2009), “La ‘teoría de la ley’ en la obra legislativa de Alfonso X, el Sabio”, en *Alcanate*, VI, pp. 81-123.
- SOLALINDE, Antonio (ed.), 1980, *Antología de Alfonso X El Sabio*, Madrid, Espasa Calpe.
- VANDERFORD, Kenneth, 1941, “El *Setenario* y su relación con las *Siete Partidas*”, *Revista de Filología Hispánica* III, pp. 233-262.
- , (ed.), 1945, Alfonso X, *Setenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Sobre la tradición del *hortus conclusus* en la “Introducción” de los *Milagros de Nuestra Señora*

FLORENCIA E. BAILO

*Universidad Católica Argentina
Argentina
florenciabailo@yahoo.com.ar*

Resumen: El prado descrito en la obra de Berceo *Milagros de Nuestra Señora* ha sido presentado por el mismo autor como una alegoría de la Virgen María. La noción de “jardín cerrado”, expresión derivada del *Cantar de los Cantares*, fue tomada por muchos doctores de la Iglesia para hacer referencia a la virginidad de María. La idea de María como jardín y, a la vez, como jardín cerrado nos permite estudiar esta tradición teológica y su empleo por parte de Gonzalo de Berceo.

Palabras clave: paraíso – huerto cerrado – Virgen María – prado – jardín – redención.

On the Tradition of the “*hortus conclusus*” in the Introduction of *Milagros de Nuestra Señora*

Abstract: The meadow described in the work by Berceo *Milagros de Nuestra Señora* has been presented by the author as an allegory of the Virgin Mary. The notion of “closed garden”, expression derived from the *Song of Songs*, was used by many doctors of the Church to refer to Mary’s virginity. The idea of Mary as a garden and, at the same time, as an enclosed garden allows us to study this theological tradition and its utilization by Gonzalo de Berceo.

Keywords: Paradise – Closed Orchard – Virgin Mary – Meadow – Garden – Redemption.

Introducción

La Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* ha sido foco de atención para la crítica. Se ha estudiado su técnica alegórica, tanto como su originalidad y el problema de sus fuentes (Gerli, 1996: 34). Como indica Carmelo Gariano (1971: 177) la Introducción se presenta en dos planos: uno superficial, correspondiente al sentido literal; y otro de perspectiva, perteneciente al sentido alegórico. Este último sentido es el que genera mayores posibilidades de análisis. Justamente, en la presente ponencia nos detendremos en el plano alegórico del prado berceano.

Para el poeta riojano el prado es semejante al paraíso, “Semeja esti prado igual de Paraíso” (13 a), y este prado-paraíso es alegoría de María Santísima: “Esti prado fue siempre verde en honestat” (20 a). Gracias a esta descripción del autor, el lector puede adentrarse en las cualidades con la que ha sido adornada la Madre de Dios: es “un prado verde e bien sencido, de flores bien poblado” (2 a-b). La primera noción que se desprende de estos versos es que la Virgen María es un “logar cobdiciaduo para homne cansado” (2 c). La Madre de Dios posee y es un “lugar” en la Historia de la Salvación. El hombre cansado se podría identificar con el *homo viator*, el peregrino en la tierra, el hombre desterrado del paraíso terrenal que busca un asentamiento donde reposar en este mundo. Por medio del vocativo “*Amigos e vasallos*” (1 a), el romero les habla a sus compañeros de ruta: “querriavos contar un buen aveniment” (1 b). En relación con esta expresión del poeta, Víctor García de la Concha (1998) aclara que el “buen aveniment” se refiere a la Redención de la Humanidad del pecado y de la esclavitud del Diablo por medio de Cristo. Este triunfo se inicia en el momento de la Encarnación virginal en María.

Es así como Gonzalo de Berceo, sin la intención de realizar un tratado de mariología nos sitúa de cara al misterio de la Encarnación y Redención, las cuales se inician por medio del *fiat* mariano.

El tópico mariano del *hortus conclusus*

La expresión de *hortus conclusus* deriva del *Cantar de los Cantares*: “Un huerto cerrado es mi hermana esposa, manantial cerrado, fuente sellada” (Cant, 4, 12).¹ Muchos Padres de la Iglesia han visto en esta imagen la figura de la virginidad de María y de la misma Iglesia. “El huerto cerrado —expresa Manfred Lurkerd (1994)— junto con el manantial sellado, se convirtió en un símbolo de María y de su estado virginal” (p.120). A modo de imitación de la Santísima Virgen, cada virgen es un jardín

¹ “Hortus conclusus, soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus”

cerrado, una fuente sellada con la gracia de la pureza y del pudor (Biblia, Straunbinger, 2007: 770):

Son muchos los santos que hacen referencia a la Virgen María como un jardín o huerto cerrado. Se cuenta de María Magdalena de Pazzis, por ejemplo, que en una visión que tuvo con ocasión de la Fiesta de la Asunción de la Virgen María, expresaba su experiencia exclamando: “Hortus conclusus- jardín cercado, en el que está encerrado el dador del ser, porque en María se encierra el mismo Dios” (Melús- Lopez, 1980: 47). Luis Grignon de Monfort, uno de los santos que más bellamente ha escrito sobre la Virgen, declara: “¡María es jardín cerrado! ¡María es fuente sellada! ¡Los miserables hijos de Adán y Eva, arrojados del paraíso terrenal, no pueden entrar en este nuevo paraíso sino por una gracia excepcional del Espíritu Santo que ellos deben merecer!” (263, 151).

Alfonso María Ligorio, por su parte, exclama:

Quisiera que todo el mundo te reconociese y te aclamase como aquella hermosa aurora siempre iluminada por la divina luz; como el arca elegida de la salvación, libre del universal naufragio del pecado; por aquella perfecta e inmaculada paloma, como te llamó tu divino esposo; como aquel jardín cerrado que hizo las delicias de Dios; por aquella fuente sellada que jamás pudo enturbiar el enemigo; en fin, por aquella blanca azucena que eres tú, y que naciendo entre las espinas, que son los hijos de Adán, manchados por la culpa y enemigos de Dios, tú sola viniste pura y limpia, toda hermosa y del todo amiga del Creador (Ligorio, 2006, 225, pto 246).

En su edición de los Milagros de Berceo, Brian Dutton (1980: 41), aclara que el símbolo de “pratum virginal”, es decir, prado virginal, ya se encuentra en las obras de San Bernardo de Claraval. En el segundo sermón del tiempo de adviento de dicho santo, nos encontramos con la referencia a la Virgen como prado: “[...] así floreció el vientre de la Virgen, así las entrañas intactas, integras y castas de María como **prado**² de eterno verdor, produjeron la flor, cuya hermosura no experimentará la corrupción, cuya gloria jamás se marchitará”.

Las expresiones de San Bernardo se repiten en otros Padres de la Iglesia. San Germán de Constantinopla, en la Fiesta de la Anunciación, exclama: “ella es **el jardín** siempre verde e inmarcesible, en el cual fue plantado el árbol de la vida (Gn 2, 9) que proporciona a todos liberalmente el fruto de la inmortalidad”.³ Pablo el Diacono, el

² El subrayado es nuestro.

³ Ver en línea: http://www.mercaba.org/FICHAS/MAR%C3%8DA/los_mejores_textos_sobre_la_virg.htm

monje de Montecassino, en un himno dedicado a la Virgen, dice: “Ella es la rama del árbol de Jessé, la Virgen que debía ser Madre, el **jardín** que recibirá el germen celeste”.⁴ Catalina de Siena (Salvador-Conde, 1999: 156) llama a la Virgen María “el **campo** donde fue sembrada la semilla de la Palabra hecha Carne”.

Berceo nos dice que María es un prado “siempre verde en honestat/, ca nunca hobo mácula la su virginidat/” (20 a-b). La virginidad de María es la cualidad que la hace ser llamada huerto cerrado. Ella ha sido preservada de toda mancha, de todo mal. En María el mal se torna inoperante, por la acción del Espíritu Santo en ella y por su libre decisión. (Eudokimov, 1995: 262). Refiriéndose al seno de María, Amadeo de Lausana (1980: 1869) expresa: “...el Verbo de Dios llegó a la morada virginal y salió de ella, permaneciendo cerrado el seno de María”. Berceo, acentúa la virginidad de María y dice: “post partum et in partu fue virgine de verdat/, ilesa, incorrupta en su entegredat” (20 c- d).

El jardín cerrado, también, nos recuerda a la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal: “[...] habiendo expulsado a Adán puso delante del jardín de Edén querubines, y la fulgurante espada que se agitaba, a fin de guardar el camino del árbol de la vida” (Gn 3,24). En María, el calificativo de cerrado, no responde a un aspecto negativo de prohibición, sino a una predilección: a la conservación de toda mancha, a la protección del “fruto bendito de su vientre”.

De la aplicación del *hortus conclusus* mariano al prado berceano

Las imágenes de jardín y de huerto conllevan una fuerte carga simbólica. “La palabra griega ‘*paradeisos*’ —aclara León Dufour (1985:644)— es un calco del persa ‘*pardes*’, que significa huerto”. El jardín cultivado y cuidado, es decir, cercado, ha sido visto como símbolo de un reglado de Dios. El huerto que resulta alimento para el cuerpo y el alma, y que nosotros llamamos paraíso, resulta una imagen elocuente de la vida inmortal (Lurkerd, 1994: 119). Es así como los jardines medievales, en sus representaciones, eran modelados a la luz del arquetipo del paraíso terrenal. Los mismos claustros de los monasterios resultan ser símbolos del paraíso (Chevalier, 1991: 603).

El prado de la Introducción de los *Milagros* de Berceo se nos ofrece como un verdadero hipertexto del jardín del Génesis⁵. Existe una relación tipológica entre ambos jardines, se pueden establecer conexiones entre personajes y sucesos del Antiguo Testamento y del Nuevo. Dios toma una tierra incorrupta y forma al primer hombre (Adán) y de él a la primera mujer (Eva). Al cometer el pecado de desobediencia se ven

⁴ Ver en línea: http://www.mercaba.org/FICHAS/MAR%C3%8DA/los_mejores_textos_sobre_la_virgin.htm

⁵ Véase, Artículo de Miranda.

expulsados del jardín de Edén y obligados a cultivar una tierra infecunda. Por medio de sus pecados la tierra se vuelve estéril. En esta misma tónica, y a modo de restauración, Dios toma a María (la nueva Eva) y engendra en su seno (el nuevo Paraíso) a Jesucristo (el nuevo Adán). Se instaura así, una relación entre el jardín de la caída (Jardín de Edén) y el antitipo, jardín de la redención (María- Jardín de la Redención).⁶ En relación con este paralelismo, Michael Gerli expresa:

Se concluye que por culpa de la desobediencia de Adán y Eva se perdió el Paraíso. Sin embargo, por el advenimiento de Cristo, encarnado por medio de la Virgen, se recobra lo perdido, se invierte la historia del génesis. La pérdida y la restitución del paraíso se expresan en la imaginación medieval ligando estrechamente los motivos simbólicos del jardín del Génesis y los Anunciación de la Virgen (Gerli, 1995: 38).

Berceo nos da una serie de indicios para que podamos identificar en el prado, al Jardín de Edén, sin embargo, cada uno de los elementos que lo constituyen se encuentran resemantizados. Por ejemplo, los cuatro ríos que circundan el Edén, se identifican con “las cuatro fuentes claras que del prado manaban/ los cuatro evangelios, eso significaban” (21 a-b). Según Raquel Miranda (2011) en la Introducción de los Milagros “[...] se utiliza un procedimiento concreto de lectura técnica de la Biblia que evoca el paraíso del Génesis y se plantea la posibilidad de retorno al Edén a través de María”.

Como hemos visto, el prado berceano supera ampliamente la idea de un mero “*locus amoenus*”. Para mayor certeza, dice el poeta: “Nunca trové en sieglo logar tan deleitoso, / nin sombra tan temprada ni olor tan sabroso” (6 a-b). Se trata de un lugar supraterráneo, con cualidades ajenas a las que posee el mundo terrenal. La templanza es una de las cualidades del prado “El prado que vos digo habié otra bondat:/ por calor nin por frío non perdié su beltat/ siempre estaba verde en su entegredat” (11 a-c). Como indica Aquilino Suárez Pallasá (1989-1990): “*El concepto de templanza se refiere a partes del prado representativas de los cinco sentidos*” (p. 67): las fuentes frías y calientes, los sabores templados, los sonidos de las aves como instrumentos temperados, las flores con olores frescos y el verdor perpetuo del prado. El equilibrio perfecto que posee el prado lo hace diferenciarse del mundo exterior. El paraíso berceano tiene como función encarnar “un mundo de contraste” en relación con el mundo en que viven los hombres. El prado de la Introducción, alegoría de la Virgen, “opera como

⁶ San Juan de la Cruz en la canción 23 del *Cántico Espiritual* da un ejemplo de la correspondencia entre los motivos del Antiguo Testamento y el Nuevo. Dice el poeta de Fontiveros: “Debajo del manzano, / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano, / y fuiste reparada/ donde tu madre fuera violada”. En la declaración a esta canción, el santo explica que el manzano donde se da la redención es el árbol de la cruz y el manzano donde nuestra madre fuera violada es el árbol del paraíso terrenal, en el cual se produjo la caída del hombre.

puente entre los tiempos de los orígenes y la historia de la humanidad” (García de la Concha: 1992).

María es el nuevo Paraíso,⁷ es la nueva Eva en la que se realiza la restauración y redención del género humano. Con la Virgen se da un nuevo comienzo, así como con el paraíso se instituye, espacial y temporalmente, un inicio. María es el Paraíso de Dios, transforma la esterilidad de Eva para dar a luz a Cristo en nosotros (Biestro, 2013: 100). Luis María Grignon de Monfort (1973), a quien ya hemos citado, ha escrito sobre la Virgen como Paraíso, un pasaje del todo elocuente y equiparable en sus descripciones al prado de Gonzalo de Berceo:

Que la Santísima Virgen es el verdadero paraíso terrestre del nuevo Adán. El antiguo paraíso era solamente una figura de éste. Hay en este paraíso riquezas, hermosuras, maravillas y dulzuras inexplicables, dejadas en él por el nuevo Adán, Jesucristo. Allí encontró Él sus complacencias durante nueve meses, realizó maravillas e hizo alarde de sus riquezas con la magnificencia de un Dios. Este lugar santísimo fue construido solamente con una tierra virginal e inmaculada, de la cual fue formado y alimentado el nuevo Adán, sin ninguna mancha de inmundicia, por obra del Espíritu Santo que en él habita. En este paraíso terrestre se halla el verdadero árbol de vida, que produjo a Jesucristo, fruto de vida; allí, el árbol de la ciencia del bien y del mal, que ha dado la luz al mundo. Hay en este divino lugar árboles plantados por la mano de Dios, regados por su unción celestial, y que han dado, y siguen dando día tras día, frutos de exquisito sabor. Hay allí jardines esmaltados de bellas y diferentes flores de virtud que exhalan un perfume tal, que embalsama a los mismos ángeles. Hay en este lugar verdes praderas de esperanza, torres inexpugnables de fortaleza, moradas llenas de encanto y seguridad, etc. (Pto 261, 150).

Jesús es el recapitulador de la historia, el nuevo Adán. San Ireneo extiende esta relación a María como la nueva Eva.⁸ Así lo expresa Amadeo de Lausana: “Porque de la misma manera que el viejo Adán fue formado a partir de una tierra incorrupta y perfectamente sana, una tierra virgen produjo para la tierra al nuevo Adán” (Homilía tercera, 1980: 185). María es la tierra bendita y Eva la tierra infértil. El seno de la Virgen

⁷ El 4 de agosto de 1584, María Magdalena de Pazzis tenía una visión y exclamaba: “Veía que todas las sendas conducían a un precioso jardín, que comprendí ser el paraíso. Estas sendas llegaban hasta el centro del jardín y terminaban, unas en una fuente. Otra en un árbol plantado en el mismo jardín y al que parecían le daban dignidad y belleza”. Véase Melus-López, *op. cit.* en la bibliografía.

⁸ San Bernardo en la Segunda Homilía, En “Alabanza de la Virgen María”, expresa: “Alégrate, padre Adán, pero mucho más exulta tú, madre Eva, los que así como fuisteis padres de todos, así fuisteis de todos homicidas y, lo que es mayor desgracia, primero homicidas que padres. Consolaos los dos con esta hija y con tal hija, pero principalmente aquella de la que nació el mal y cuyo oprobio pasó a las mujeres” (Bernardo, 1980: 65).

es el nuevo Paraíso (Biestro, 2013: 100). Sus entrañas benditas son el vergel en el que se encarna Jesucristo. “Abre Virgen —dice San Bernardo— el seno, dilata el regazo, prepara tus castas entrañas, pues va a hacer grandes cosas el Todo Poderoso” (Tercera Homilía, 1980: 92). Jesucristo es la flor del jardín, “engendrado virgen del retoño virgen” (San Bernardo, 1987: 306). Así, entre los *nomina mariae* que menciona Berceo se encuentra el de “templo de Jesu Cristo, estrella matutina” (33 b). Estos nombres vienen a calificar el seno mariano y el alumbramiento de Jesucristo. Como templo, la Virgen es lugar preservado, cerrado, oculto; mientras que como “*estrella matutina*”, conlleva apertura, comunicación y donación (González, 2013: 111). “El que no puede ser abarcado —dice Andrés de Creta— se alberga en el seno de la Virgen” (1995:97). María es *hortus conclusus* que da a luz a su hijo; jardín cerrado que se abre para recibirlo y donarlo a la humanidad.

El prado de la “Introducción” en clave mística

Ya hemos visto que el prado de la Introducción es alegoría de María-Paraíso, ahora bien, ¿en qué condiciones se encontraba el romero (Berceo) para poder ingresar en lugar tan sagrado?

Los Padres de la Iglesia hablan de la vuelta al paraíso en clave escatológica. Para ellos ese reingreso se da en cuatro planos complementarios: en primer lugar, Cristo es el nuevo paraíso; luego, por medio del bautismo se ingresa al paraíso; en tercer lugar, por medio de la vida mística se penetra hondamente en el paraíso y, por último, a través de la muerte se introducen definitivamente los santos en el paraíso (Sáenz, 2010: 38-39). De estos cuatro modos, de acuerdo con las imágenes que nos ofrece el poeta riojano, presuponemos que el romero ha llegado a un estadio de vida mística que le permite ese ingreso al paraíso. Dice Berceo: “Nunca trové en sieglo logar tan deleitoso/ nin sombra tan temprada ni olor tan sabroso; / descargué mi ropiello por yacer más vicioso, poséme a la sombra de un árbol fermoso” (7 a-d). Quitarse la ropa puede ser visto como un modo de despojarse del hombre viejo¹⁰ para revestirse del nuevo. La vida nueva exige la santidad (Sáenz, 2010: 39). Y continua Berceo diciendo: “Yaciendo a la sombra perdí todos cuidados” (7 a). Esta expresión favorece nuestra teoría sobre el estado místico que habría alcanzado el romero. Los místicos de todas las épocas al referirse a la unión del alma con Dios, en la vida mística, emplean imágenes semejantes. Por ejemplo, San Juan de la Cruz en la última estrofa del poema de la Noche: “Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado,/ cesó todo, y dejé-

⁹ En la patrística es común la denominación de María como templo.

¹⁰ Col 3, 9-10.

me, dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado”.¹¹ Para los místicos el olvido y perder el cuidado son gracias a las que se llega en la vía unitiva,¹² es decir, en la última etapa del itinerario espiritual.

Por otro lado, tanto San Juan de la Cruz como Santa Teresa utilizan la imagen del huerto como lugar a donde el alma transformada se encuentra con Dios. Por ejemplo, en su obra *Relaciones*, la santa abulense declara: “me parece estaba en otro mundo, y hallóse el espíritu dentro de sí en una floresta y huerto muy deleitoso tanto, que me hizo acordar de lo que se dice en los Cantares” (*Relaciones* 44, 2). Por su parte, San Juan de la Cruz se refiere al *huerto ameno*.¹³ Si bien la cronología de Gonzalo de Berceo no coincide con la de los místicos del Siglo de Oro Español, la tradición del huerto se remonta, antes que nada, al *Cantar de los Cantares*. En su comentario al *Cantar*, San Bernardo declara que el huerto es, pues, la historia en tres partes: abarca la creación del cielo y de la tierra, la reconciliación y la reparación (1987:156). Esta misma significación podemos encontrar en el prado de Berceo, hay en él una referencia al jardín del Génesis (Creación) y al árbol de la cruz (reconciliación-reparación).¹⁴

Por último, de acuerdo con lo que sugiere Javier González (2013: 38-39), el romero termina transformándose en ave y sube a los árboles: “Quiero en estos árboles un ratiello sobir” (45 a). La transformación en ave indica un vuelo místico, una ascensión espiritual. De hecho, la imagen de vuelo es una de las más usadas por los místicos para expresar los arrebatos del espíritu.

A modo de conclusión

Como ya hemos dicho María es un huerto cerrado, un vergel, un campo bendito en el que fue sembrado el Verbo Divino. Como dice el oficio litúrgico: “Se ha introducido en el seno de la Virgen para hacerse visible a nuestros ojos revistiéndose de carne humana descendiente de nuestro primer padre; después ha salido por la puerta sellada, Dios y hombre, luz y vida, Creador del mundo” (Muñoz, Cuarto responsorio de mañtines oficio monástico de occidente, 1980: 35).

El romero-poeta, identificado con Gonzalo de Berceo, ingresa en ese prado bendito, alegoría de María Santísima, y allí experimenta los gozos propios de una experiencia mística.

¹¹ También pueden verse las Canciones del cantico.

¹² Según un esquema clásico, la vida mística se divide en tres etapas: purgativa, iluminativa y unitiva.

¹³ Véase Canción 22.

¹⁴ En referencia a la Cruz de Cristo: “Manamano que fui en tierra acostado,/ de todo el lacerío fui luego folgado;/ olvidé toda cuita el lacerío pasado” (12 a-c).

Si al romero se lo entiende como a todo hombre peregrino en la tierra: “Todos cuanto vevimos, que en pïedes andamos,/ sequiere en preson o en lecho yagamos,/ todos somos romeos que camino andamos,/ San Peidro lo diz esto, por él vos lo probamos” (17 a-d), qué nos está queriendo decir Berceo, cómo debemos encontrarnos los hombres para poder ingresar en ese vergel bendito.

María, *hortus conclusus*, jardín cerrado, se abre para recibir a aquellos hijos que se han revestido del hombre nuevo, aquellos que tienen los mismos sentimientos de Cristo (Fil 2, 5), que se han despojado del hombre viejo y que viven como ciudadanos del cielo (Fil 3, 20). La santidad es la llave para ingresar en este huerto y allí “renacer de lo alto” (Jn 3, 1-8). El prado de Berceo resulta una buena respuesta a las preguntas de Nicodemo a Jesús: ¿Cómo puede el hombre nacer siendo viejo? ¿Acaso puede [el hombre] entrar de nuevo en el seno de su madre y volver a nacer?

Bibliografía

- BIESTRO, Carlos, 2013, *El árbol de la Sabiduría*, Buenos Aires, Editorial Dunken.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBANT, Alain Jean, 1991, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder.
- GRIGNION DE MONFORT, Luis María, 1973, *Tratado de la Verdadera Devoción a la Santísima Virgen*, Buenos Aires, Ediciones Roma.
- DUFOUR, León, 1985, *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder.
- EVDOKIMOV, Paul, 1991, *El arte del Icono, teología de la belleza*, Madrid, Publicaciones Claretianas.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “La mariología en Gonzalo de Berceo” en *Uría*, I. (coord.). Gonzalo de Berceo, en línea: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciadelaconcha/mariologiaberceana.htm>
- GARIANO, Carmelo, 1971, *Análisis estilístico de los “Milagros de Nuestra Señora” de Berceo*, Madrid, Gredos.
- GONZALO DE BERCEO, 1995, *Milagros de Nuestra Señora*, Edición preparada por Michael Gerli, Barcelona, Altaya.
- , 1980, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Edición de Brian Dutton, Londres, Támesis.
- LURKER, Manfred, 1987, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Madrid, Ediciones Almendro de Córdoba.
- MELÚS-LOPEZ, Rafael María, 1980, *Santa María Magdalena de Pazzis*, Ediciones Alonso, Madrid.

- MIRANDA, Lidia Raquel “Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, en *Mirabilia*, 12 (2011); en línea: <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/raquelmiranda/paraísoenlos-milagrosdeberceo.htm>
- MUÑOZ, Héctor, ISAGUIRRE, Ricardo, 1980, *Orando con María*, Editorial Claretiana, Buenos Aires.
- REGAMEY, Pie, *Los mejores textos sobre la Virgen María*. En línea: http://www.mercaba.org/FICHAS/MAR%C3%8DA/los_mejores_textos_sobre_la_virg.htm
- SAÉNZ, Alfredo, 2010, *Cristo y las figuras bíblicas*, Buenos Aires, Gladius, 2010.
- SALVADOR Y CONDE, José, 1999, *Catalina de Siena, doctora de la Iglesia. Vida y enseñanzas*, Madrid, Edibesa.
- SAN ALFONSO MARÍA DE LIGORIO, 2006, *Las Glorias de María*, Ecuador, San Pablo.
- SAN AMADEO DE LAUSANA, SAN BERNARDO, 1980, *Homilias marianas*, Monasterio Trapense de Azul-Claretiana, Buenos Aires, pp. 228-229.
- SAN BERNARDO, 1987, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, Edición por preparada por los monjes cistercienses de España, 1987. Traducción Iñaki Araguren.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, 1975, *Obras Completas*, Madrid, BAC.
- SANTA BIBLIA, 2007, Edición y comentarios de Mons. Straunbinger, Editorial de la Universidad Católica de La Plata, La Plata.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, (1989-1990), “El templo de la ‘Introducción’ de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”, en *Letras*, 21-22, 65-74.

Del Cancionero de Baena al Marqués de Santillana: la tradición de las *Cantigas de Loores* de Santa María

CLAUDIA CANO

*Instituto de Educación Superior 9-011 “Del Atuel”
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
claudiacanorod@yahoo.com.ar*

Resumen: La tradición de componer cantos de loor en honor de la Virgen María, iniciada en el siglo XIII por las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y continuada en el siglo XIV por Juan Ruiz y Pero López de Ayala, no está ausente en la poesía cancioneril del siglo XV. Pierre Le Gentil señala que está representada por composiciones de carácter exclusivamente lírico, no muy extensas, en las que no se narran milagros ni ejemplos, sino que se consagran a la alabanza de la Madre de Dios y a la súplica de auxilio e intercesión (Le Gentil, 1949-1953: 297). El propósito de este trabajo es examinar las *cantigas de loor* recopiladas en el *Cancionero de Baena*, pertenecientes a los poetas de la primera y segunda generación, y las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” (ID 2905) del Marqués de Santillana, poeta de la generación posterior, a fin de reconocer la pervivencia de rasgos tradicionales y las innovaciones introducidas. El análisis se centra en las formas métricas, la temática y la estructura espacial de los poemas.

Palabras clave: cantigas de loor – Virgen María – *Cancionero de Baena* – Marqués de Santillana – generaciones poéticas

From *Cancionero de Baena* to Marqués de Santillana: the Tradition of the *Cantigas de Loores* of Saint Mary

Abstract: The tradition of composing songs of praise in honor of Virgin Mary, begun in the thirteenth century by the *Cantigas de Santa María* by Alfonso X and continued in the fourteenth century by Juan Ruiz and Pero López de Ayala, is not absent in the *cancioneril* poetry of the fifteenth century. Pierre Le Gentil points that this tradition is exclusively represented by short lyric compositions that do not deal with miracles or examples, but are devoted to the praise of the Mother of God and

the prayer for help and intercession (Le Gentil, 1949-1953: 297). The purpose of this paper is to examine the *Cantigas de loor* that were collected in the *Cancionero de Baena* and were composed by the poets of the first and the second generation, and the “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” by the Marqués de Santillana, a poet of the following generation, in order to recognize traditional features and innovations. The analysis focuses on the metrical forms, the themes, and the spatial structure of the poems.

Keywords: *Cantigas de loor* – Virgin Mary – *Cancionero de Baena* – Marqués de Santillana – Poetic Generations.

A partir del siglo XIII diversos factores contribuyen a que el culto fervoroso a la Virgen María se constituya en uno de los pilares fundamentales de la cultura del Medioevo (López Estrada, 1952: 131). Por un lado, debido a la predicación de las órdenes religiosas, en especial del Cister y de los franciscanos, hay una verdadera eclosión del movimiento devocional mariano por toda Europa. Por otra parte, hay un desborde de los sentimientos de compasión y ternura que tiene como consecuencia cambios en la representación de la Virgen (Southern, 1980: 249-251). María abandona la gravedad sacerdotal de otros tiempos en los que no parecía ni mujer ni madre, pues estaba por encima de los sufrimientos y las alegrías de la vida, para revestir la imagen de una Madre tierna y misericordiosa (Mâle, 1952: 105-106), a la que los cristianos invocan en las dificultades de la vida y como garantía de salvación eterna.

El fuerte impulso que adquiere el culto a Santa María corre parejo, aunque en forma independiente, con la difusión de la poesía amorosa provenzal que exalta a la mujer (Gariano, 1965: 508). La dama que correspondía al amor del trovador da lugar a una mujer perfecta y casta. “El paso de la figura de la dama perfecta y virtuosa hacia la figura de la Virgen y del rendido trovador hacia el devoto orante se produce sin sobresaltos, pues la dama perfecta se aproxima a la figura de María” (Fidalgo, 2003:24). Los poetas, entonces, encuentran en María a la más pura y bella Señora, capaz de dar galardón a quien la sirva y ame.

En ese contexto hay que situar a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en cuyo prólogo el rey sabio manifiesta su propósito de constituirse en trovador de Santa María¹ e incluye cantigas en alabanza de la grandeza de María que él mismo llama “de loor” (Fidalgo, 2003: 23). Esta tradición de cantar alabanzas a María va a ser conti-

¹ Dice Alfonso X: “E o quero e dizer loor / da uirgen madre de nostro señor/ sancta maria que est a mellor/cousa que el fez. & por aquest eu / quero seer oy mays seu trovador” (Alfonso X O Sabio, 2010: 51).

nuada en los siglos posteriores por Juan Ruiz, el canciller Pero López de Ayala y los poetas cancioneriles.

Las cantigas de loor son composiciones de carácter exclusivamente lírico, no muy extensas, en las que no se narran milagros ni ejemplos, sino que, como Pierre Le Gentil afirma: “elles célèbrent presque exclusivement les mérites exceptionnels de la mère du Christ, [...] elles font appel à sa miséricorde et à sa victorieuse intercession. Ce sont des *chansons d’éloge* ou des *requêtes*, de *prières* ardentes, d’humbles chants d’espoir” (Le Gentil, 1949-1953: 297). En efecto, las cantigas de loor presentan dos planos: alabanza y petición. Los poetas en sus alabanzas desgranar los puntos esenciales de la mariología y recurren a Ella para solicitar auxilio terrenal y espiritual.

El propósito de este trabajo es examinar las *cantigas de loor* recopiladas en el *Cancionero de Baena*, pertenecientes a los poetas de la primera y segunda generación, y las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” [ID 2905] del Marqués de Santillana, poeta de la generación posterior, a fin de reconocer la pervivencia de rasgos tradicionales y las innovaciones introducidas.

Pocos trabajos ofrecen una mirada de conjunto acerca de las cantigas de loor en la lírica cancioneril.² Pierre Le Gentil afirma que la poesía religiosa sufre una evolución simétrica a la de la poesía cortesana. Los géneros de forma fija son elegidos por los poetas antiguos del *Cancionero de Baena*, abandonados por los poetas de la generación posterior para ser retomados a fines del siglo XV. Respecto de los temas, se pasa del canto de los gozos al de los dolores de María (Le Gentil, 1949-1953: 300).

Joaquín Benito de Lucas considera que las cantigas de loor del *Cancionero de Baena* y de Santillana son herederas de Berceo, Juan Ruiz y Pero López de Ayala, por lo que carecen de originalidad conceptual y expresiva (Benito de Lucas, 2011: 172-176, 194). Sin embargo, se advierten variaciones en la alabanza y petición y en la estructura espacial de las cantigas, que traslucen cambios en la figura de la Virgen y concepciones diversas acerca de Dios, del hombre y del mundo.

Para dilucidar la estructura espacial de las cantigas de loor se ha recurrido al análisis retórico aplicado por Roland Meynet a los textos bíblicos. Se trata de una evolución actual de una de las tres partes de la Retórica clásica, la *dispositio*. Consiste en desenrañar la organización y distribución de los diferentes segmentos de un texto en la página escrita. Cada elemento insertado y el lugar donde es insertado forman un entra-

² Hay importantes trabajos sobre la producción de un poeta en particular que se ocupan también de su poesía religiosa como: Lapesa, R. (1957). *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula; Mota Placencia, C. (1992). “La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino”. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Parrilla, C. (2003). “La obra poética de Garci Ferrández de Jerena”. En *Cancionero en Baena. Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*. In memoriam Manuel Alvar José Luis Serrano (Ed.) (vol. I pp. 119-141). Baena: Ayuntamiento de Baena.

mado que comunica el significado del todo y es expresivo de significados ulteriores (Meynet, 2003: 59).

En el *Cancionero de Baena* cinco cantigas de loores de Santa María pertenecen a los poetas de la primera generación, que escriben en la segunda mitad del siglo XIV hasta 1390 aproximadamente. Se trata de las composiciones 1 y 2 de Alfonso Álvarez de Villasandino, 317 y 318 de Pero Vélez de Guevara, y 560 de Garci Fernández de Gerena.

Respecto de las temáticas, en el plano de la alabanza, los autores de la primera generación al exaltar las virtudes de María, subrayan su humildad que le valió ser elegida por la Trinidad para morar en Ella: “por la tu gran umildat/ que toda la Trenidad / en ti fizo su morada” (Vélez de Guevara, 317, vv. 31-33),³ “la tu omildança/ en el mundo non ha tanta” (Gerena, 560, vv. 7-8). Enfatizan la intimidad de María con la Trinidad: “Señora, so cuyo manto / cupieron çielos e tierra, /en la Trinidat s’ençaerra / Padre, Fijo, Spíritu Santo” (Vélez de Guevara, 317, vv. 21-24). Acuden al símbolo del templo⁴ y a la metáfora del matrimonio⁵ para exaltar a María como lecho nupcial donde se celebra el desposorio entre la naturaleza divina y la humana: “Tálamo de Dios e templo” (Villasandino, 2, v. 23). El misterio de la Anunciación y Encarnación del Verbo es el más celebrado por los poetas: “Quando al ángel dexiste / .../ *Ecce ancilla*, Señora” (Vélez de Guevara, 317, vv. 5, 7). En relación con los hombres, María es ensalzada como guía e iluminadora: “estela matutina” (Villasandino, 1, v. 29), “sol del mediodía” (Vélez de Guevara, 318, v. 4). Mediante símbolos constructivos resaltan su amorosa intercesión: “de los çielos puerta e llave” (Villasandino, 2, v. 32).

En el plano de la petición, los poetas declaran, con insistencia, la confianza en la misericordia mariana que profundamente los anima: “Fianza / tengo en ti.../ que por ser tu servidor/ avré de Dios perdonanza” (Villasandino, 1, vv. 21-24), “pues en ti tengo fianza” (Villasandino, 2, v. 22). Manifiestan su pequeñez y dependencia al ofrecer humildemente a la Madre de Dios servicio y obediencia: “ruega por tu servidor” (Vélez de Guevara, 317, v. 35), “con gran devoción / te obedesco a ti” (Gerena, 560, v. 19-20). Ruegan a María que los guíe y proteja de todo mal: “Tú me guarda noche e día /de mal e de tribulanza” (Villasandino, 2, vv. 5-6) y que interceda ante su Hijo: “ruega a Dios por mí” (Gerena, 560).

³ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1993 (Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Eds.), Madrid, Visor. Todas las citas se toman de esta edición.

⁴ El templo es un espacio consagrado a Dios. En él la Iglesia triunfante se une con la tierra (Sáenz, A., 1991: 262). La proclamación de María como “templo de Dios” es frecuente en la liturgia que aplica a la Virgen distintos pasajes bíblicos. Cf. Si, 50, 7; Ap, 11, 19. Santo Tomás explica que “el Espíritu Santo, está en ella como en un templo; de donde se la llama ‘Templo del Señor, sagrario del Espíritu Santo’, porque concibió del Espíritu Santo” (Aquino, 1991: 149).

⁵ Straubinger señala que la metáfora del matrimonio traducía en el Antiguo Testamento la idea de la alianza entre Yahvé e Israel (*La Santa Biblia*, 1986: 381).

Interesa indagar cómo los poetas de la primera generación organizan el material en sus cantigas, la *dispositio* que permite descubrir con precisión la presencia de una temática singular más allá de los temas desarrollados en el argumento. Una de las estructuras que se evidencian en las cantigas de loor de la primera generación es el paralelismo, que es una *dispositio* que se predica de las relaciones entre las estrofas o entre los segmentos que componen un poema y revela cómo se vinculan el plano celestial y terrenal. Presentan esta configuración las cantigas 318 de Pero Vélez de Guevara [ID1444] y 560 de Garci Fernández de Gerena [ID 1682 D 1681]. La cantiga 318, luego de un estribillo inicial, consta de dos segmentos constituidos por dos estrofas cada uno. En el primer segmento las coplas guardan entre sí un paralelismo sinonímico que manifiesta la concordia entre cielo y tierra. La parte superior de ambas estrofas se paralela al referirse a la repercusión de las obras marianas en el Cielo “a quien dan los serafines / loor e grande alabança” (II, vv. 7-8) y “por ti fueron reparadas / las sillas angelicales” (III, vv. 13-14). La parte inferior se iguala en el pedido de intercesión del poeta para alcanzar la gloria “pues que de ti galardón / espero, Señora mía” (II, vv. 11-12) y “Líbrame de todos males /.../ pues de nuestra salvación / tú fuste carrera e vía” (III, vv. 17, 18-19). El paralelismo sinonímico indica la unión entre cielo y tierra en la figura de María, pues la familiaridad con Dios y sus privilegios⁶ la convierten en el camino por donde el *homo viator* asciende al cielo.

La relación armoniosa entre cielo y tierra se evidencia también en el segundo segmento configurado por el paralelismo sinonímico entre la cuarta y la quinta estrofa. En la parte superior, ambas coplas se paralelan al aludir a las obras marianas en relación con la humanidad. La cuarta estrofa recuerda que la Virgen escucha y responde amorosamente a quien la aclama. La quinta celebra el nacimiento de su divino Hijo que ha disipado las tinieblas del mundo. En la parte inferior de las coplas el poeta ruega a María ser auxiliado en la vida terrenal, por eso exclama “sey conmigo todavía” (IV, v. 28) y “Virgen santa, tú me guía” (V, v. 36). El paralelismo sinonímico entre las dos estrofas comunica nuevamente la conformidad entre cielo y tierra a través de María, que no solo se ha constituido en Madre de Dios hecho hombre, sino también en la madre amorosa que protege y auxilia a los hombres en los peligros de la vida presente.

Por otra parte, se advierte en la cantiga el paralelismo sintético, que consiste en la presencia de segmentos de igual forma pero significado diferente. En efecto el primer segmento alude al plano celestial, tanto respecto de las obras marianas como de la petición del hombre, mientras que el segundo segmento se refiere al plano terrenal. La

⁶ Santo Tomás de Aquino afirma que la Virgen María excede a los ángeles en plenitud de gracia, en familiaridad divina, en influencia sobre todos los hombres y en pureza. Esa es la razón por la que el ángel Gabriel la saluda diciéndole “Ave Maria gratia plena, Dominus tecum” (Aquino, 1991: 143-153).

implicancia del diseño es la complementariedad de “cielos y tierra” para constituir la creación en su totalidad. En la Sagrada Escritura la expresión “cielo y tierra” significa la creación entera. “El cielo” o “los cielos” designa el lugar propio de Dios y los ángeles y por consiguiente la gloria escatológica. “La tierra” es el mundo de los hombres (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 87).

La presencia de estructuras paralelas sinonímicas dentro de estas estructuras sintéticas enfatiza el vínculo entre el plano celestial y terreno, pues por un lado, los distingue jerárquicamente, pero, por el otro, los une en el concierto de la creación divina. La presencia de la Virgen tanto en el segmento superior como en el inferior refuerza esta estructura, pues pone de manifiesto su función de enlace entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre.

La construcción concéntrica, en la que los elementos del texto se aglutinan en torno de un centro, es la *dispositio* que refleja de un modo más acabado el teocentrismo de la época, en el que Dios se constituye en el centro de un todo hacia el cual converge la humanidad itinerante. Esta configuración se evidencia en la cantiga número 1 de Alfonso Álvarez de Villasandino en loores de Santa María [ID1147] y la 317 de Pero Vélez de Guevara [ID 1443]. La composición de Villasandino, por ejemplo, consta de tres segmentos, dos de los cuales enmarcan un centro. El primero, formado por tres estrofas, proyecta el plano celestial al concentrarse en la figura de María, en sus excel-sas virtudes que espantan al ángel caído y la hacen tan agradable a Dios que hace de Ella su morada, en el milagro de la Encarnación y la maternidad divina y, por último, en la Virgen como puerta de salvación para la humanidad. El plano terrenal se hace patente en el tercer segmento, formado también por tres estrofas, y centrado en la confianza del hombre en la intercesión mariana para repeler el pecado y alcanzar el perdón de Dios, en las profecías humanas acerca de la Encarnación de Cristo, y en la certeza del hombre de poder elevarse a Dios por medio de María.

El centro de la cantiga está conformado por la cuarta estrofa que contiene el íntimo contacto del plano celestial de la primera parte y el terrenal de la tercera. El seno virginal es el espacio sagrado en el que se desposan misteriosamente la naturaleza divina y la humana. María es la “noble rosa”, el cáliz en el que se aloja el Verbo divino. En estrecha relación con la Santísima Trinidad⁷ puesto que es “fija e esposa / de Dios e su Madre dina” (IV, vv. 25-26), la Virgen se inclina como una madre protectora para esperar la súplica del hombre. A su vez el hombre le abre su corazón y le implora que se acerque a él, lo escuche y lo auxilie.

⁷ Santo Tomás de Aquino afirma la familiaridad de María con la Trinidad “porque con ella está el Señor, Padre, Hijo y Espíritu Santo, es decir la Trinidad toda” (Aquino, 1991: 149).

La unión de lo celestial y lo terrenal se refuerza aún más por las estrechas relaciones entre las estrofas de la primera parte con las de la tercera. La primera y séptima copla se corresponden en la exaltación de las virtudes marianas, su humildad e infinita pureza, y su enemistad con el demonio. La Virgen es la *ianua coeli*, la puerta del cielo, por donde Dios sale al encuentro del hombre y el hombre peregrina confiado hacia el Reino Celestial. La segunda y la sexta copla traslucen el amor de Cristo que se hace hombre en el seno de María. En primer lugar, refieren los anuncios acerca del nacimiento del Mesías, el mensaje celestial del ángel Gabriel y las profecías terrenales. En segundo lugar, la respuesta humana: el *fiat* de María con el que da su consentimiento por toda la humanidad y la alabanza de santos y poetas. La tercera y quinta estrofa se paralelan, por un lado, en la exaltación de la ausencia de pecado en María, que le ha valido convertirse en abogada de la humanidad y, por otro, en la confianza del hombre en alcanzar el perdón divino gracias a su devoción mariana.

La construcción concéntrica revela un movimiento descendente desde el plano celestial al terrenal y un movimiento ascendente inverso desde el plano terrenal al celestial. En el primer segmento, Dios como Padre misericordioso baja a la tierra para redimir al hombre extraviado, y en el extremo de su amor y de su voluntad salvífica, se ofrece a Sí mismo. En el tercer segmento, el hombre anhela reconciliarse con Dios. Dios y hombre, cielo y tierra confluyen en el centro del diseño en una íntima y amorosa unión. De esta forma, el hombre vivificado y nutrido se eleva, en el tercer segmento, y peregrina hacia la gloria prometida.

Por otro parte, los diseños se caracterizan por la proporción y simetría. La proporción, es decir, la relación armoniosa de las partes para construir un todo de acuerdo con un número fijo, priva en la relación correcta y deseable entre los planos celestial y terrenal. Los poetas dedican el mismo número de estrofas al plano celestial y al plano terrenal. Se evidencia también un arreglo simétrico de las partes, pues al plano celestial le corresponde simétricamente el plano terrenal y entre ellos se genera un perfecto equilibrio.

Por último, advertimos que los planos celestial y terrenal se articulan jerárquicamente de forma vertical. Esta configuración se encuentra también en la mayoría de las estrofas de las cantigas de loor, en las que la alabanza de la Virgen, con sus inigualables perfecciones, amor misericordioso, constante guía y socorro, ocupa los versos superiores, y el hombre con sus humildes peticiones de perdón y auxilio, declaraciones de amor y servicio reverente ocupa los versos inferiores.

Los poetas de la segunda generación del *Cancionero de Baena* escriben a fines del siglo XIV y primer tercio del siglo XV. A ellos pertenecen tres cantigas de loores de Santa María: las composiciones 567 y 568 de Ferrán Manuel de Lando y la 503 de

Fray Diego de Valencia, en las que se verifican algunos cambios respecto de las cantigas de la generación anterior.

Respecto de las temáticas, el plano de la alabanza presenta un importante cambio en la figura de María, pues los poetas prestan menos atención al momento de la Anunciación y a su papel en la Encarnación de Verbo y ensalzan, por el contrario, su participación en el sacrificio redentor de Cristo. Se encarece, entonces, el profundo dolor espiritual de la Madre de Dios al pie de la cruz: “el día de la pasión / grandes penas padeçiste” (Lando, 567, vv. 31-32), con el que coopera indirectamente en la redención de la humanidad pecadora (Ott 1969: 332-333): “Perfeta redemidora / del linage humanal” (Lando, 568, vv. 11-12). Por otra parte, los poetas de la segunda generación celebran que por sus méritos María reina con Cristo en el cielo: “Por tantos merescimientos / eres en el çielo Señora / Reina e Emperadora” (Lando, 567, vv.33-35).

En el plano de la petición, se observa en primer término, cierta desazón en los poetas porque reconocen su incapacidad para loar las perfecciones de María: “la tu limpieza infinita/ non podría ser contada / por la mi lengua menguada / nin por mi mano escrita” (Lando, 567, vv. 7-8), ya no confían en la completa gratuidad del auxilio mariano e ignoran si merecen recibirlo: “te pido con devoción / que veas la petición / si es justa, que demando” (Valencia, 503, vv. 26-28), “los mis lloros e gemidos; / no vayan assí perdidos” (Lando, 567, vv. 44-45). Por último, suplican con insistencia socorro en el temido momento del juicio particular: “miémbtrate.../ de mí triste pecador/ en el pos-trimero día / que será de grand temor” (Lando, 568, vv. 30-33). Ruegan ser librados del infierno: “líbrame de los tremores / e de la eternal fortuna” (Lando, 568, vv. 33-34) para alcanzar la salvación del alma: “mas fazme bevir en gloria/ con los santos escogidos” (Lando, 567, vv. 47-48).

Respecto de la *dispositio*, los poetas de la segunda generación no organizan el elemento argumental de sus cantigas de loor en una estructura a nivel global. Solo se advierte la desproporción, en la que una parte, considerada en relación con el todo, al acrecentarse en su importancia implica la reducción de la otra parte. Un ejemplo de desproporción lo constituye la cantiga 503 de fray Diego de Valencia en loores de Santa María [ID1629], en la cual la superioridad y santidad de lo celestial se ven desvirtuadas por la magnitud acopiada por los planos terrenal, humano y mundano. El poeta destina solo la primera estrofa a la alabanza de María y se aboca en las tres coplas restantes a las tribulaciones y sufrimientos que lo agobian “Aquesta cuita tan grande / e dureza que me tiene” (III, vv. 17-18) y a sus necesidades terrenales, por eso ruega “sácame de aquesta red / en que yo tan preso ando” (IV, vv. 31-32). Estamos frente a un hombre agobiado por las contrariedades de este mundo, con una profunda

desazón porque ya no está seguro del auxilio mariano, desconfía de su completa gratuidad e ignora si es merecedor del mismo.

Por otra parte, se resquebraja el ordenamiento jerárquico entre los planos celestial y terrenal en el poema. Si bien las cantigas se inician con la alabanza de las perfecciones de María, luego la disposición del plano humano en el ámbito de la estrofa de las cantigas hace tambalear el ordenamiento vertical. Hay estrofas en las que el plano terrenal invade la parte superior y la alabanza es desplazada a la parte inferior: “Pero, Virgen coronada, / en tu merçed esperando, / siempre beviré loando / tu bondad muy acabada. / Singular eres llamada, / que pariste sin dolor / mi Dios e mi Salvador, / que me fizo de nonnada” (F. M. de Lando, 567, II, vv. 11-16). En otros casos el hombre se enseñoorea de la estrofa íntegramente: “E pues todos mis sentidos / te loan de noche e día, / oye tú, Virgen María, / los mis llores e gemidos; /... / mas fazme vevir en gloria con los santos escogidos” (F. M. de Lando, 567, VI, vv. 41-46). Esta disposición revela un hombre inquieto que ha abandonado la humildad inicial para reclamar recompensa por sus actos.

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, nacido en 1398, forma parte de la tercera generación de poetas cancioneriles.⁸ Compone las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” [ID 2905] en 1455, luego de su peregrinación al monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en Cáceres (Pérez Priego, 2004: 39).

La alabanza de María ocupa prácticamente toda la composición, seis de las siete coplas. Está construida por medio de la acumulación de sustantivos con gran fuerza emotiva y simbólica, “de bellas metáforas de la Virgen procedentes de la tradición bíblica o litúrgica” (Gómez Moreno y Kerkhorf: LIX). Santillana celebra a la Virgen como *Sedes sapientiae*⁹ y por eso la aclama como “cántica de Salomón” (III, v. 23),¹⁰ aludiendo a la oración del rey Salomón, en la que suplica a Dios que le otorgue sabiduría (Sb 9, 1-6). María es la obra maestra de la sabiduría, del poder y la bondad de Dios (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 195), por eso Santillana la exalta mediante imágenes novedosas (Lapesa, 1957: 236) como “Biblioteca copiosa” (V, v. 44), “testos de admirable glosa” (V, v. 45) e “istoria de los Profetas” (V, v. 46). En cuanto a la vida de la Virgen, solo se refiere al momento de la visita de los Reyes Magos: “fiesta de la Epifanía (V, v. 43), y la encarece como Reina del Cielo: “a quien el Cielo se inclina /

⁸Vicenc Beltrán distingue la “Generación C” formada por autores nacidos entre 1386 y 1400 (Beltrán, 1990: 11).

⁹La tradición de la Iglesia ha entendido los más bellos textos bíblicos sobre la Sabiduría en relación con María. El sentido de los Libros Sagrados, *Proverbios*, *Sabiduría* y *Eclesiástico*, por obra de la Liturgia se traslada a la *Sedes sapientiae* (*Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993: 195). Afirma Mons. Straubinger que “la aplicación que la Liturgia hace a la Santísima Virgen de [...] textos relativos a la Sabiduría increada, es puramente acomodaticia [...]. El sentido espiritual de estas aplicaciones nos recuerda que María es quien aprovechó más plenamente las enseñanzas de esa Sabiduría divina que había de encarnarse en Ella” (*La Santa Biblia*, 1986: 834).

¹⁰Castillo, H. del (2004) *Cancionero General* (Joaquín González Cuenca, ed.), pp. 394-396, Madrid: Castalia. Todas las citas se toman de esta edición, a excepción del verso 31. Véase la nota 13.

como a Reina poderosa” (III, vv. 29-30). En relación con los hombres, el Marqués la exalta como defensa del cristiano en su combate *ad extra* y *ad intra*: “armas de la cristiandad / en qualquier hora espantosa” (II, vv. 19-20),¹¹ noción que restringe al aclamarla como “pavés de nuestras saetas” (V, v. 47). El auxilio mariano es certeza de victoria ante los enemigos: “Invencible, victoriosa / de nuestros perseguidores” (vv. 61-62).

En el plano humano, Santillana, al igual que Ferrán Manuel de Lando, manifiesta su incapacidad para cantar a María adecuadamente: “perdona, si más no supe / mi lengua defectuosa” (VI, vv. 53-54). La petición aparece en última copla, lo cual constituye una innovación respecto de las cantigas de loor precedentes. En ella el poeta ruega el fin de sus padecimientos: “pon tú fin a mis lagores” (VII, v. 65).

Respecto de la *dispositio*, las “Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe” están conformadas por dos segmentos paralelos sintéticos, de igual forma y significado diverso. El primer segmento, formado por tres estrofas, alude al plano celestial al concentrarse en la alabanza de María, elegida por Dios desde toda la eternidad por la abundancia de sus perfecciones. El segundo segmento, formado también por tres estrofas, se centra en plano terrenal, pues se exalta a María en relación con la humanidad. La implicancia del diseño, como hemos señalado anteriormente, es la complementariedad de “cielos y tierra” para constituir la creación en su totalidad. La presencia de la Virgen tanto en el segmento superior como en el inferior refuerza esta estructura, pues pone de manifiesto su función de mediadora entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre.

La comunión entre cielo y tierra se afianza aún más con la diagramación de cada segmento en forma concéntrica. El primer segmento está conformado por tres partes, dos de las cuales enmarcan un centro. La primera y tercera estrofas se refieren a la Virgen como elegida por Dios por el brillo de sus virtudes. Los cuatro versos iniciales de la primera copla se corresponden con los cuatro finales de la tercera en la referencia al hecho de ser la Virgen María elegida por Dios: “Virgen, eternal esposa / del Padre, que de *ab inicio* / te crió” (I, vv. 1-3) y “electa por santa y digna / en la presencia divina” (III, vv. 27-28). El resto de las coplas se dedica a la exaltación de María mediante símbolos tradicionales bíblicos y litúrgicos tomados del mundo vegetal:¹² “Del jardín sagrado rosa” (I, v. 5) y “Fértil oliva especiosa, / en los campos de Sión” (III, vv. 21-

¹¹ Santillana parafrasea Ef 6, 13: “Por ende tomad las armas de Dios por que uso podades defender en el dia malo” (*E6 E8 Biblia Pre-alfonsí*, Enrique-Arias (dir.), *Biblia Medieval*, <http://www.bibliamedieval.es>.) El auxilio mariano se asocia en el mundo medieval a la defensa militar de los pueblos cristianos frente a los pueblos no cristianos, especialmente los musulmanes. Así la advocación *María Auxilio de los cristianos* ha sido considerada, por lo general, como un aspecto de carácter militar de la Virgen María como defensora de la fe. Esta advocación era ya conocida por las primeras comunidades cristianas. Entre los Padres de la Iglesia que se refirieron directamente a la Virgen María como *Boήθεια* (auxiliadora) se encuentra San Juan Crisóstomo.

¹² Según Emile Mâle desde el siglo XIII los liturgistas habían escogido en la Biblia, las metáforas para decorar los Oficios de la Virgen. En todos los misales se encuentran columnas enteras de sustantivos para alabar a María (Mâle, 1952).

22), y el del mundo mineral: “preciosa margarita” (I, v.6) y “oriental piedra preciosa / topacia de real mina” (III, vv. 25-26).

Estas dos partes enmarcan un centro constituido por la segunda copla. En la parte superior el poeta exalta nuevamente la singular perfección de María “más hermosa / que todas las más hermosas” (II, vv. 11-12). Reitera los símbolos al alabar a María como “tesoro de santas cosas, / flor, de blanco lirio ciosa” (II, vv. 13-14). Los versos finales de la estrofa marcan una diferencia con el marco, pues ya no se menciona la relación de la Virgen con Dios, sino su protección en favor de la humanidad atribulada: “armas de la christiandad / en qualquier hora espantosa” (II, vv. 19-20).

Al igual que el primer segmento, el segundo está configurado concéntricamente. La parte superior de la cuarta estrofa y la sexta se vinculan en la exaltación de María como guía e iluminadora de la humanidad: “La tu claridad piadosa” (IV, v. 31)¹³ y “Celestial lumbre lumbrosa; / nuevo sol en Guadalupe” (VI, vv. 51-52). La parte inferior de las coplas se ocupa de la singularidad de María, que apartó de sí la maldición que recaía sobre la mujer (IV, vv. 35-40) y que se torna inefable ante los infructuosos intentos de quienes quieren cantar sus loas (VI, vv. 55-60).

La quinta estrofa constituye el centro del segmento. En la parte superior se alaba nuevamente a María como guía e iluminadora de los hombres: “De los reyes radiosa / estrella y su recta guía” (V, vv. 41-42). En la parte inferior, el poeta reitera esta noción al decir “pavés de nuestras saetas” (V, v. 47) y encarece además a María por ser la elegida de Dios: “y de todas las electas / emperatriz valerosa” (V, vv. 49-50).

La configuración concéntrica es el correlato visual del teocentrismo de épocas anteriores, en el que todo gira en torno de Dios. Trasluce la íntima unión de Dios y hombre, ya que en la copla confluyen el plano celestial y el terrenal. No obstante, en la composición de Santillana se observa una variación respecto de los modelos anteriores. En la copla central el plano humano y terrenal no está representado por la humilde petición del poeta, sino que, en el marco de la alabanza, el hombre expresa su convencimiento de que María es una protección segura y eficaz para sus devotos. En la composición priva la proporción, Santillana ha dedicado tres estrofas al plano celestial y tres al terrenal. Se evidencia también un arreglo simétrico de las partes, pues al plano celestial le corresponde simétricamente el plano terrenal y entre ellos se genera un perfecto equilibrio.

En conclusión, si bien las cantigas de loores de Santa María coinciden en alabar a la Madre de Dios y elevar su petición, presentan importantes diferencias que revelan visiones distintas de Dios, del hombre, del mundo y de la figura de María. Las cantigas de loor de los poetas antiguos del *Cancionero de Baena* son composiciones pictóricas

¹³Tomamos el verso de la edición de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof (López de Mendoza, 1998: 378). González Cuenca en su edición escribe: “La tu qualidad piadosa” (Castillo, 2004:395).

marcadamente simétricas que consisten en la relación armoniosa y proporcionada de las partes y en perfecto equilibrio. Con esta diagramación los poetas intentan recrear en miniatura la armonía de la Creación, corroboran la noción de un mundo bello y bueno, salido de la mano creadora de Dios. Pues Dios dispuso todo con orden y medida (Eco, 1997: 47-48). Dios es concebido como un Dios de amor, creador y providente, que se acerca al hombre para redimirlo. María emerge como Madre de Dios y de los hombres a los que ilumina, guía y protege con cuidado maternal. El encarecimiento de su humildad coincide con la noción de hombre que despliegan las cantigas de esta generación que es concebido como una débil criatura absolutamente cobijado y protegido por su Creador.

En las cantigas de loor de la segunda generación se ve afectada la proporción entre los planos celestial y terrenal y la verticalidad. Se abandona, también, la configuración del poema dentro de una estructura unificada. Estos cambios traslucen la noción del hombre como un ser turbado e inseguro en un mundo en el que se ha resquebrajado el orden y el equilibrio entre lo celestial y lo terrenal. Es por eso que se acentúan, por un lado, los dolores y tribulaciones de este mundo y, por otro, el temor por los horrores del infierno. El dolor humano emerge como necesario, justo y meritorio. Como corolario de la concentración en el plano humano y terrenal, se exaltan los padecimientos de María el día de la Pasión de su Hijo.

En la cantiga de loor de Santillana se recupera el ordenamiento simétrico y armonioso del poema. Hay una clara jerarquía entre lo celestial y lo humano, entre Dios Todopoderoso y el hombre dependiente. La diagramación del poema conecta al Marqués de Santillana con las cantigas de la primera generación y permite constatar la pervivencia de concepciones medievales acerca de Dios, del hombre y del mundo. Dios emerge como un Padre Providente que lega a la humanidad a su propia Madre para que la auxilie y defienda. Sin embargo, se evidencia una disminución del ruego humilde por parte del hombre, que manifiesta la certeza de ser socorrido por María. En la pluma del noble guerrero, María es representada como defensora poderosa del cristiano ante sus enemigos externos e internos.

Bibliografía

- ALFONSO X O SABIO, 2010, *Cantigas de Santa María. Códice de Toledo* (Martha E. Schaffer, Trans.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega.
- AQUINO, Tomás de, 1991, *El Padrenuestro comentado. El Ave María comentado* (Alfredo Sáenz, Pedro Martínez, Carlos A. Sáenz, trad.) (ed. bilingüe), Buenos Aires Athanasivs/Scholastica.

Del Cancionero de Baena al Marqués de Santillana: la tradición de las *Cantigas de Loores*

- BENITO DE LUCAS, J., 2011, *Poesía y religiosidad en la Edad Media castellana*, Madrid, RIALP.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1993, Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds., Madrid, Visor.
- BELTRÁN, V., 1990, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.
- CASTILLO, H. DEL, 2004, *Cancionero General* (Joaquín González Cuenca, Ed.), Madrid, Castalia.
- ECO, U., 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- FIDALGO, E., 2003, “Introducción”, en *As Cantigas de Loo de Santa María (edición e comentario)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., Marqués de Santillana, 1998 *Obras completas* (Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof, eds.), Barcelona, Planeta.
- LÓPEZ ESTRADA, F., 1952, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid, Gredos.
- MÂLE, E., 1952, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México-Buenos Aires, F.C.E.
- GARIANO, C., 1965, *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*, Madrid, Gredos.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, 1993, Madrid, Edidea
- LE GENTIL, P., 1949-1953, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Pléon, 2 vols.
- LAPESA, R., 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., 2004, “La obra literaria del Marqués de Santillana. Las Serranillas”, en *Estudios sobre poesía del siglo XV* (pp. 43-61), Madrid, U. N. E. D.
- MEYNET, R., 2003, *Leer la Biblia* (Eliana Cazenave Tapie, Trad.), México, Siglo XXI.
- GUÉNON, R., 1988, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, EDEBA.
- MOTA PLACENCIA, C., 1992, *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PARRILLA, C., 2003, “La obra poética de Garci Ferrández de Jerena”, en *Cancionero en Baena. Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”. In memoriam Manuel Alvar*, José Luis Serrano (ed.) (vol.1, p. 119-141), Baena, Ayuntamiento de Baena.
- OTT, LUDWIG, 1969, *Manual de Teología Dogmática*, Barcelona, Herder.
- SÁENZ, A., 1991, *El icono, esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires, Gladius.
- SOUTHERN, R. W., 1980, *La formación de la Edad Media* (Fernando Vela, Trad.), Madrid, Alianza.

El uso de la glosa en los escritos didáctico-moralizantes del Marqués de Santillana.

Un aporte para su filiación al Humanismo Hispánico

LAURA B. CASASOLA

Universidad de Buenos Aires

Argentina

vahi83@gmail.com

Resumen: En su extenso repertorio literario, el Marqués de Santillana se ha dedicado con especial afán a la composición de coplas y prosas de inspiración didáctica y moral. Sus “Proverbios” siguen la oratoria y el estilo de los Padres de la Iglesia y los tratadistas medievales, una lírica sobria que versa sobre tópicos clásicos (el ideal de nobleza, los pecados capitales, las virtudes cristianas) por medio de los géneros convencionales (*enxiemplos*, didascálicas, sentencias, espejos de príncipes). Sin embargo, el Marqués introduce las glosas o comentarios, cuya aleatoria presencia incluye digresiones explicativas que no cumplen solo una función didáctica, pues no se limitan a meras disquisiciones confesionales o moralizantes. Las glosas, en cambio, se esfuerzan por transmitir las lecturas del autor y la forma en que ellas cimientan sus cánones morales. De ahí que la biblioteca del autor construye una particular doctrina, en la cual las fuentes cultas (*auctoritas*) conviven con la sabiduría popular (dichos y refranes). Aún más, se puede advertir un elevado nivel de autoconciencia y teorización acerca del arte literario y, con ello, el anuncio de un lugar de privilegio para la función estética. Este trabajo, entonces, se propone analizar el modo en que la glosa introduce una cosmovisión humanista dentro del formato didáctico-moralizante tradicional, lo cual permitiría filiar la obra santillanesca dentro de un primer renacimiento hispánico o humanismo vernáculo (Lawrance, Weiss, Cortijo Ocaña, Jiménez Calvente). Este debate, lejos de estar agotado, continúa iluminando la transición entre el medioevo y la modernidad en la Península.

Palabras clave: tradición didáctico-moralizante – glosas – función estética – cosmovisión humanista – humanismo vernáculo.

The Utilization of Glosses in the Didactic-moralizing Works by the Marqués de Santillana. A Contribution to its Relationship with Hispanic Humanism

Abstract: In his wide literary repertoire, the Marqués de Santillana worked with special zeal in the composition of poems and prose of didactic and moral inspiration. His “Proverbs” follow the oratory and the style of the Church Fathers and medieval writers, an austere poetry that deals with classical topics (the ideal of nobility, the deadly sins, the Christian virtues) through conventional genres (*enxiemplos*, didascalics, judgments, mirrors for princes). However, the Marqués introduces glosses or comments, which frequently include explanatory digressions that do not always fulfil a didactic-moralizing function, as they cannot be reduced to religious or moral disquisitions. In fact, the glosses try to convey the author’s readings and how they underpin their moral canons. Hence, the author’s library constructs a particular doctrine in which the scholarly sources (*auctoritas*) coexist with popular wisdom (sayings and proverbs). Moreover, we can notice a moment of self-consciousness or theorizing about literary art and, thus, the announcement of a special place for the aesthetic function. This paper, then, analyzes how the gloss introduces a humanistic worldview within the traditional didactic moralizing format, which would allow to include his work within a first Spanish Renaissance or vernacular humanism (Lawrance, Weiss, Cortijo Ocaña, Jiménez Calvente). This debate, far from being resolved, illuminates the transition between the Middle Ages and modernity in the Peninsula.

Keywords: Didactic-moralizing Tradition – Glosses – Aesthetic Function – Humanist Worldview – Vernacular Humanism.

El Marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza, 1398-1459) se ha consolidado en las letras hispánicas como uno de sus escritores de culto. Gran parte de esta centralidad se debe a la variedad de su escritura, el desdoblamiento teórico sobre la misma y su infatigable labor de veedor y transmisor de la cultura. Si bien estos laureles fueron en mayor medida por sus composiciones poéticas (serranillas, canciones, sonetos y decires), el presente trabajo focalizará sobre las coplas y prosas de inspiración didáctica y moral, en particular, los “Proverbios”. Nos proponemos analizar el modo en que la glosa introduce una cosmovisión humanista dentro del formato didáctico-moralizante tradicional, lo cual permitiría filiar la obra santillanesca dentro de un primer renacimiento hispánico o humanismo vernáculo (Lawrance, Weiss, Cortijo Ocaña, Jiménez Calvente).

En la baja Edad Media peninsular, la literatura didáctico-moralizante (entendida como práctica de escritura) tenía dos centros de producción y difusión: los monasterios y universidades, por un lado, las cortes nobiliarias, por el otro. En general, la inventiva didáctico-moralizante versaba sobre una serie de tópicos (el ideal de noble-

za, los pecados capitales, las virtudes cristianas) y adoptaba ciertos géneros convencionales (*enxiemplos*, fábulas y apólogos, tratados, didascálicas, sentencias, espejos de príncipes). Ahora bien, con el advenimiento del fervor humanista irradiado desde Italia, florecieron las áreas de conocimiento proclives a la reflexión moral, las cuestiones cívicas y la tratadística didáctica tales como historia, poesía, retórica, gramática y filosofía moral (Kristeller, 1961: 10). Los escritos de tono didáctico-moralizantes de Santillana, desde los más programáticos a los más sutiles, parecen reflejar un estado de tensión entre la preceptiva medieval y una apertura humanística. Por un lado, se siguen los patrones de los tratadistas tradicionales, una lírica sobria y ejemplar que admite un mensaje adoctrinador explícito. Por otro lado, se avizora un tono reflexivo, más afín a la filosofía moral de Petrarca o Erasmo, así como ciertas alusiones al clasicismo pagano que coexisten con la *pietas* cristiana.

Dicha tensión se deja ver en los “Proverbios” o “Centiloquio” (1437), que pueden ubicarse en la poesía moral. En su arquitectura conviven una lírica sobria que se ajusta al estilo proverbial tradicional y algunas experimentaciones con las formas. Entre estas innovaciones, el texto lírico se compone de un centenar de coplas de ocho versos que combinan octosílabos y quebrados para lograr el “rítmico estilo”, según Santillana, que se vale de un “ritmo binario de la sentencia sapiencial y su tono a un tiempo solemne y dinámico” (Pérez Priego, 2012: 2). Por otra parte, introduce el proemio y las glosas como elementos que, sin ser una novedad, adquieren en esta composición un sentido y una funcionalidad notablemente innovadores. Como destaca Rafael Lapesa, “era la primera vez que un poeta castellano rodeaba de tanto aparato una de sus propias creaciones” (1957: 207).

En un análisis apretado del “Prohemio”, podemos observar que se apela a la autoridad de “el maestro” Aristóteles como artífice de las “Éthicas”, para sentar la adscripción de sus escritos a la tradición de “moralidades e versos de doctrina”, sin descuidar las típicas fórmulas de envío, la *captatio benevolentiae*, el trato señorial y el encargo final. Esta reseña prologal, bastante extensa para tal propósito, en el plano estructural se inscribe en el género espejo de príncipes y define como modelo de sus “Proverbios” el texto bíblico salomónico:

Pues David [e] Salamón, reyes de Israel, quánta fue la su exgellencia e sabiduría, bien es notorio e manifiesto. En los quales [sereníssimos príncipes] mirando e acatando, assí como en un claro espejo y diáffano biril, en los convenientes tiempos la Vuestra Exçellencia debe entender e darse a oír e leer las buenas doctrinas, los provechosos ensienplos e útiles narraciones (p. 104).¹

¹ Todas las citas del texto literario pertenecen a la edición de Miguel Ángel Pérez Priego de *Poesías completas II*, Madrid, Alhambra, 1991, y serán indicadas en lo sucesivo con los números de página.

En cuanto al contenido, anticipa un derrotero ecléctico entre representantes cristianos como David o Salomón y otros abundantes referentes de la Antigüedad: autoridades en el género proverbial (Platón, Aristóteles, Sócrates, Virgilio, Ovidio, Terencio, Claudiano, Quintiliano, Tulio); ejemplos de gallardía y virtud (Catos, Scipiones, Ruiz Días, Alfonso el Magno, Luçilio, Tito Libio, Catón, César). También incluye predecesores románicos en el arte de trovar (Vidal de Besaduc, Jofre de Fox, Berenguel de Noya) y monarcas de la época (Reyes de Castilla y Aragón).

Por último, el Proemio posee una declarada actitud humanista que, sostiene Lapesa, erige un “saber que centra su interés en el hombre, de la *humanitas* en su más generosa acepción cultural latina” (1957: 208). En este sentido, el Proemio se ocupa de uno de los más álgidos tópicos del humanismo, el conflicto entre las armas y las letras, representado en la célebre frase “la sciência non enbota el fierro de la lança ni faze floxa la espada en la mano del cavallero” (p. 102). Según Peter Russell, el Marqués lleva a cabo en los “Proverbios” una defensa de las letras contra una tradición de la nobleza hispana que desdeñaba la cultura letrada. De modo semejante, Barry Taylor propone que los “Proverbios”, además de pertenecer al género espejo de príncipes, constituyen un manual de cortesía que porta el protocolo y las formas señoriales (2009: 40). Dado que Santillana compone el “Centiloquio” para el adoctrinamiento del futuro monarca de un imperio militar, coloca como máximos exponentes a aquellos virtuosos varones que empuñaban tanto la espada como el cálamo: Escipión, el guerrero que se instruía con sus lecturas; César, el militar que transmitía sus campañas con la escritura:

Scipión Africano, el qual hovo este nonbre por quanto conquistó toda o la mayor parte de África, solía dezir, assí como Tulio lo testifica en el dicho libro *De officiis*, que nunca era menos ocçioso que quando estava ocçioso, nin menos solo que quando estava solo. La qual razón demuestra que en el ocçio pensava en los negocios e en la soledad se informava de las cosas passadas, assí de las malas para las aborresger, como de las buenas para se aplicar a ellas o las fazer assí familiares. Del Çésar se falla que todas las cosas que en el día passava que de notar fuessen las escrevía en la noche metrificadas, e en tan alto e elevado estilo que después de su vida apenas los muy entendidos las entendían (p. 103/4).

Ahora bien, el rasgo distintivo de los “Proverbios” del Marqués está dado por la introducción de las glosas o comentarios. Desde la Alta Edad Media, existía una asidua práctica de redacción de glosas y comentarios sobre textos bíblicos y patrísticos. En estos casos, el texto glosístico tenía un propósito exegético, la iluminación e interpretación de pasajes de los libros sagrados, cuyo objeto era la transmisión didáctica y dogmática del mensaje divino. De ahí que la crítica textual, como sugiere Miguel

Prendes, por mucho tiempo no ha podido desligarse de este supuesto y ha considerado a la glosa como “un discurso complementario cuya única función es explicar el texto que acompaña y, casi nunca como un género independiente, capaz de ser apreciado estéticamente si se tiene en cuenta los parámetros del horizonte de expectativa medieval” (1996: 786). Contra esta visión que entiende a las glosas como un subtexto, en el siglo XV se evidencia una tendencia hacia un funcionamiento cada vez más autoconsciente y orientada a los propósitos del comentador. Este fenómeno se observa en los comentarios a las *Tragedias* de Séneca (hacia 1431) de Alfonso de Cartagena o la *Coronación del Marqués de Santillana* (1438-1439) de Juan de Mena (Fernández López, 2011). Aún más, las glosas de los “Proverbios” del Marqués anuncian un cambio en el principio de *auctoritas*, en la medida que el comentarista es, a la vez, el autor del texto comentado. En particular, las glosas santillanescas se caracterizan por el esfuerzo para transmitir las lecturas y la erudición del autor, así como la forma en que ellas cimientan y legitiman sus cánones morales. De ahí que la biblioteca del autor construye una particular doctrina, en la cual las fuentes cultas (*auctoritates*) conviven con pasajes de las Sagradas Escrituras y con el imaginario contemporáneo (dichos y refranes). Como sostiene Lapesa, el Marqués se mueve con soltura entre sus fuentes: “Don Íñigo no se limitaba a reproducir sentencias ajenas, sino que a menudo las trataba con gran libertad, resumía en unos cuantos versos la sustancia de un capítulo o de una obra entera, o añadía a lo que encontraba en los libros sus propias experiencias y reflexiones” (Lapesa, 1957: 209).

Si analizamos las coplas que componen el “Centiloquio”, se observa el modo en que el autor combina las preceptivas morales con casos ejemplares justificados aleatoriamente por una autoridad sagrada o profana, medieval o clásica. Así, los ejemplos de virtud o de imperfección están dados tanto por casos bíblicos —Salomón (c. XVII, XXXIX), Roboam (c. XIX), David (c. XL), Ester y Judit (c. LI), Abel y Caín (c. LXXXIII), Absalón (c. XCIII), Jesús (c. XCIX)—, como por referentes históricos o mitológicos de la antigüedad —Julio César (c. III), Lento (c. XXVI), Tarquino (c. XL), Escipión (c. XLI), Catherina (c. L); Evadne, Diana, Lucrecia, Dafne, Ana y Dido (c. LIV), Catón (c. LVI), Codro (c. LIX), Alejandro Magno (c. LXIV), Mida (c. LXV), Darío (c. LXVII), Marco Atilio (c. LXX), Ptolomeo y Pompeyo (c. LXXXV), Venturia (c. XCII)—. Esta yuxtaposición de ejemplos históricos y ficticios, cristianos y paganos, lleva a que puedan ser leídos como figuras tipificadas, donde una imagen plástica porta una configuración ideal. Cada figura es un ejemplo representativo de virtud o de pecado, según una connotación valorativa propia del imaginario cultural o el horizonte de expectativas. En los casos mencionados, César encarna al “desçebido” (v. 20), Salomón representa la “sabiduría” (v. 129), David es la figura del concupis-

cente “pecado” (v. 313), Catherina es la virgen “innoçente” (v. 394), Ester es la imagen de la “fermosura [...] e nobleza” (vv. 404-405), Mida representa la codicia por “thesoros” (v. 513), entre otros tantos.

Santillana, como los artistas renacentistas, procura acortar o disolver la distancia entre la Antigüedad y el siglo XV a partir de una artificiosa armonía compositiva. Este procedimiento se opera en el texto de la glosa, justamente, a través de una lectura homogénea por parte de autor clásico y de uno contemporáneo respecto de un caso o figura: Julio César es leído por Lucano y Boccaccio (glosa c. III); Lento, por Valerio y Juan de Gales (glosa c. XXVI); el Rey David, por las Escrituras, Tito Livio y San Agustín (glosa c. XL); las damas griegas, por Estacio y Boccaccio (glosa c. LIV); Marco Atilio, por San Agustín y Tulio (glosa c. LXX); Ptolomeo, por Lucano y Petrarca (glosa c. LXXXV). Para dar breves ejemplos de esta operación sincrética, en la glosa de la copla LXX agrega Santillana: “Marco Atilio: [Marco Atilio Régulo], así como cuenta Agostino en el primero libro de *La çibdat de Dios* e Tulio en su libro *De oficios*” [...] (p. 141); lo mismo ocurre en la glosa a la copla LXXXV: “Ptholomeo: Rey fue de Egipto, así como Lucano lo escribe en la su estoria, [...] non pudiendo detener las lágrimas, lloró ende. Donde sobr’este caso Miçer Françisco Petrarcha en un soneto suyo ha dicho así [...]” (p. 149). En suma, al anular la distancia temporal entre la Antigüedad y el siglo XV, Santillana busca establecer un *continuum* cultural entre ambos.

Por otra parte, se advierte un elevado nivel de autoconciencia y teorización acerca del arte literario y, además, el anuncio de un lugar de privilegio para la función estética. En el Proemio, para defenderse de las críticas de sus contemporáneos, afirma su gusto por los Antiguos y su discrecionalidad sobre la preceptiva en el arte de trovar:

Podría ser que algunos, los quales por aventura se fallan más prestos a las reprehensiones e a redargüir e emendar que a fazer nin ordenar, dixessen yo haver tomado todo o la mayor parte d’estos proverbios de las doctrinas e amonestamientos de otros, assí como de Platón, de Aristótiles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terençio e de otros philósophos e poetas, lo qual yo non contradiría, antes me plaze que assí se crea e sea entendido. [...] E assimesmo podría[n] dezir haver en esta obra algunos consonantes repetidos, assí como si pasasse por falta de poco conosçimiento o inadvertençia. [...] Lo qual todo non costringe nin apremia a ningund dictador o conponedor que en rímico estillo después de veinte coplas dexe repetición de consonantes allí o en los logares donde bien le viniere e el caso o la razón lo neçessitare (p. 103).

De modo semejante, algunas coplas del texto lírico permiten establecer una firme adscripción a la poética cortesana (como señala Taylor) y al ideal del soberano como

hombre de armas y de letras, siempre dispuesto al cultivo del entendimiento:

Sea la tu respuesta muy graçiosa; non terca nin soberviosa, más honesta. ¡O fijo!, ¡quán poco cuesta Bien fablar! (c. VI)	Inquierte con grand cuydado la sçiençia con estudio e diligençia reposado; non cobdiçies ser letrado por loor (c. XIII)	A los libres pertenesçe aprender dónde se muestra el saber e floresçe (c. XV)
Si fueres grand eloqüente, bien será; pero más te converná ser prudente, que prudente es obediente todavía a moral filosofia e sirviente. (c. XVIII)	[...] Aborresçe presunçión, qu'es adversaria de la clara luminaria cognición. (c. XXI) Tiempo se debe otorgar al aprender, que non se adquiere saber sin trabajar. (c. XXXVIII)	La gentil nación notable non consiento sea fuera d'este cuento recordable, ca bien [es] inestimable su valor e digna de grand loor memorable. (c. LII)

Finalmente, el texto glosístico posee alusiones intra-textuales y reflexiona en algunos de sus pasajes acerca de la escritura. Por un lado, la glosa de la copla LI hace un reenvío a la glosa de la IX para no reiterar su contenido, de modo que establece un diálogo entre una y otra: “Ester, reina, muger fue de Asuero, e del techo suyo non conviene fablar largo por quanto en la glosa del proverbio de Asuero, en el comienço, es ya mençionada” (p. 129). También se deja ver un gesto metaliterario en la extensión que confiere a algunas glosas para destacar la exquísitez narrativa y emotiva de un episodio, como sucede en las glosas a las coplas XL, LIV y XCII. Primero, la glosa de la copla XL narra con todo el detalle de sus fuentes eruditas el episodio de Tarquino y Lucrecia y se vale de su inventiva y teatralidad para reponer diálogos y emociones de los personajes: “Estonçes dixo Lucreçia: ‘Considerat vosotros lo que a vos conviene, ca yo del mi pecado me asuelvo, mas de la pena non me delibro’. Así que alguna non casta fenbra non viva por enxemplo de Lucreçia, lançó por sus pechos la espada que tenía debaxo de sus vestiduras, de la qual ferida luego cayó muerta” (p. 125). Por su parte, la glosa de la copla LIV constituye un verdadero inventario poético de las divinidades y figuras ilustres de la Antigüedad para justificar ejemplos de belleza y beldad de la cultura grecolatina; entre ellos, es de notar un comentario sobre las fuentes y sus adaptaciones: “*Dido*: segund se recuenta en la su verdadera estoria, fija fue del rey Belo e hermana de [Pigmaleón], e muger de Acerva Sicheo. [...] E d'esta estoria, [aunque] Virgilio por otra manera faze mençión, non es de reprovar, por quanto de la

liçençia poética es permiso” (p. 132). En tercer lugar, la glosa de la copla XCII, pone en escena un caso de obsecuencia filial representado por Ventura Curíola [Cayo Marcio] y Nerón, sobre el cual el Marqués reflexiona: “E así quanto sean tenidos los buenos fijos a la paternal e maternal reverençia, largo e difuso sería de escrevir. [...] E así baste a los letores aquello, que yo me cuido ser asaz para declaración del presente proverbio e moralitat” (p. 153). Finalmente, el poeta apela al tópico preceptivo de *brevitas* en la glosa de la copla LIV: “Dexo de fablar aquí por quanto sería difusa e larga narración, porque la tal estoria non faze al caso” (p. 131). Se evidencia aquí un criterio para establecer lo que se narra y lo que se elide, que nos habilita a preguntarnos hasta dónde se narra y por qué. Aparentemente, hay material literario que *debe* ser narrado por cuestiones estructurales y otro que *puede* o no serlo según la intención estética o poética. Al respecto, observa Julián Weiss:

Se advierte un conflicto entre la necesidad de explicar las alusiones clásicas por su valor ejemplar o para aclarar el texto, y la voluntad de hacerlo simplemente para contar un cuento. Esta tensión entre *delectare* et *prodesse* se echa de ver bien a las claras en el comentario sobre los *Proverbios* del marqués de Santillana (1437) (Weiss, 1990 :106).

Por lo tanto, estos pasajes exhiben una suerte de poética cifrada, donde el autor manifiesta su interés por la narración y adaptación de episodios clásicos, así como sus criterios de selección y recorte argumental. En los “Proverbios”, los procedimientos y el tratamiento de la materia ejemplar exhiben una tensión entre los patrones medievales y una impronta estética con momentos de reflexividad y autoconciencia. De ahí que la función didáctica, muchas veces, queda eclipsada por los recursos estilísticos y un aparato textual en prosa que resignifica la poesía moralista. Sobre la base de la preceptiva horaciana *prodesse et delectare*, los “Proverbios” ponen énfasis en la dimensión poética, gesto aún más programático por tratarse de un género didáctico-moralizante. Con ello, el Marqués introdujo en las letras hispánicas un nuevo abordaje de los temas clásicos y de la estructura textual: la creación de nuevos metros, la adaptación de la materia ejemplar a las exigencias de su público lector (una nobleza de “sciencia e cauallería”), los géneros doctrinales medievales con una entonación clásica, la yuxtaposición de figuras cristianas/paganas y medievales/clásicas, la introducción de formas textuales y un sistema de alusiones que dialogan entre sí y reflexionan sobre la propia escritura.

Gran parte de esta renovación se puede explicar en la recepción y la reelaboración del humanismo que se gestó en la Península durante el siglo XV. En este contexto cultural, cobran sentido muchas de las innovaciones formales y poéticas de Santillana. Al respecto de la originalidad de los “Proverbios”, sostiene Lapesa:

Ya la misma elección de fuentes constituye una nota personal; la abundante inspiración directa en la Biblia y en los clásicos distingue al Centiloquio entre los poemas gnómicos de su tiempo. Además, aunque la herencia de lugares comunes fuese inevitable, podía el autor integrarlos en un cuerpo de doctrina homogéneo, obediente a un ideal humano y a un propósito determinados (Lapesa, 1957: 210).

De ello se sigue que el texto poético y la glosa portan una cosmovisión humanista dentro del formato didáctico-moralizante tradicional, lo cual permitiría filiar a Santillana dentro de un primer renacimiento o humanismo hispánico. La apuesta por un humanismo vernáculo fue arengada por Jeremy Lawrance (1986, 1990, 1991, 1996, 1999). Este especialista ha incursionado en la obra del Marqués y el fruto de esa investigación es “Santillana’s Political Poetry” (2000). Por su parte, Julián Weiss y Cortijo Ocaña, en su estudio del comentario de Hernán Núñez sobre “El Sermón de la Sagrada Escritura”, sostienen una tesis semejante:

La labor de comentar y glosar textos castellanos que, desarrollándose con fulgurante ímpetu a lo largo del cuatrocientos, forma parte del humanismo vernáculo, aspiraba, entre otras cosas, a poner de manifiesto para los nuevos lectores laicos el valor ético e intelectual de su propia producción literaria (Weiss-C. Ocaña, 2008: 145).

De este modo, la crítica especializada ha desarrollado marcos conceptuales y categorías de análisis que permiten iluminar los sentidos y los procedimientos que hemos inventariado en este estudio. A la luz de un Humanismo hispánico o vernáculo se pueden comprender y problematizar las actitudes y gestos que portan los “Proverbios”.

En conclusión, este análisis de los “Proverbios” del Marqués de Santillana ha realizado un seguimiento de las innovaciones formales y temáticas que introduce el poeta en la escena literaria del siglo XV. Nuestro aporte al saber medievalista hace hincapié en la audacia de Santillana para *refuncionalizar* la materia doctrinal y los géneros didáctico-moralizantes en favor de una germinante función estética o poética. Finalmente, se ha postulado que este gesto programático guarda consonancia con la emergencia de una cosmovisión humanista que se impuso en el *quattrocento* hispano para actualizar el pasado en clave medieval.

Bibliografía

- HOLTZ, Louis: 1995, “Glosse e commenti”, en Cavallo, G., Leonardi, C. & Menestò, E. Eds. 1. *Lo Spazio Letterario del Medioevo Il Medioevo Latino*, Vol. III: La Rocezione del Testo, Roma, Salerno, pp. 59-111.

- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, 2011, "Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena", en *Revista Minerva*, 24, 2011, pp. 17-30.
- KRISTELLER, Paul Oskar, 1961, *Renaissance Thought, The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper & Row.
- LAPESA, Rafael, 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAWRANCE, Jeremy, 1990, "Humanism in the Iberian Peninsula", en Goodman, Anthony & Mackay, Agus, eds., *The Impact of Humanism on Western Europe*, Londres, Longman.
- , 1990, "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación roman-cista en la Traslación de las Bucólicas de Virgilio de Juan del Encina", en Guijarro Cevallos, Javier, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 101-121.
- , 1991, "La autoridad de la letra: un aspecto de la lucha entre humanistas y escolás-ticos en la Castilla del siglo XV", en *Atalaya*, 2, pp. 85-108.
- , 1986, "On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism", en Michael, Ian & Cardwell, Richard, eds., *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin Books, pp. 63-79.
- MIGUEL PRENDES, Sol, 1996, "La alteridad de la glosa: una aproximación al discurso ejemplar tardío-medieval" en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Salamanca, Arco Libros, 1: 785-96.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1991, "Estudio Preliminar" a Marqués de Santillana, en *Poesías completas*, Madrid, Alhambra Longman S. A..
- , "Santillana y Mena", disponible en: http://centroestudioscervantinos.es/upload/1934_mdfile.pdf. Fecha de consulta: 29/06/2014.
- RUSSELL, Peter, 1978, "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo espa-ñol del siglo XV", en *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, pp. 207-239.
- SANTILLANA, Marqués de (Íñigo López de Mendoza), 1991, *Poesías completas*, edición, estu-dio y notas de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra.
- TAYLOR, Barry, 2009, "The success of Santillana's *Proverbios*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 1, pp. 37-45.
- WEISS, Julián, 1990, "Las hermosas e peregrinas ystorias: sobre la glosa ornamental cuatro-centista", en *Revista de Literatura Medieval*, 2, pp. 103-12.
- , CORTIJO OCAÑA, Antonio, 2008, "El 'Sermón de la Sagrada Escritura' de (Pseudo) Agustín y la versión romance de Hernán Núñez: Notas sobre el humanismo cristiano del primer renacimiento", en *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, Volume 37, Issue 1, pp. 145-174.

Distintas miradas del proceso de desnaturalización de Alfonso XI por parte de don Juan Manuel desde la perspectiva epistolar frente al *Poema de Alfonso Onceno* y la *Gran Crónica de Alfonso XI*

EMILIO J. CELA HEFFEL

*Universidad de Buenos Aires
Argentina
emiliojosecela@hotmail.com*

Resumen: El presente trabajo tiene la pretensión de echar luz sobre un episodio conocido en la vida de don Juan Manuel, la desnaturalización de Alfonso XI, visto desde la perspectiva de tres fuentes diversas y contrarias: el *Poema de Alfonso Onceno*, la *Gran Crónica de Alfonso XI* y algunas cartas de don Juan Manuel. Esto supone analizar la imagen que va construyendo cada una de las obras desde distintas perspectivas, desde tres momentos diversos de producción y estilo. Será intención del presente trabajo relevar cómo se llevan adelante dichas construcciones atendiendo a los recursos y mecanismos puestos a disposición de esas construcciones y cuál es la finalidad que persigue cada uno de los autores en los textos analizados.

Palabras clave: desnaturalización – cartas – *Poema de Alfonso Onceno* – *Gran Crónica de Alfonso XI* – mecanismos de representación.

Different looks of the Process of Denaturalization from Alfonso XI by don Juan Manuel according with the Epistolary Perspective compared with *Poema de Alfonso Onceno* and *Gran Crónica de Alfonso XI*

Abstract: The aim of the following paper is to enlighten a well-known episode in the life of don Juan Manuel, the denaturalization of Alfonso XI, as seen from the perspective of three different and opposing sources: *Poema de Alfonso Onceno*, *Gran Crónica de Alfonso XI* and some of the letters by don Juan Manuel. This intends to analyze the image built in each of the works, from different perspectives at three different moments of production and style. It is the purpose of this paper to examine how such constructions are carried out, by tracing the textual figures of speech and mechanisms as well as the aims pursued by each writer.

Keywords: Denaturalization – Letters – *Poema de Alfonso Onceno* – *Gran Crónica de Alfonso XI* – Representation Mechanisms.

Frente a la cancelación del matrimonio entre Constanza, hija de don Juan Manuel (dJM), y Alfonso XI, y el encierro de esta en un alcázar en la ciudad de Toro, dJM envía una serie de cartas¹ en las que se manda desnaturalizar del monarca castellano, pero estas son secuestradas (junto con sus mensajeros) y trasladadas² por el Consejo de la ciudad de Murcia, con Pero Lope de Ayala como representante de Alfonso XI.

De las cartas en mención (fechadas todas ellas el 16 de Diciembre de 1327), 5 se le adjudican a dJM, otras 5 a Alfonso Peres y 12 denominadas cartas blancas “[...] del dicho Don Johan que fue fecho e ordenado [...]”.

En primer lugar encontramos la descripción de cómo llegaron en poder del consejo de Murcia (el traslado está fechado 10 días después del acceso a dichas cartas), seguido de la descripción pormenorizada del sello de dJM.

De las 5 de las cartas que contenían el sello de dJM, 2 de ellas estaban dirigidas a Pero Martines Calviello,³ asegurando que en ellas “[...] so escripto el nombre de Don Johan de su mano [...]”; los otros destinatarios son Alfonso Ferrandes Çaavedra, comendador de Aledo; el consejo de Lorca y Yennego Ximenes de Lorca.

Tras esta última carta, hay nuevamente una extensa descripción del formato de las otras cartas secuestradas (12 blancas), diferenciando entre ellas el tipo de sello pertinente (4 con el sello mayor y 8 con el sello menor) y determinando inclusive el tipo de papel (de las 4 cartas con el sello mayor, 2 en pergamino y 2 en papel). A continuación detalla en forma pormenorizada, las cuerdas de dichas cartas y los escudos provistos en los sellos.

El encargado del traslado de las cartas las ordena (separando las escritas por dJM de las de Alfonso Peres)⁴ de acuerdo con la gravedad de su contenido, lo que justifica el secuestro y traslado de estas misivas; luego describe los sellos y demás elementos probatorios de la autoría de dJM:⁵

¹ Giménez Soler Andrés, *Don Juan Manuel*, biografía y estudio crítico, Zaragoza: Tip. La Académica, de F. Martínez, 1932. El corpus que trabajaré se encuentra bajo el rotulo CCCCL en la Colección diplomática de la obra de Giménez Soler. Todas las cartas mencionadas en el presente trabajo proceden de allí y se mencionará oportunamente el rótulo bajo el cual Giménez Soler las clasifica.

² El sentido con que se utiliza aquí la noción de traslado es el de copiar, transcribir y no el de traducir como era costumbre en la Edad Media. Dentro de la colección diplomática incluida en el trabajo de Giménez Soler existen varias alusiones, por ejemplo de Jaime II de Aragón a dJM en las que se utiliza al traslado como transcripción de un original.

³ La carta blanca redactada por Pero Martines Calviello se limita a transcribir el sentido recto de la carta anterior.

⁴ En el presente trabajo, dejamos de lado el análisis de dichas cartas, ya que son meras indicaciones de orden “doméstico” destinadas a Pero Garcia, al consejo de Libriella, a Johan Pellegrin y a Pero Martinez.

⁵ Como señala Constable, las cartas rara vez eran escritas por sus autores sino por sus escribanos, a menos que se

[...] oydas las dichas cartas e visto todas las otras segund sobredicho es a qantas e quan malas e feas raçones auia en ellas e commo contra Dios e contra la fe e en gran deseruicio del Rey nuestro sennor e contra su sennorio e en danno de toda su tierra pusieron e ordenaron [...].

Es interesante que el encargado del traslado cierre su trabajo informando que Pero Lope de Ayala debía informar de esto al monarca para que este decidiera el castigo apropiado.⁶

El episodio de la desnaturalización de Alfonso XI por parte de don Juan Manuel se da en la esfera privada, en su carta fechada el 16 de Diciembre de 1327. Allí hace mención al quebrantamiento de las posturas por parte del monarca castellano a raíz del matrimonio con su hija Constanza Manuel, donde Alfonso XI se comprometía a guardar los derechos de dJM para luego, sin ninguna condena, romperlos.⁷

Las cartas dirigidas a Pero Martínez Calviello, Ferran Fernandiz y Yennego Ximenes de Lorca comparten la misma temática:⁸

- 1º Informa los motivos por los cuales dJM tiene de rehén a la ciudad de Lorca;
- 2º Hace saber que el rey ha quebrantado las posturas que tenía con él, provocando que su destinatario se solidarice con su causa, reforzando el exordium “[...] vos sintades desta desonrra [...], [...] vos querades sentir del mi mal et de la mi desonrra [...]”;
- 3º Da una valoración de la actitud del rey: “[...] por quan mal lo ho tratado el Rey contra mi en esto [...], [...] quan mal lo a catado contra mi [...], [...] quan mal lo ha catado contra mi en esto sennaladamente [...]”;
- 4º Lograda la (esperada) identificación con su deshonor hace un pedido: interceder ante el consejo de Lorca;

pueda identificar la forma en que el “autor” escribía, la única manera de identificar su “autoridad” era a través de sus sellos: “The most common form authenticating medieval letters, however, was by sealing, and many letters-writers, especially in the late Middle Ages, used for their letters a special seal different from that used public instrument” (Constable, 1976:47). De esta manera se entiende por qué el encargado del traslado de las cartas secuestradas a los mensajeros de dJM se detiene “in extenso” en describir los sellos que acompañaban dichas cartas.

⁶ En una carta fechada el 10 de Enero de 1328, Alfonso XI agradece a Pero Lope de Ayala, una carta en la que le informó sobre la amenaza de las cartas de don Juan Manuel (y que debemos suponer sea tras el traslado de las cartas secuestradas). Allí encontramos el castigo propuesto: “Porque vos mando que esos homes de Don Johan que tomastes con esas cartas que le cortedes los pies e las manos e les saquedes los ojos e los mandedes degollar como aquellos que eran nuestros naturales e bivian en la mi tierra e andavan en mio deservicio [...]” (M.I. 32). Esta carta se encuentra en la colección diplomática de la obra de Giménez Soler bajo el rotulo CCCCLII.

⁷ En el mismo sentido, es interesante observar de qué manera el *PAO* y la *GCr* no condenan a Alfonso XI por haber roto el pacto contraído con don Juan Manuel.

⁸ El estilo similar de estas cartas puede deberse a que todas ellas han sido escritas por Garci Martínez. Será objeto de un posterior estudio, la relación entre los temas tratados en las cartas juanmanuelinas y sus escribanos.

5° Refuerza el pedido con un reclamo: “[...] mio derecho sea guardado [...]”.

La carta dirigida al consejo de Lorca (la más breve de las primeras cinco) no refleja lo mencionado en las cartas anteriores ya que, como lo he señalado, se esperaba que estos destinatarios hubiesen intercedido y no fuese necesario volver sobre el mismo tema. Puede observarse entonces el traslado de las cartas como un proceso previo a la selección de una fuente de la que se nutrirá el cronista de la *Gran Crónica de Alfonso XI (GCr)*⁹ y que decidirá aquello que incluirá en su trabajo y aquello que descartará. Diego Catalán,¹⁰ en su estudio crítico de la *GCr*, señala las evidentes conexiones entre el *Poema de Alfonso Onceno (PAO)* y la *GCr*. Sin embargo, cabe señalar que en el episodio que me propongo analizar las cartas secuestradas, su traslado y su contenido desaparecen en el *PAO*. Tras romper el compromiso matrimonial con doña Constanza, hija de don Juan Manuel (estr. 248-260), el rey ordena prender vivo o muerto a dJM (estr. 261-266). Podemos advertir de qué manera el autor del *PAO* se sirve de los recursos y mecanismos que le permiten englobar (incluir, refundir, editar) las cartas y su contenido, de acuerdo con la función que esta obra persigue:

Acogióse a sus tierras
con gran pesar e gran saña
e pensó fazer guerras
al muy noble rey d’España (estr. 266)

Por lo pronto el autor del *PAO* hace nula referencia al episodio de las cartas y solo se refiere a la “huida” de dJM en cuanto se enteró de la decisión de Alfonso XI. En cambio, la *GCr* refiere en dos capítulos al episodio descrito por las cartas secuestradas: la primera (Libro II, Capítulo LXIV), donde se notifica de la partida de dJM de la frontera, tras conocer la muerte de don Juan el Tuerto y la cancelación de la boda de su hija Constanza; la segunda (Libro II, Capítulo LXXV), donde se hace plena referencia a las cartas.

⁹ En adelante aparecerán indistintamente con el nombre abreviado: *Poema* o *PAO* y *GCr*. Las citas del *Poema de Alfonso Onceno* corresponden a la edición de Juan Victorio (1991) e irán acompañadas del número de estrofa y letra indicadora de verso. Las citas de la *Gran Crónica de Alfonso XI* corresponden a la edición de Diego Catalán (1977) e irán acompañadas de número de tomo, capítulo y página.

¹⁰ En este mismo sentido, Diego Catalán en el estudio crítico de la *Gran Crónica de Alfonso Onceno*, señala que el *PAO* es una fuente de la *GCr* en la que el autor Sanchez de Valladolid amplía en forma “novelada” los aspectos señalados en forma sintética por el poema. Leonardo Funes comparte la misma perspectiva en las conclusiones del seminario “*De Alfonso el Sabio al Canciller Ayala, variaciones del relato histórico*” dictado en la Universidad de Buenos Aires (2002).

En lo que respecta a la *GCr*, se observa los mecanismos que el cronista utiliza frente a las fuentes que maneja para construir el pretendido relato histórico al reformular el episodio de las cartas:¹¹

E don Joan desde que supo como el rey avia enviado a doña Constanza su hija a Toro e que avie otorgado de casar con la ynfanta fija del rrey de Portugal, estando el rrey en Seuilla, vinieron y a el mensajeros deste don Joan, con quien se enbio despedir e desnaturar del rrey, por si e por todos sus amigos e vasallos e por todos los que le ouiesen de ayudar [...] (II, LXXV,417).

Al comparar este fragmento con el contenido de las tres cartas mencionadas anteriormente se observa el proceso de reescritura de la historia por parte del cronista:

- 1º las cartas son enviadas al rey y no secuestradas;
- 2º se centra en la búsqueda de apoyo de los amigos y vasallos de dJM para declararle la guerra a Alfonso XI; no se refiere al quebrantamiento de las posturas que había firmado el monarca castellano con dJM (hecho que sí señala dJM sobre todo por la deshonra que ello implicaba). Esto se debe a que previo a la mención de las cartas, el cronista da a entender (sugiere o sostiene) los motivos de dicha unión matrimonial:

[...] e acordandose del casamiento que avie fecho con doña Costança fija de don Joan, que lo fiziere por desviar muchos males e dannos que le podrian venir si el con esta rrazon no partiera la amistad que era entre don Joan e don Joan [...] (II,LXXVI,417).

El cronista señala la ventaja que había implicado para el monarca castellano la unión con la hija de don Juan Manuel: quebrantar la amistad de este con don Juan el Tuerto. Esto fue movido por sus privados¹² en pos del proceso de pacificación interna del reino. De esta manera, tras la muerte de don Juan el Tuerto, dicho “pacto” ya no era necesario.¹³

¹¹ En esta misma línea, Richard Kagan (2010:61) sostiene que Fernán Sanchez de Valladolid (como redactor de la *GCr*), era consciente de que el rol del cronista no se remitía solo a seleccionar fuentes, sino disponerlas de determinada manera de acuerdo con un punto de vista o ideología (en palabras de Sanchez de Valladolid *-fazer departimientos-*). Esto puede verse en varios pasajes de la *GCr*, a los que por cuestiones de espacio no puedo referirme.

¹² En el *PAO* se señala el inconveniente que suponía para la gobernabilidad del reino por parte de Alfonso XI, la alianza entre don Juan el Tuerto y dJM: “Ricos omnes son, onrados, / altos de generación, / e son muy apoderados / en Casti(e)lla e en Leon // Si se quesieren alçar, / fazervos han cru(d)a guerra: / non vos dexarán regnar, / nin aver palmo de tierra” (estr. 170-171).

¹³ En este sentido es interesante observar cómo dJM construye los motivos de la unión de su hija con Alfonso XI en dos cartas enviadas en 1325 a poco de concertado el matrimonio. Ver apartado CCCC (escritas a Jaime II de Aragón el 13 de octubre de 1325) y CCCI (dirigida al Consejo de Murcia el 15 de octubre de 1325) de la Colección diplomática de Andrés Giménez Soler.

El cronista abrevia el contenido de las tres cartas, omite la carta al consejo de Lorca y se detiene en la carta blanca que le firma dJM a Pero Martines Calviello para que este realice pactos con el rey de Granada. En dicha carta se ofrece la ayuda de don Juan Manuel (tierras, caballeros, etc.) para lograr que el rey acepte ayudarlo en la guerra contra Alfonso XI. Por lo pronto, en las cartas secuestradas no se refiere a la respuesta del rey de Granada, hecho que sí señala la *GCr* en detalle.

En la *GCr*, tras enterarse don Juan Manuel de la muerte de don Juan¹⁴ y la anulación matrimonial, se retira de la frontera y se dirige a Murcia para alzarse contra el rey castellano. De esta manera es justificado, para la *GCr*, el asombro de Alfonso XI ante la decisión de dJM: “E el rey, desque esto supo, fue muy marauillado [...]” (II, LXIV, 397). Teniendo en cuenta el constante recordatorio por parte del cronista de que Alfonso XI pone su vida al servicio de Dios (y de toda la cristiandad), su reino y luego su persona, mientras que de esta forma dJM queda expuesto como un noble rebelde que pone por sobre la cristiandad sus ambiciones personales.

Las cartas, desde la perspectiva juanmanuelina, tienen en principio un reclamo legítimo: el rey había pactado y puesto rehenes como parte del compromiso matrimonial,¹⁵ “[...] el Rey me ha quebrantado las posturas que avia conmigo [...]”. Sin embargo, esto no habilita a dJM a acudir a los moros, pues ello atenta no solo contra la figura de Alfonso XI, sino contra toda la cristiandad. Es por ello, en este mismo sentido, que en los impases del traslado de las cartas, el encargado de hacerlo señala en orden de importancia:

[...] e que malas e feas raçones auia en ellas et como contra Dios e contra la fe en grant deseruicio del rey nuestro sennor [...].

La representación discursiva que dJM presenta de sí mismo está condicionada por los estereotipos del *ars dictaminis*¹⁶ que estructuran su mensaje, obligando a sintetizarlo,

¹⁴ En el *PAO* encontramos, frente al mismo episodio, que el monarca manda matar a don Juan: “Pues don Juan fuestes matar” (estr. 265a).

¹⁵ La *GCr* se refiere a los pactos entre don Juan, hijo del infante don Juan y dJM en contra de Alfonso XI, motivados entre otras cosas porque el rey tenía como sus consejeros a Garçi Laso y a Alvar Nuñez quienes fueron privados de Alfonso XI durante su tutoría, resultando perjudicados don Juan y don Juan Manuel por sus consejos. Al enterarse de esta alianza, Alfonso XI envía mensajeros en secreto a dJM para proponerle casamiento con doña Constanza Manuel: “[...] e que le farie merçed e que le darie gran parte en los oficios del reyno [...]” (II, LIII, 380).

¹⁶ Martin Camargo señala que hacia 1140 “[...] the standar part of the letters, derived from the parts fo a Ciceronian oration had become fixed at five: Salutatío, exordium (also called captatio benevolentiae) and proverbium, narratio, petitio and conclusio” (Camargo, 1991:22). Uno de los pocos tratadistas, más cercano a dJM, es Juan Gil de Zamora (1241-1318), quien en su *Dictaminis Epithalamium* (McNabb, 2009:13) retoma las categorías ciceronianas pero le resta importancia al *exordium*, centrándose en la *narratio*; si bien no lo elimina, muchas veces incluye a este dentro de la *narratio*. Es interesante pensar que estas nociones eran sabidas por los escribanos (sobre todo los de don Juan Manuel), ya que explicaría en muchos casos (y en varios de sus escribanos) la diferencia sustancial en el manejo de estas categorías en la redacción epistolar juanmanuelina.

para que sea efectivo. Para Amossy (2010) la presentación de sí, o *ethos*, es una dimensión retórica del discurso, anclada en la enunciación donde el locutor construye en su discurso una imagen de sí mismo al mismo tiempo que se constituye como sujeto. Esta imagen que proyecta es dialógica, ya que está atravesada por la palabra del otro, en este caso los “amigos” en los que dJM busca apoyo en su guerra declarada contra el monarca castellano. En lo que respecta al *PAO* y la *GCr* son obras escritas para ser leídas a un “otro” en clara simpatía con la figura de Alfonso XI, pero ya no en un diálogo “*in absentia*”, como procede de las cartas en las que el diálogo promueve una retroalimentación (feedback), sino un discurso homologado y prefijado donde el lector recordará el *ethos* social de dJM, un recuerdo de su presencia en la historia, en la que tanto el autor del *PAO* como el de la *GCr* cuentan ya una visión parcial (y difusa en muchos casos) de los hechos históricos al momento de redactar la crónica o construir un poema. El proceso de la construcción del *ethos* se encuentra finalizado y sus redactores pueden servirse de ello para resaltar sus objetivos; en cambio, las cartas de dJM son objeto de una construcción en proceso.

En relación al *ethos* de los receptores, las cartas de dJM respecto al *PAO* y la *GCr* se construyen sobre tres pilares bien disímiles (la inmediatez de su producción, el carácter íntimo de su redacción y su medio de circulación). Esto obliga al emisor a supeditar su mensaje en función de intereses específicos, regulados sobre todo por la inmediatez de su producción en relación con los hechos históricos inmediatos.

En este sentido, los receptores *PAO* y la *GCr* poseen la distancia “objetiva” que les provee la redacción póstuma de los relatos que en dichas obras se construyen, lo que les permite a los redactores un ordenamiento de los hechos, de tal manera que proyecte una clara y mayor organicidad del discurso para evitar contradicciones. En cambio la carta, por su parte, surgida de la inmediatez debe, sobre la marcha, hacer recortes mucho más drásticos en su contenido a servicio del efecto que busca lograr en su receptor, evidenciando así, en esta dinámica de intercambio epistolar, los personajes en ellas representados, como así también la fragilidad con la que la historia construye de sí misma dichos acontecimientos.

Durante mucho tiempo las cartas no han sido consideradas parte de la historia, ya sea por su ámbito de circulación o la subjetividad con las que son redactadas, pero la deuda que tenemos con los epistolarios nobiliarios es con la información de primera mano (siempre subjetiva y llena de matices) que nos provee de aspectos de la historia, en la esfera íntima de sus protagonistas, en la que se desplazan las técnicas narrativas y literarias, permitiendo complementar con una nueva mirada, obligándonos a revisar la historia y la literatura sobre la cual se construye un ideario como el plasmado en el *PAO* y en la *GCr*.

Las cartas nobiliarias en este caso nos muestran, desde otra perspectiva, el detrás de escena de la historia, llegando a resignificar con su análisis los textos literarios como el *PAO* o históricos como la *GCr* en busca de indicios que nos muestren los juicios establecidos que llevaron a representar el *ethos* de Alfonso XI en este caso, y su desempeño en la historia, observando los mecanismos que llevaron a sus redactores a omitir hechos, ampliar otros, que podrían, quizás, subvertir el sentido global de las obras.

Las cartas, consideradas el medio de comunicación privilegiado entre uno o más destinatarios, están pensadas como un diálogo “en ausencia” en el que participan al menos dos personas que construyen un escrito donde discurren las experiencias personales, en vistas de ser compartidas. Por ello, las cartas privadas son el medio ideal para analizar las estrategias de un hombre público como dJM, donde se inscribe a sí mismo como materia histórica.

Las estrategias discursivas utilizadas por dJM en sus cartas son el medio para alcanzar un fin, en este caso que sus destinatarios tomen como propia la ofensa de Alfonso XI, para así trazar un plan de acción.

El análisis de las cartas, secuestradas y trasladadas por el Consejo de la ciudad de Murcia a mensajeros de dJM, en las que se envía desnaturar de Alfonso XI y hacerle la más cruenta guerra, muestra no solo el carácter beligerante de dJM, sino que plantea una serie de interrogantes sobre la manera en que el *PAO* y la *GCr* se apropian de la historia y del discurso epistolar juanmanuelino para reflejarlos cada uno en su obra. Esto deja abierto el camino para indagar en el resto de la correspondencia de dJM con el fin de rastrear no solo de qué manera el *PAO* y la *GCr* se apropian del discurso histórico sino cómo se va construyendo el *ethos* de los diversos actores de la escena política castellana.

La presente ponencia pretende revitalizar también el rol de las cartas, no solo como una fuente anecdótica sino como una fuente a partir de la cual se evidencia la construcción de los procesos históricos que devienen luego materia literaria.

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth, 2010, *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, París, Presses Universitaires de France.
- CAMARGO, Martin, 1991, *Ars Dictaminis Ars Dictandi*, Typologie des sources du moyen Age occidental, Fasc. 60, Belgium, Brepols Turnhout.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė, 1998, “La construcción del yo y la historia en los epistolarios”, en *Monteagudo*, 3ª época, N° 3, pp. 61-72.
- CONSTABLE, Giles, 1976, *Letters and letters-collections*, Typologie des sources du moyen Age occidental, Fasc. 17, Belgium, Brepols Turnhout.

Distintas miradas del proceso de desnaturalización de Alfonso XI por parte de don Juan Manuel...

- FUNES, Leonardo, “De Alfonso el Sabio al Canciller Ayala, variaciones del relato histórico”, conclusiones del seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires (2002) en *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, N° 7, Universidad de Valencia (2003).
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés, 1932, *Don Juan Manuel*, biografía y estudio crítico, Zaragoza, Tip. La Académica, de F. Martínez.
- KAGAN, Richard, 2010, *Los Cronistas y las crónicas*, Murcia, Marcial Pons.
- Poema de Alfonso Onceno*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1991.
- GIL DE ZAMORA, Juan, 2009, *Dictaminis Epithalamium (The marriage song of letterwriting)*, Richard McNabb (ed.), New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2009.
- Gran Crónica de Alfonso XI*, ed. de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977.

Registro y tradición fabulística: el caso del lobo, la zorra y el simio

CLAUDIO R. CUELLAR

Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”

Argentina

claudiocrc_88@hotmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la finalidad que se le otorga al uso del *argot* legal y del conocimiento del derecho romano y castellano en dos fuentes que relatan un proceso judicial por robo: por un lado, el episodio sobre el pleito que sucedió entre el lobo, la raposa y el mono en el *Libro de Buen Amor* (321-371);¹ y por el otro, analizaremos la versión latina en la que indirectamente se inspiró el Arcipreste de Hita, la fábula *Lupus et vulpes iudice simio* (Pha. Ae. X) escrita por Fedro. Y dado que se estudia el registro para determinar la recepción del derecho romano y castellano en los autores mencionados, usaremos —al solo efecto metodológico— la gramática sistémico-funcional, en lo referente a colocación y campo, tenor y modo.

Palabras clave: *Furtum* – *Fidem* – colocación – gramática sistémico-funcional y cohesión léxica.

Record and Fabulistic Tradition: the Case of the Wolf, the Fox, and the Monkey

Abstract: This article aims to analyze the purpose that is granted to the legal *argot* and the knowledge of the Roman and Spanish law in two sources that describe a judicial process by theft: on the one hand, the episode on the lawsuit that happened between the wolf, the fox, and Don Ximio in the *Libro de Buen Amor* (321-371); and on the other hand, the roman version which indirectly inspired the Arcipreste de Hita, the fable “*Lupus et vulpes iudice simio*” (Pha. Ae. X) written by Fedro.

¹ Preferentemente, usaremos la edición de Alberto Blecuá, ed., Juan Ruiz: Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra, 1992; además, aprovecharemos las notas hechas por G.B. Gybbon-Monypeny, ed., Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia, 1988.

Since we study the log to determine the reception of Roman and Spanish law in the above-mentioned authors, we use the systemic-functional grammar concepts of placement, field, tenor, and mode as methodological tools.

Keywords: *Furtum* – *Fidem* – Collocation – Systemic-functional Grammar and Lexical Cohesion.

1. Introducción

a. El juego textual en la fábula ruiciana

Desde una dimensión simbólica, el proceso judicial contiene una naturaleza solemne en virtud de que todo él está conformado por una serie concatenada de actos procedimentales, previamente reglados por códigos y/o leyes de forma y por el derecho de fondo, que resguardan los derechos subjetivos individuales, evitando así que sean lesionados. Es entonces que cada proceso judicial es poseedor de una lógica interna que implica considerar los roles que desempeña cada una de las partes intervinientes, desde el juez y sus auxiliares (secretarios y prosecretarios), los representantes convencionales de las partes (los abogados), los peritos, entre otros; a todo esto, hay que añadirle el argot legal indispensable en estas situaciones, en tanto refuerza aún más el carácter ritual de los actos procesales y le imprimen a la actividad jurisdiccional una esencia sacra, idéntica incluso en nuestros días a la que nos viene transmitida de la antigüedad grecolatina, conforme la afirmación de Johan Huizinga (1968:119):

Todo lugar en que se pronuncia justicia es un auténtico *temenos*, un lugar sagrado, que ha sido recortado y destacado del mundo habitual. El lugar es cuidado y exorcizado. El tribunal es un auténtico círculo mágico, un campo de juego en que se cancela temporalmente la diferencia de rango habitual entre los hombres. En él se es temporalmente inviolable [La *itálica* es del autor].

El juego se relaciona con la competición que entablan las partes en ese conflicto agonal que involucra una auténtica contienda jurídica en la que los roles para cada participante ya están asignados, de modo que con ellos se buscará obtener un fin inmediato: convencer al “árbitro”, o mejor dicho, al juez.

Y eso no está ausente en la obra de Juan Ruiz, quien en ese complejo sistema textual que constituye el *Libro de Buen Amor* se permite establecer cruces discursivos, literarios y no literarios, logrando captar usos y costumbres contemporáneas a él, y que denotan un conocimiento certero del aprendizaje en las universidades medievales, tal como sucede con la presencia del discurso jurídico y de piezas lexicales propias de las leyes, que dan cuenta de un manejo profundo en cuanto a las leyes contemporáneas y

antiguas, además de la jerga abogadil, que despliegan los personajes que interactúan, ya sea entre sí, ya sea con el juez (el simio). Y esto es un rasgo interesante que lo distancia de la tradición fabulística que había tratado la misma historia, aunque no con la extensión —si se quiere extremada— que le otorga Juan Ruiz, puesto que este produce una ruptura en cuanto al objeto final que cumplía la fábula: transmitir una enseñanza y a la vez una crítica social, que será parodiada en el *Libro de Buen Amor* del siguiente modo (Hugo Bizzarri, 2006):

La utilización de **diferentes jergas**, a veces **como consecuencia de reproducir modelos literarios que se valen de ellas, a veces para hacer la parodia de un grupo social**. El vocabulario jurídico, el cortés, el lenguaje popular o doctrinal van a ir aflorando en distintas partes del *Libro* y contribuyendo a su riqueza o variedad, pero nunca a su falta de unidad (2006: 214) [La negrita, en todas las citas, es siempre nuestra].

Pero lo relevante es demostrar cómo la parodia está articulada por el uso exhaustivo de un vocabulario propio de un sector social determinado y sobre todo la apoyatura legal a la que remite Juan Ruiz, producto de que la composición del *Libro de Buen Amor* tradujera fenómenos que se desarrollaron contemporáneamente, durante el reinado de Alfonso XI (1312-1350), en una época no solo marcada por la crisis socio-económica del siglo XIV, en cuanto al panorama europeo occidental, sino también en virtud de aquellos sucesos relevantes en la política peninsular: la batalla de Salado, en el año 1340, que significó un éxito notable merced al auxilio de Aragón y Portugal, frente a la avanzada musulmana, o la promulgación de las *Siete Partidas*, en 1348 (A. Deyermond, 1980: 208),² que es un hito a nivel histórico-jurídico en tanto representa la penetración definitiva del derecho romano justiniano en Castilla y León.

Por otra parte, lo que se explicita en el fragmento citado se aprecia si comparamos la fábula de Fedro con la que está en el *Libro de Buen Amor*, y que será objeto del siguiente apartado.

² A la vez, no deja de ser imprescindible el abordaje que realiza José Garrido Arredondo (2004), destacando otros acontecimientos que tuvieron lugar en el contexto europeo bajomedieval: el renacimiento urbano, que va de los siglos XI a XIII, que propició el auge económico y comercial de las ciudades, sin olvidar el surgimiento de los mercaderes como grupo social concreto, cuyas transacciones mercantiles dieron origen al *ius mercatorum*, presente en la obra del Arcipreste.

Sin embargo, para nuestro tratamiento de naturaleza legal, no deja de ser importante la promulgación de las *Siete Partidas* por el biznieto del rey Alfonso X, a poco más de un siglo de distancia con respecto a la publicación de las mismas por el rey Sabio, entre los años 1256 y 1265. Para los romanistas (=estudiosos del derecho romano) la redacción de las leyes de *Partida* fue un hito en la historia del derecho europeo, en general, e hispánico en particular, pues en ellas estaban condensadas prácticas jurídicas hasta entonces dispersas, distribuidas en fueros locales otorgados por

2. Desarrollo

A. Lectura analítica del pleito, desde la gramática sistémica funcional

La gramática sistémico-funcional, elaborada por Michael Halliday, fue propuesta como un sistema de opciones que tienen los usuarios de una lengua para articular textos de acuerdo con contextos situacionales y culturales determinados (Halliday, 1978:143; Menéndez, Baltar y Gil, 1999: 2). Esto determina que no cualquier conjunto de oraciones (o “cláusulas”) sea poseedor de una *textura*, sino que para que esto suceda es necesario que se efectúen dos configuraciones semánticas: el registro y la cohesión. El primero, según Halliday, está asociado a un contexto de situación que lo sustancia ya que de este modo, y junto con la cohesión que reciba el texto a partir del sistema léxico-gramatical, un texto será coherente consigo mismo.

En esta oportunidad, nos encargaremos de la cohesión léxica y, dentro de esta, utilizaremos tanto la reiteración como la colocación para discernir el entorno léxico en el que *co-ocurren* los lexemas vinculados con el argot legal, tanto en el *Libro de Buen Amor* como en la fábula de Fedro.

B. Análisis de las fábulas y comentario

Si bien es cierto que el conocimiento de la literatura escrita por Gayo Julio Fedro (15 a.C.- 55 d.C.) fue de manera indirecta, a través de la difusión de continuadores tales como *Romulus* (fines VIII y comienzos del s. IX), el *Romulus Nilantius*, e incluso los *Disciplina Clericalis* del siglo XII, difundidos en Castilla,³ no obstante el análisis de la fuente directa en latín es sustancial para discernir de qué manera esta versión romana del *corpus* esópico, inscrita en época imperial, bajo la dinastía julio-claudia, se apropia del discurso forense, incorporándolo en su brevísima pieza literaria e invocando en su universo ficcional un ideario jurídico que articula institutos e ideales del derecho arcaico, esto es republicano, del siglo V a.C. —resaltados en negrita, en el cuadro comparativo subsiguiente:

monarcas, o por la costumbre, legislación del momento que más tarde fuera unificada en el *Fuero Real*, que aún encontraba resistencias en algunas regiones occidentales de la península ibérica, pero que fue el primer intento unificador de Alfonso X, antes de su *magna opus*, fiel reflejo de la penetración del derecho romano en Castilla y León del *Corpus* justiniano, la influencia de los glosadores de la escuela de Bolonia, de Azón, Godofredo y Accursio sobre todo, además de la obra de juristas contemporáneos tal como las del maestro Jacobo de las Leyes, preceptor de Alfonso X, para quien compuso las *Flores del Derecho*, de vital importancia para la redacción del Código de Partidas —para un estudio de mayor profundidad, remitimos a Vogel (1977).

³ Para un desarrollo profundo y minucioso de la transmisión de la fábula grecolatina al medioevo occidental, tema que no abordaremos en este trabajo, *vid.* H. Bizzarri (2011).

FÁBULA DE FEDRO

LUPUS ET VULPES IUDICE SIMIO (A) Quicumque <i>turpe fraude</i> semel innotuit, Etiam si <i>verum</i> dicit, <i>amittit fidem</i>. Hoc <i>adtestatur</i> brevis Aesopi fabula. Lupus <i>arguebat</i> vulpem <i>furti crimine</i>; <i>Negabat</i> illa se esse <i>culpa noxiam</i>. Tunc <i>iudex</i> inter partis <i>sedit</i> simius Uterque <i>causam</i> cum <i>perorassent suam</i>, Dixisse <i>fertur</i> simius <i>sententiam</i>: tu non videris perdidisse id quod <i>petis</i>; Te credo <i>surrupuisse</i> quod pulchre negas.	EL LOBO Y LA ZORRA, SIENDO EL JUEZ EL SIMIO Cualquiera que se dio a conocer con un engaño infame, aunque diga la verdad, perderá la confianza. [Una] breve fábula de Esopo lo atestigua. El lobo inculpó a la zorra mediante el delito de hurto; aquélla negaba que fuera cercana de la culpa. Entonces el simio actuó como magistrado entre ellos. Cuando uno y otro habían expuesto [ante el tribunal] sus motivos, se dice que el simio dio a conocer su dictamen: “tu no adviertes que has perdido lo que pides. Considero que tu has sustraído lo que niegas”.	AQUÍ FABLA DEL PLEITO QU’EL LOBO E LA RAPOSA OVIERON ANTE DON XIMIO, ALCALDE DE BUGÍA⁴ (B) Furtava la raposa a su vezina el gallo; Veíalo el lobo, mandávale dexallo, Dezía que non debía lo ageno furto; (c.321) Lo que él más fazía, a otros lo acusava, A otros retraía lo qu’el en sí loava, Lo que el más amava, aquello denostava; dezíe que non fezíesen el lobo a la comadre (c.323) Enpazóla por fuero el lobo a la comadre; fueron ver su juizio ante un sabidor grande: Don Ximio avié por nombre, de Buxía alcalde; era sutil e sabio, nunca seía de balde. Ante vos, el mucho onrado, e de grand sabiduría, Don Ximio, ordinario alcalde de Buxía, yo el lobo me querello de la comadre mía: en juizio propongo contra su malfetría (c.325) Venido ya el día para dar la sentencia, ante el juez las partes estaban en presencia, dixo el buen alcalde: “Aved buena avenencia, ante que yo pronunçie, yo vos dó la liçençia” (c.343) El alcalde letrado e de buena çiençia Usó bien de su ofiçio e guardó su conçiençia; estando assentado en la su abdiencia, rezó él, por sí mesmo escripta, tal sentençia (c.346)
--	--	--

⁴ Los pasajes transcriptos pretenden ilustrar aquellas secuencias narrativas que se corresponden con la fábula latina, por tal motivo se dejan de lado los alegatos y argumentos de los abogados y el dictamen final de Don Ximio. Cito por la edición de Alberto Blecuá, ed., Juan Ruiz: Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra, 1992.

De lo visto en (A), se deduce que la situación narrada en la fábula se aboca al delito de *furtum*, enmarcado en un proceso ordinario, controvertido —es decir, donde hay pretensiones (“intereses”) contrapuestos—, sobre el que apenas es visible la etapa final que comprende el dictado de la sentencia, a cargo del simio. Al mencionar el *furtum*, Fedro alude a un delito tipificado en el antiguo derecho romano,⁵ cuyo primer testimonio se encuentra en la tabla XII, redactada cerca del 450 a.C., mas solo fragmentariamente: “si servus furtum faxit, noxiamve no<x>it” (“si el esclavo efectúa un hurto, es pasible de culpa”);⁶ la figura legal adquiere una profundización aún mayor en el *Digesto* de Justiniano, a juzgar por el apotegma del jurista Paulo (*D.* 47, 2. 1. 3), recopilado por el emperador bizantino en su *Corpus Juris Civilis*: “Furtum est contrectatio rei fraudulosa lucri faciendi gratia vel ipsius rei vel etiam usus eius possessionisve” (“el hurto es la apropiación fraudulenta de la cosa, con ánimo de obtener un lucro, o bien de la misma cosa, o bien del uso de su posesión”); esto va hilado con la tesis del jurista Modestino sobre la buena fe, en tanto la apropiación indebida de una cosa iría en contra de la *fides*, por ser una posesión ilegítima (*D.* 50.16.109): “bonae fidei emptor esse videtur, qui ignoravit eam rem alienam esse” (“se considera que el comprador de buena fe sea quien ignoró que la cosa fuese ajena”).

⁵ Hay que recordar que en el derecho romano no se acostumbraba hacer la división entre “privado” y “público”, división por otro lado característica de la influencia del positivismo normativista del jurista austriaco Hans Kelsen (1881-1973), basada en el interés jurídico en juego, y puntualmente la intervención del Estado o no en aquel. No obstante, no es raro encontrar (por razones didácticas) que los romanistas argentinos efectúen dicha clasificación para explicar los delitos arcaicos, que son de derecho público, pues involucra la participación activa de la *res publica*, que es la poseedora de la legitimación activa para incoar los procesos judiciales: el *perduellio* (cuando un ciudadano romano realizara un acto que atenta contra la seguridad de Roma, favoreciendo, v.gr., un ataque contra la ciudad, como sucedió con la conjuración de Catilina, del 64 a.C.), la *parricidium* (homicidio agravado por asesinar al *patergens* y luego extendido al *paterfamilias*, ya que Roma, como comunidad indoeuropea, sostiene el sistema patriarcal no solo a nivel político sino también jurídico). Después, en cuanto a los derechos privados, estaba, en efecto, el *furtum*, la *damnum iniuria datum*, la *rapiña* y la *iniuria*. Estos son los principales delitos contenidos en las *Leges Duodecim Tabularum* (Cfr. Rinaldi, 2007: 285).

⁶ Es un sintagma de difícil traducción, debido a que, como se sabe, el primer testimonio del derecho arcaico que llega hasta nosotros desde la época republicana es una reconstrucción que se ha hecho a partir de menciones que aparecen indirectamente mediante obras jurídicas, filosóficas y literarias posteriores, si nos atenemos a que las XII Tablas originarias fueron destruidas por el saqueo de los galos a Roma, en el 390 a.C.; de hecho, al ser un testimonio demasiado arcaico, que generalmente se lo publica utilizando el latín clásico, es común encontrar *servo*, en lugar de *servus*, quizás por el tema nominativo en –o, que semeja una situación idéntica a la segunda declinación griega, con tema en ómicron. Valga la misma aclaración para el fonema “x”, en los verbos *faxit* y *noxit*, que equivalen a *facere* y *nocere*. Y de hecho, *Institutas* del jurista Gayo suele ser esclarecedora en su *commentarius quartus* (*G. Inst.* IV, 75-76): “75. ex maleficio filiorum familias eorumque, veluti si furtum fecerint aut iniuriam commiserint, noxales actiones proditae sunt, uti liceret patri dominoue aut litis aestimationem suffer<r>e aut noxae dedere. Erat enim iniquum nequitiam eorum ultra ipsorum corpora parentibus dominisue damnosam esse. 76. Constitutae sunt autem noxales actiones aut legibus aut edicto praetoris: legibus, velut furti lege XII Tabularum, damni iniuriae lege Aquilia; edicto praetoris, velut iniuriam et ui bonorum raptorum.” Téngase en cuenta que la fuente que recoge las costumbres jurídicas arcaicas es el *Corpus Juris Civilis* (529 d.C.-534 d.C), y además, las *Institutas* de Gayo, si bien estas están concebidas como un manual para el aprendizaje del derecho romano, el hecho de estar escritas en el siglo II d.C. ayuda a comprender mejor los usos y costumbres del derecho vigente en el período republicano, por ser las más directas.

Dicho esto, en el cotejo de la fábula latina con las posibles fuentes legales tomadas por el autor se nota que opera un contexto de situación determinado, donde se advierten lexemas relacionados con la pérdida de la confianza debido a la comisión de un acto ilícito: *fraude*, *crimine furti*, *surripuisse*; todas ellas, como antónimos de *fides*, por un lado, y colocación en el *furtum*, por el otro.

Y asimismo se aprecia el uso de verbos procedentes del derecho procesal de carácter oral, teniendo en cuenta el sentido técnico que encubren: *adtestatur*, *arguebat*, *negabat*, *perorassent*, *fertur* y *petis*.

Pero también, si consideráramos el principio del texto, donde está una leyenda que refleja la moraleja de la que dará cuenta el relato ejemplar del lobo, la zorra y el simio, resulta interesante observar que la textura se forma por la coherencia lexical y también gramatical, ya que en la construcción sintáctica de la cláusula 1 es asombrosa la imitación en cuanto a la estructura modelo de una norma positiva, dado que contempla la *hipótesis* (= “prólogo” de las fábulas), que denota una conducta prohibida que, a partir del uso del pronombre indefinido *quicumque*, se extiende a todos los hombres (“*Quicumque turpe fraude semel innotuit/Etiam si verum dicit*”) y, junto con esto, se prescribe una *consecuencia* representada a través de una sanción de naturaleza moral (*amittit fidem*), desencadenada por la fama que cada una de las partes posee por sus actos deshonestos, lo que lo conduce a pensar al *iudex* que la honestidad en las pretensiones solicitadas es aparente, de modo que es congruente el relato con el mensaje que se desea transmitir: la hipocresía en el accionar de la zorra y el lobo, en cuanto a la imagen que se forma de cada uno, a raíz de las conductas y actos hacia otros miembros de la comunidad quedan fijados y es difícil de borrarse.

En el *Libro de Buen Amor*, previo al episodio y de acuerdo con la tradición fabulística, se ofrece un “prólogo” que antecede el relato ejemplar, centrado en la disputa entre el Arcipreste y Don Amor, a quien le adjudica “el pecado de *açidia*”⁷ (“de la açidia eres messonero e posada / otrosí con açidia traes ipocresía”, 317 y 319), que es el *métier* de la materia prologal: el autor se inspira, indudablemente, en su conocimiento de la fábula latina, y su (re) escritura en el mundo hispánico está influida por otras contingencias históricas y sociales,⁸ y sobre la base de la atribución de un comportamiento engañoso a Don Amor con respecto a los enamorados, tal como ha señalado Jacques Joset (1991) en un estudio clásico sobre el tema, en el que analiza de qué

⁷ “Acidia. Lat. Acedia: uno de los siete pecados mortales capitales, & est tristitia de bono spirituali, vr ad ipsum hominem attinet [...], quasi sine labore et sine cura, nam κηδς, est cura, & labor, y en otra forma se define así, est tedium interni boni acedea, quae ex genere suo venialis est, quia contrariatur non charitati, sed eius fervori, fit autem mortalis dum per eam aut ex ea mortale crimen incurritur, ut omissio eorum, quae sunt de necessitate fatalis, ut desperatio, de diuino auxilio, aut sui ipsius interfectio” (Cfr. Sebastián Covarrubias, 1611: 11 y 12).

⁸ Nos hemos referido brevemente a ellas en § Introducción, además de la nota que sucede a esta.

manera el Arcipreste recurre al ideario folklórico sobre el lobo, alusión que se refiere a la hipocresía, entre otras (J. Joset, 1991: 204).

Es decir que el *exemplum* de “aquí fabla del pleito qu’el lobo e la raposa ovieron ante don Ximio, alcalde de Buxía” no solo adopta los mismos personajes, hispanizándolos (el *lobo*, la *rraposa*⁹ y don *Ximio*), sino que los ubica en una época y espacio determinados¹⁰ (325 y 326) y, a diferencia de Fedro, crea dos abogados (el galgo y el mastín ovejero) que interceden por cada una de las partes; y mientras el dictamen del *simio* en la fábula latina se nos presenta carente de recursos legales que apoyen su decisión, en el *Libro de Buen Amor* se convierte en un considerando extenso donde se puntualiza en cada una de las pretensiones y derechos invocados por las partes, que constituyen una aparente enseñanza para el estudiante del derecho romano (“¡abogado de romançe, esto ten en memoria!”)¹¹ conforme las palabras de don Ximio en su dictamen final, donde este juez analiza las sanciones que las partes han solicitado, y en las que se ha visto una manipulación considerable del conocimiento técnico y cómo torcer, en consecuencia, las decisiones judiciales, siempre que el abogado que se escoja sea idóneo para eso, como ocurre con este fragmento, que relata de qué manera la defensa, el abogado de la *raposa*, agrega una reconvencción que consiste en una inculpación en contra del lobo, en lugar de acreditar la inocencia de la parte demandada:

Otrosí le opongo que es descomulgado,
De mayor descomuni3n por constituci3n de legado,
Por que tiene barragana p3blica, e es casado
Con su mujer doña Loba, que mora en Vilforado. (337)

Dicho de otro modo, en la narraci3n ruiciana, las artimañas legales representan un uso del derecho romano que se estaba enseñando en las universidades occidentales del siglo XIV, y el autor da cuenta de un ejercicio típico del *trivium* por el que cada clérigo atravesaba aprendiendo el latín, sobre todo con el auxilio de las técnicas retóricas anti-

⁹ Cfr. Gybbon-Monypenny (1988); en cambio, Alberto Blecua (1992) opta por *raposa*, simplificando las geminadas.

¹⁰ Alberto Blecua (1992: XVIII) aclara que la ubicaci3n temporal de la acci3n oscilaría entre las reformas monetarias de Alfonso X y las de Alfonso XI (1312-1350), a pesar de que se inclina por este último pues adquirió el sobrenombre de *mazillero* a partir de la batalla de Salado en el año 1340; no obstante, G.B. Gybbon-Monypenny (1988: 172) ubica la acci3n en el año 1263 y para afianzar su argumento se apoya en Joset, quien encuentra la referencia a le3n en *El Poema de Alfonso Onceno*. Modestamente, quisiéramos agregar la correspondencia entre el significado que se le atribuye a “le3n” que para la Edad Media alude al rey, y en las fábulas antiguas, al César, con lo cual está perfectamente demarcado el simbolismo de la realeza o liderazgo político.

¹¹ En su nota a la estrofa 320, a propósito de “Aquí dize del pecado de la acidia”, G.B. Gybbon-Monypenny (1988) contrapone el *abogado del fuero* con el *abogado de rromançe* precisamente porque se opone a latín, y *rromançe*, a fuero. En su hipótesis, el filólogo inglés le atribuye a Juan Ruíz una finalidad precisa: brindarle al lector una lecci3n sobre el derecho romano que, para el momento en que se compone el *Libro de Buen Amor*, era bastante nuevo en Castilla.

guas, heredadas principalmente de *Rhetorica ad Herennium*, que eran trascendentes para las artes medievales puesto que permitían una reformulación de alguna obra antigua a través de recursos como la *amplificatio* —es decir “exageración” o *dilatatio materiae*, que era el “ejercitarse en alargar un asunto” (Carlos Moreno Hernández, 2003:85), y que puede observarse en la extensión de la reescritura de la fábula de Fedro.

En cuanto a los lexemas legales utilizados por el Arcipreste, son destacables los vocablos castellanos que aluden al *furtum* y a la *amittit fidem*, que son *malfetría* y *furto* —este último, con sus derivados verbales *furtava* y *furtallo* (ambos, en 321) más un participio perfecto pasivo en *furtadas* (335), términos perfectamente documentados en *Las Siete Partidas* (VII, XIV, i). Se hace la diferencia, claro está, en la profusión de piezas léxicas que co-ocurren, convergen hacia un mismo campo semántico vinculado con la esfera del derecho procesal, del que se toman prestadas algunas locuciones formularias que se ponen en juego: “yo el lobo me querello de la comadre mía / en juicio propongo contra su malfetría” (325); o la oportuna oposición de excepción, por el defensor de la *raposa*: “E por ende yo propongo exeución / legítima e buena, porque su petición non debe ser oída, nin tal acusación/ él fazer non la puede, ca es fino ladrón” (334). O bien en la lectura de la sentencia final del alcalde de Bugía, que reproducimos parcialmente: “Fallo que la demanda del lobo es bien çierta / bien acta e bien formada, bien clara e abierta” (352); en este aspecto, es muy interesante el fundamento que va esbozando el simio sobre la condición de la excepción:

La exeución primera muy bien fue alegada;
Mas la descomuniön fue un poco errada,
Que la constituçiön deviera ser nonbrada,
E fasta nueve días deviera ser provada. (354)

Por cartas o por testigos, o por buen instrumente,
De público notario deviera sin fallimiente
Esta dilatoria probar se clara mente;
Si se pon perentorio esto es otra mente. (355)

Citamos solo aquellos fragmentos que resultan significativos a lo largo del relato pues, al igual que sucede con el resto de la obra, la riqueza de Juan Ruiz se percibe desde las redes que va entrelazando a nivel textual y en las que el discurso jurídico no es dejado de lado. Tampoco es posible hablar de una traducción simplemente, ya que de la versión primitiva de la fábula latina se aprecia una resemantización, en un estadio histórico más propicio para el cultivo del derecho romano que en la antigua época imperial, girando sobre el tópico de la hipocresía, que es lo que también reflejaba la fábula de Fedro, pero que está vista como un atributo de don Amor.

A continuación, en el apartado subsiguiente se realiza un esquema que apunta a reordenar lo dicho en esta comunicación.

3. A. Síntesis gráfica

Podríamos representar gráficamente el episodio de acuerdo con el contexto de situación a través de sus tres dimensiones planteadas por Halliday (Halliday & Hasan 1976:25):

Hechos relevantes del contexto de situación	Ejemplo del contexto de situación planteado por el Arcipreste de Hita (<i>Lba</i> , 321-371).
<u>Campo</u> Acción social Juicio Tema	Juicio desarrollado por la acusación de hurto que hace el lobo a la zorra, el juez que intercede es el simio. Personas que han perdido la confianza en el imaginario social por sus actos/ atribución que recibe el Amor, personificado en el texto ruiciano.
<u>Tenor</u> Participantes Nivel de formalidad	Lobo (querellante), raposa (acusada), Don Ximio (juez), galgo (abogado del lobo), mastín ovejero (abogado de la raposa). Intercambio formal, adoptando las partes de un proceso penal de acuerdo con tres instancias: las pretensiones de las partes (el lobo y la raposa), los alegatos finales, el dictamen del juez: absolución de las partes.
<u>Modo</u>	Vocabulario técnico: vinculado al léxico jurídico (alrededor de 50 términos, según G.B. Gybbon-Monypenny [1988: 34]) y apoyado en las fuentes legales contemporáneas al Arcipreste: <i>Las Siete Partidas</i> , el <i>Speculum Judiciale</i> , <i>Las Flores de Derecho</i> (Alberto Blecua 1992: 92). Medio: como en el derecho romano arcaico y clásico, se trata de un proceso eminentemente oral (modalidad contemplada para el derecho criminal y administrativo antiguos), lo que lo distinguiría de cualquier otro proceso (como aquellos relacionados con el derecho civil, por ejemplo, apoyados en instrumentos legales con fuerza de fe).

3.B. A modo de conclusión

En este trabajo se ha buscado analizar lingüísticamente la presencia de lexemas del mundo jurídico en dos obras bien distantes, buscando analizar la intención de los autores en el uso que le han atribuido. Hemos visto, por otro lado, que a la par de los textos, se ha podido ver un estado de fecundidad del derecho romano más fructífera en el ámbito castellano, que en el propiamente romano.

Por razones de espacio, esta ha sido una breve presentación de un tema que esperamos seguir abordando en próximos encuentros, puesto que comporta un trabajo de investigación que nos posibilitará entender mejor el funcionamiento de derecho romano en el pasado y ver cómo ha ido evolucionando no solo en las leyes, sino también en los autores que lo han tomado para sus producciones escritas.

4. Bibliografía

4.1. *Instrumenta studiorum* (ediciones, diccionario y gramática utilizados)

- BLECUA, Alberto, 1992 (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- BRENOT, A., 1961, *Phédre. Fables*, Paris.
- BRUNS, C.G., 1909, “Lex Duodecim Tabularum”, en *Fontes iuris Romani antiqui*, Vol. I, Tübingen, 15-40.
- CHARLTON, L & SHORT, Ch., 1879, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- COVARRUBIAS *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, Impresor del Rey N.S.
- ERNOUT, A. & THOMAS, F., 1959, *Syntaxe Latine*, Paris, Klincksieck.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., 1988 (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia.
- MOMMSEN, Th. & KRÜGER, P., 1954, (eds.), “*Digesta seu Pandectae*”, en *Corpus Juris Civilis*, Berlín.
- SCHÖNENBERG, O., 1975 (ed.), *Phaedrus, Liber Fabularum, Fabelbuch*, Stuttgart.
- SECKEL, E. & KÜBLER, B., 1938 (eds.), *Gai Institutiones*, Lipsiae.

4.2. Bibliografía crítica (consultada y utilizada)

- ARREDONDO, J. G., 2004, “El derecho mercantil en el *Libro de buen amor*”, en TORO CEBALLOS, F. & MORRO MESTRÉS, B. (coord.), 2004, *Actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de Clásicos Españoles (Ayuntamiento de Alcalá La Real, del 9 al 11 de mayo del 2003)*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 409-419.
- BIZZARRI, H., 2006, “Un problema de estética en el *Libro de buen amor*”, en *Revista de poética medieval*, 16, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 203-223.
- , 2011, “El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula”, en *Acta Poética*, Vol. 32, T. II, México: Instituto de Investigaciones Filológicas (Universidad Nacional Autónoma de México).
- DEYERMOND, A. (comp.) 1980, “La poesía en el siglo XIV: decadencia y renovación”, en *Historia de la literatura española: La Edad Media*, Barcelona, Editorial Ariel, pp. 184-238.

- FUNES, L. y SOLER BISTUÉ, Maximiliano, “Erótica textual y perspectiva lúdica en el *Libro de buen amor*”, en HEUSCH C. 2005 (ed.), *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Ellipses pp. 81-96.
- HALLIDAY, M. 1972, *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, FCE.
- & HASAN, R. (1978), *Cohesion in English*, London, Longman.
- HUIZINGA, J. 1968, “El juego y el derecho”, en *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 118-135.
- JOSET, J. 1991, “Amor loco, amor lobo”, en RICO, F. (comp.) *Historia y crítica de la literatura española*, Edad Media, Vol. I, Primer Suplemento (a cargo de Alan Deyermond), Barcelona, Editorial Crítica, pp. 203-209 [originariamente publicado en JOSET, J. (1988) *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, pp. 91-102].
- KIRBY, S. D. 1986, “La coherencia semántica del *Libro de buen amor*”, en KOSOFF, D.A., KOSOFF, R.H., RIBBANS, G., AMOR Y VÁZQUEZ, J. (coord.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22 al 27 de agosto de 1983)*, Vol. II, Madrid, Ediciones Istmo.
- LAYA, A. 1854, “Loi des XII Tables”, en *Lois Romaines sous la République (A.R. 1 à 725- Av. J.-C. 755 à 31)*, Genève, Ch. Gruaz, Imprimeur-Éditeur, pp.24-82.
- MARCHESI, C. 1923, “Fedro”, en *Fedro e la favola latina*, Firenze, Vallecchi Editore, pp. 15-89.
- MENÉNDEZ, S.M., GIL J. M. & BALTAR R. 1999, *La gramática sistémico-funcional. Una introducción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- MORENO HERNÁNDEZ, C. 2009, “*Amplificatio* y *dilatatio* en Berceo”, en *Revista de Filología Española*, LXXXIX, pp. 83-100, ISSN: 0210-9174.
- PAMPALONI, M. 1900, *Studi sopra il delitto di furto*, Torino, Fratelli Bocca Editori.
- RINALDI, N. & ÁLVAREZ, M. 2007, “Concepto general de derecho penal en Roma. Normas arcaicas. Procedimiento. Posterior evolución. Las *quaestio* perpetuas”, en *Lecciones ampliadas de derecho romano*, Buenos Aires, El Editor, pp. 281-292.
- VOGEL, C. A. 1977, “La influencia del derecho romano en el moderno”, en *Historia del derecho romano. Desde sus orígenes hasta la época contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Perrot, pp. 344-347.

A importância das Cantigas Medievais como fonte de investigação em fonologia histórica: um estudo dos advérbios em *-mente* nestes textos

THAIS HOLANDA DE ABREU¹

Universidade Estadual Paulista
Araraquara
Brasil
thais_habreu@hotmail.com

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo destacar la importancia de la selección de las Cantigas Medievales (Cantigas de amigo, Cantigas de amor, Canciones de escarnio y maldecir, y de las Cantigas de Santa María) como fuente de investigación para estudios históricos de fonología, sobre todo cuando nos referimos a la asignación del acento en las formas adverbiales en *-mente* en el antiguo Portugués (AP). Las Cantigas Medievales son un *corpus* de carácter poético y con notación musical. En este sentido, los trabajos de Massini-Cagliari (1995, 2005) muestran que “es posible extraer elementos de notación musical que pueden constituirse en argumentos para la realización fonética de las cantigas, en cuanto a su estructura silábica y su ritmo [...]” (Massini-Cagliari, 2008, p. 22). Por lo tanto, el hecho de que esas cantigas eran musicalizadas adquiere importancia para el presente trabajo y justifica la selección de las Canciones Medievales, ya que la música puede ayudar a determinar un fenómeno fonológico (en este caso, el acento en los advérbios en *-mente*) de un período (AP) del que ya no hay hablantes nativos vivos. Luego, la metodología utilizada es similar a la propuesta por Massini-Cagliari en sus trabajos de 1995 y 2005 —por la escansión de los versos en los que se encuentran las ocurrencias se puede encontrar el acento poético y, por consiguiente, el acento en las palabras, lo que facilita el trabajo de investigación del acento de las formas adverbiales en *-mente*.

Palabras clave: formas adverbiales en *-mente* – historia de la lengua portuguesa – cantigas medievales – fonología – asignación del acento.

¹ Bolsista Processo nº 2011/18933-8 FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

The Importance of Medieval Cantigas as a Source of Research in Historical Phonology: a Study of Adverbs in *-mente* in These Texts

Abstract: This study aims to emphasize the importance of choosing Medieval *Cantigas* (*Cantigas de amigo, de amor, de escárnio e maldizer* and the *Cantigas de Santa Maria*) as a source of research for historical studies of phonology, especially when we refer to stress assignment of adverbs ending in *-mente* in Archaic Portuguese (AP). The Medieval *Cantigas* are a *corpus* of poetic and musical notation character. In this sense, the work of Massini-Cagliari (1995, 2005) shows that “it is possible to extract elements of musical notation that may constitute clues for phonetic realization of the *cantigas*, with respect to its syllabic structure and its rhythm [...]” (Massini-Cagliari, 2008, p. 22). Therefore, the fact that these *cantigas* were musicalized becomes important for this work and justifies the selection of medieval *cantigas*, because music can help determine a phonological phenomenon (in this case, the stress on adverbs ending in *-mente*) of a period (AP) from which there are not living native speakers. Then, the methodology used is similar to that proposed by Massini-Cagliari in her works of 1995 and 2005 —the scansion of verses in which the occurrences are found can show the position of poetic stress and, thereafter, of the word stress. This will enable the research about stress assignment of adverbs ending in *-mente*.

Keywords: Adverbs Ending in *-mente* – History of the Portuguese Language – Medieval Cantigas – Phonology – Stress Assignment.

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de ressaltar a importância da escolha das Cantigas Medievais (*Cantigas de Amigo, Cantigas de Amor, Cantigas de Escárnio e Maldizer e Cantigas de Santa Maria*) como fonte de investigação para estudos históricos de natureza fonológica, sobretudo quando nos referimos à atribuição do acento nas formas adverbiais em *-mente* no Português Arcaico (PA). As Cantigas Medievais são um *corpus* de caráter poético e com notação musical. A respeito disso, os trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 2005, 2008, 2010) mostram que “é possível extrair elementos da notação musical que podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas, quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (no que diz respeito à ocorrência de acentos secundários, à identificação do padrão prosódico de palavras específicas e à delimitação de constituintes prosódicos mais altos)” (Massini-Cagliari, 2008, p. 22). Sendo assim, o fato de essas cantigas serem metrificadas adquirir importância para o presente trabalho e justifica a escolha por elas, uma vez que a

metrificação pode auxiliar na determinação de um fenómeno fonológico (no caso, o acento nos advérbios em *-mente*) de um tempo (PA) em que não há mais falantes nativos vivos.

1. As Cantigas Medievais como *corpus* de estudos históricos de natureza fonológica

As cantigas medievais galego-portuguesas remanescentes são formadas por um conjunto de textos líricos, dos quais fazem parte as 420 cantigas em louvor à Virgem Maria, conhecidas como *Cantigas de Santa Maria* (CSM), e as 1251 cantigas profanas (510 de amigo, 431 de escárnio e maldizer e 310 de amor). A seguir, detalharemos as principais características das cantigas profanas e das cantigas religiosas como forma de evidenciar em quais aspectos estes textos podem nos auxiliar em um estudo de carácter histórico como o nosso.

1.1. *Cantigas Profanas – Origem, organização e temática*

Segundo Lapa (1998[1965], p.170), a poesia lírica medieval não possui uma única origem, podendo ser de procedência “occitânica” ou provençal e também árabe, como é o caso das cantigas de amigo que, de acordo com este mesmo estudioso, teriam sofrido influência das *muaxahas*, composições do árabe do século X, pois assim como estas, aquelas possuem “uma rapariga suspirando de amor ou saudade pelo seu amigo (habib)” (Lapa, 1998[1965], p. 174). Apesar de não possuir uma única origem, as cantigas medievais eram predominantemente provençais, uma vez que, de acordo com Vieira (1987), tal influência provençal justifica-se pelo fato de que os centros culturais da Península Ibérica mantiveram contatos com trovadores provençais. Um exemplo dessas relações, segundo essa mesma estudiosa (1987, p. 22), foi exercido pelas romarias e santuários, como Santiago de Compostela e Santa Maria do Rocamador, que permitiam o intercâmbio cultural entre a península e os principais centros da Europa Ocidental.

Partindo do pressuposto de que a poesia trovadoresca teve origem principalmente provençal, Lapa (1960, p.11) expõe que a influência deste lirismo era nítida no tema e na forma das cantigas medievais ibéricas, distinguindo, desta forma, dois tipos de cantigas: as de origem provençal e as de forte tradição popular.

À poesia tratada como tradicional, popular, convencionou-se chamar de cantigas de amigo, uma vez que “se exprime a dona enamorada que se refere ao amigo”. Por outro lado, às cantigas de origem provençal denominou-se cantigas de amor, nas quais o autor se dirige à mulher amada. Além das cantigas de amor e de amigo, a lírica medie-

val portuguesa conheceu um terceiro tipo de composição: as cantigas de escárnio e maldizer. Com relação à origem, tais cantigas podem ser consideradas, assim como as de amigo, de procedência mais popular, uma vez que, segundo Lapa (1960, p.11-12), podem ser um documento com os costumes da Idade Média.

Sobre a forma como esta vasta produção lírica chegou até nós e sua organização, Massini-Cagliari (2007) afirma que:

Toda a produção lírica profana sobreviveu até os dias de hoje em um número muito reduzido —apenas três— de cancioneiros [...] ou folhas avulsas contendo uma ou mais composições. São apenas oito testemunhos [...] produzidos entre o final do século XII e o século XVI (Massini-Cagliari, 2007, p.XXI).

Portanto, grande parte das composições foi preservada por três cancioneiros, podendo ser denominados também códices ou manuscritos:² o *Cancioneiro da Ajuda* (A), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (antigo *Colocci-Brancuti*) e o *Cancioneiro da Vaticana*. Além desses três cancioneiros, Gonçalves e Ramos (1985) nos mostram que há mais alguns fragmentos com um número reduzido de cantigas medievais.

Como observado anteriormente, além dos três cancioneiros citados acima, tem-se ainda como fonte das cantigas medievais dois pergaminhos —Vindel (N) e Sharrer (D)— e volumes miscelâneos do Códice Vat. Lat. (L), da Biblioteca Nacional de Madri e da Biblioteca Pública Municipal do Porto (V^a, P e M, de acordo com Gonçalves e Ramos, 1985). Segundo Massini-Cagliari (2007, p.22), o Pergaminho Vindel foi descoberto pelo livreiro Pedro Vindel (o que justifica seu nome), em 1915. Foi escrito em finais do século XIII ou início do século XIV. Atualmente, está localizado na Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque. Trata-se do único testemunho remanescente de músicas de cantigas de amigo, apresentando seus respectivos textos.

Com relação às temáticas dessas cantigas, observa-se uma variedade extensa de temas. Nas cantigas de amor, o tema inerente é o do amor não correspondido, nas quais o trovador dirige-se à dama amada, que na maioria das vezes não pode correspondê-lo em seu sentimento. Nas cantigas de amigo, a temática é semelhante: o amor. Porém, nas cantigas de amor observa-se, como já exemplificado anteriormente, o sentimento amoroso do poeta à sua dama (eu-lírico masculino) e, nas cantigas de amigo, o amor da dama a seu amigo (eu-lírico feminino). Sendo assim, como afirma Nunes (1973, p. 3), “é, portanto, o amor o objetivo principal de ambas; a única diferença entre elas existente é apenas accidental e está na forma por que o assunto é tratado”

² Os pesquisadores do Grupo “Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro”, ao qual este estudo faz parte, têm acesso às edições fac-similadas desses manuscritos.

(Nunes, 1973, p.3). Por fim, a maioria dos estudiosos das cantigas de escárnio e maldizer (cf. Lanciani; Tavani, 1998; Lapa, 1998[1965]) considera dois tipos diferentes de cantigas, embora ambas focalizem o fato de falar mal de alguém. De acordo com Massini-Cagliari (2005, p.45), estas cantigas diferem-se apenas pela forma como elas fazem a difamação: coberta ou descoberta, ou seja, se a cantiga falava mal indiretamente de alguém era de escárnio, caso contrário era de maldizer.

1.2. Cantigas Religiosas – Origem, organização e temática

Segundo Mettmann (1986), as 420 cantigas religiosas em louvor à Virgem Maria, denominadas também Cantigas de Santa Maria (CSM), são datadas do final do século XIII, período do reinado de Afonso X, o Sábio, compilador dessas cantigas.

Sobre a origem dessas cantigas religiosas, sabe-se que elas foram compiladas em um momento que coincide com a fundação de Portugal como reino e da afirmação da língua portuguesa como língua nacional: “as Cantigas, nas brumas da história, coincidem com o momento fundador do Reino de Portugal e também da língua portuguesa” (Leão, 2007, p.9). Assim, essas cantigas são importantes para o estudo do passado da língua portuguesa.

Os estudiosos da poesia religiosa medieval (cf. Filgueira Valverde, 1985, Mettmann, 1986, Parkinson, 1998, entre outros) afirmam que, assim como as cantigas profanas, as CSM chegaram até nós por meio de quatro manuscritos antigos, denominados códices: E: El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, MS B.I.2 (conhecido como Escorial ou códice dos músicos) —o mais completo de todos; T: El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo, MS T.I.1 (códice rico ou códice das histórias) —considerado o mais rico em conteúdo artístico (sobretudo iconográfico); F: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20 (códice de Florença) —que forma um conjunto com o códice Escorial rico, uma vez que as cantigas que contém completam o códice T; To: Toledo, Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069 —o menor e mais antigo de todos, que contém também um índice de cem cantigas.

Com relação à temática, sabe-se que as cantigas religiosas trazem como tema principal a narração dos milagres realizados pela Virgem Maria. Leão (2007, p.152) afirma ainda que a temática das CSM não é somente a religiosa, como ressalta Filgueira Valverde (1985), mas também uma temática que envolve “a vida em toda a sua complexidade, constituindo talvez o mais rico documento para o conhecimento da mentalidade, dos costumes, das doenças, das profissões, da prostituição, do jogo, dos hábitos monásticos, de todos os aspectos enfim do quotidiano medieval na Ibéria”.

2. A relevância do uso das cantigas medievais para estudos de caráter histórico-fonológicos: metodologia utilizada

A metodologia utilizada neste trabalho para a coleta dos dados do PA parte das ideias defendidas nos trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999, 2005), nos quais a autora inaugurou no Brasil uma nova proposta de análise para os fenômenos prosódicos no período arcaico de nossa língua, sobretudo àqueles relacionados ao acento.

Segundo Massini-Cagliari (2005), o fato de pouco se saber a respeito da prosódia do Português Arcaico (PA), uma vez que alguns autores (cf. Maia, 1986; Mattos E Silva, 1989; Toledo Neto, 1996) trabalharam prioritariamente com *corpora* em prosa e tiveram outros focos de estudo, é uma causa bastante favorável ao uso de uma metodologia que, por meio da escansão dos versos onde se encontram as ocorrências mapeadas, forneça subsídios (pistas) para o estudo da prosódia de um período da língua em que não encontramos mais falantes nativos vivos. Sendo assim, justifica-se nossa escolha pelas cantigas medievais para compor nosso *corpus* de pesquisa do PA, visto que

Como os textos remanescentes em PA são todos registrados em um sistema de escrita de base alfabética, sem qualquer tipo de notação especial para os fenômenos prosódicos, fica praticamente impossível de serem extraídas informações [...] a respeito do acento e do ritmo do português desse período, a partir de textos escritos em prosa (Massini-Cagliari, 1999, p.142).

No entanto, Massini-Cagliari (1995, 1999) afirma que, em relação a textos poéticos, principalmente com uma métrica fixa, ocorre o contrário, ou seja, a partir da observação de como o poeta trovador conta as sílabas poéticas e localiza os acentos em cada verso podem ser observados os padrões acentuais e rítmicos da língua na qual os poemas foram compostos. Portanto, percebe-se que há um paralelismo entre ritmo, música e poesia nessas cantigas.

A respeito da musicalidade nas cantigas medievais, Nunes (1973) afirma que a música das cantigas era requisito indispensável para que ela merecesse apreço e divulgação. A música respeitante a cada cantiga tinha de ser “boa de dizer”, ou seja, cantável. O fato de essas cantigas serem musicadas adquire certa importância para o nosso estudo e justifica nossa escolha pelas cantigas medievais, uma vez que a música pode auxiliar na determinação do estatuto prosódico de formas linguísticas de um tempo (PA) em que não há mais falantes nativos vivos. A respeito disso, os trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 2005, 2008, 2010) e Costa (2010) mostraram que a interface entre música e linguística pode contribuir para a determinação do estatuto prosódico:

foi possível mostrar que a interface Música-Linguística pode trazer contribuições para a análise linguística da prosódia de línguas do passado, das quais não se têm registros orais. Os exemplos focalizados mostram que é possível extrair elementos da notação musical que podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas, quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (no que diz respeito à ocorrência de acentos secundários, à identificação do padrão prosódico de palavras específicas e à delimitação de constituintes prosódicos mais altos). Desta forma, a observação da notação musical pode ser considerada uma fonte secundária de informações relativas à prosódia de línguas ‘mortas’ (Massini-Cagliari, 2008, p. 22, aspas da autora).

Considerando os trabalhos acima citados, podemos concluir que a escolha de textos poéticos para se estudar fenômenos prosódicos de uma língua, em seus estágios passados, se mostra eficaz e adequada. Assim, a partir da escansão do poema em sílabas poéticas, podemos ver os limites das sílabas fonéticas. Por exemplo: por meio da metrficação poética e da definição dos limites das sílabas fonéticas podemos localizar os acentos poéticos e, conseqüentemente, o acento nas palavras, facilitando a investigação de sua estrutura prosódica e permitindo —no caso as formas adverbiais em *-mente*— formular hipóteses a respeito de esses nomes serem, no período arcaico do português, derivados (um acento lexical) ou compostos (dois acentos lexicais).

3. Descrição do estatuto prosódico dos advérbios em *-mente* a partir das Cantigas Medievais

Nesta seção apresentaremos brevemente a descrição do estatuto prosódico dos advérbios em *-mente*. Para isso, mostraremos alguns aspectos observados pelo nosso estudo durante o mapeamento dos dados que nos dão alguns indícios de que os advérbios aqui estudados podem ser considerados palavras independentes, com acentos individuais e, portanto, compostas, do ponto de vista prosódico.

O primeiro desses aspectos está relacionado ao fato de muitas vezes os advérbios em *-mente* aparecem nas cantigas medievais grafados até mesmo em versos ou hemistíquios separados —cf. exemplos (1), (2) e (3) abaixo—, o que comprova que na formação desses advérbios há duas palavras que podem ser consideradas independentes.

- (1) Vida e deserta;
de que será certa
quando vir **aberta-**
mente que nascia (CSM 195;145)

- (2) Ond' avêo en Caorce | dũa moller que ssa filla
ouve mui grande fremosa; | mais o diabo, que trilla
aos seus, fillou-a **forte** | **mente** a gran maravilla... (CSM
343;17)
- (3) Ca poi'-la vejo, non lhe digo nada
de quanto coid' ante que lhe direi,
u a non veg'; e, par Deus, mui **coitada-**
mente vivo! e, por Deus, ¿que farei? (Cantiga de amor 99;
verso 11)

Os exemplos (1) e (3) nos mostram que nas ocorrências *abertamente* e *coitadamente*³ as bases *aberta* e *coitada* estão em posição de final de verso e rimam com as outras palavras em final de verso, como *deserta* e *certa* com *aberta* e *nada* com *coitada*, fato este que comprova a independência tanto das bases quanto da forma *-mente*. Em (2), a ocorrência *fortemente* apresenta a base *forte* em hemistíquio diferente de *-mente*, o que nos aponta também para a evidência de que os advérbios em *-mente* em PA eram formados a partir de palavras independentes e, portanto, que apresentam acentos individuais.

Outro aspecto que evidencia que *-mente* não seria um sufixo da língua e, sendo assim, os advérbios formados a partir desse elemento não fariam parte de um processo derivacional, mas sim de um processo de composição, é o fato de esses advérbios poderem aparecer grafados separadamente, como na ocorrência *crua mente*, exposta a seguir:

- (4) Tan **crua mente** lh'o cuid'a vedar
que ben mil vezes no seu coração... (Cantiga de amigo 111;
verso 11)

Com relação ainda ao fato de *-mente* ser uma palavra independente e não um sufixo da língua portuguesa, encontramos nos dados coletados outra evidência que nos comprova isso. Tal evidência diz respeito à posição que determinado advérbio aparece no verso em que foi mapeado. Nos três tipos de cantigas medievais analisadas, todas as

³ Em *abertamente* e *coitadamente*, assim como em outras formas adverbiais mapeadas nas cantigas medievais, temos o exemplo do fenômeno poético denominado *enjambment*. Tomando como base Fabb e Halle (2012, p.10), o *enjambment* “may end in the middle of words or put differently”. Além disso, os autores mostram que este fenômeno é comum com os advérbios em *-mente* na poesia do espanhol, do italiano e do francês, como podemos observar em um exemplo do francês, retirado dos mesmos autores:

“D’être, grâce à votre talent de femme **exquise-**
Ment amusante, decore d’un doigt subtil”.

vezes que um advérbio em *-mente* foi localizado em posição de final de verso, este rimava com as palavras dos outros versos da cantiga, como podemos observar nos exemplos abaixo:

- (5) E poren te rogu' e mando | que digas a esta **gente**
de Roma que mia eigreja | façan logo **mantenente**
u viren meant' agosto | caer nev' **espessamente** (CSM 309;37)
- (6) Disse-m'oj'un cavaleiro
que jazia **feramente**
un seu amigo **doente** (CEM 95;2)
- (7) Porque sol dizer a **gente**
do que ama **lealmente**:
«se s'én non quer enfadar,
na cima gualardon prende,»
am' eu e sirvo por ende (Cantiga de amor 307; verso 32)

Os exemplos acima nos mostram as ocorrências *espessamente*, *feramente* e *lealmente*, todas em posição final de verso. Ao apresentarem a possibilidade de rima com outras palavras das cantigas, tais advérbios nos indicam que o acento principal recai em *-mente*, uma vez que as palavras em posição de rima “são, com certeza, portadoras do acento principal” (Massini-Cagliari, Cagliari, 1998, p. 97). Portanto, verifica-se que há um acento na sílaba *men*, em *-mente*.

Os exemplos anteriores —(5), (6) e (7)—, em que os advérbios estão em posição de rima, comprovam que *-mente* podia apresentar acento lexical próprio no PA. Para comprovar este fato, observemos a metodologia utilizada em nosso trabalho: a metrificação dos versos em que se encontram as ocorrências mapeadas. No caso, apresentaremos a escansão dos versos em que se encontram a palavra *lealmente*.

- (8) Por/**que**/ sol/ di/**zer**/ a/ **gen**/te 2-3-5-7
do/ **que**/ a/ma/ **le**/al /**men**/te: 2-3-5-7
«se/ s'én/ **non**/ **quer**/ en/fa/**dar**, 1-3-4-7
na/ **ci**/ma/ **gua**/lar/**don**/ **pren**/de,» 2-4-6-7
a/**m'** eu/ e/ sir/**vo**/ por/ **en**/de 2-5-7
(Cantiga de amor 307; verso 32)

Ao nos atermos ao exemplo em que temos a forma *lealmente*, constatamos que o acento lexical que estava na sílaba *al* (quando a base não estava adjungida a *-mente*) passou a ser uma proeminência secundária na sílaba *le* quando unida à forma *-mente*. Sendo assim, podemos dizer que a forma *lealmente* possui dois acentos: um lexical, na sílaba *men*, e outro secundário, na sílaba *le*. Podemos afirmar também que o acento secundário é condicionado por razões morfológicas (lexicais), uma vez que foi devido à adjunção de *-mente* à palavra *leal* que observamos o deslocamento do acento da sílaba *al* para a sílaba *le*.

4. Considerações finais

Este trabalho pretendeu mostrar brevemente a importância em se utilizar as cantigas medievais como *corpus* de estudos histórico-fonológicos. Vimos que somente por meio de *corpora* poéticos é que conseguimos extrair pistas sobre o sistema fonológico de um período passado de uma língua, no caso, o Português Arcaico (PA), uma vez que a partir da metrificação dos versos em que se encontram as ocorrências no *corpus* foi possível descrever o estatuto prosódico dos advérbios em *-mente* como compostos, formados por palavras independentes, cada uma portadora de um acento.

A metrificação nos revela o acento principal da palavra em sua forma adverbial e pode revelar também se neste mesmo vocábulo há outra proeminência prosódica (constatada pela distribuição das sílabas tônicas ao longo do verso), fato este que nos traz evidências para a consideração de que há dois acentos nos advérbios em *-mente*, como exposto na seção 3. Portanto, verificou-se que a metodologia utilizada é pertinente para o trabalho aqui proposto devido ao tipo de *corpus* escolhido para a nossa investigação: as cantigas medievais.

Bibliografia

- COSTA, D.S. da, 2010, *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do Português Arcaico*. Araraquara: Unesp - FCL, Tese de Doutorado.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. 1985, “Introducción”, en Alfonso X El Sabio, *Cantigas de Santa Maria: Códice Rico de El Escorial*, Madrid: Castalia, p. XI-LXIII.
- GONÇALVES, E.; RAMOS, M. A. 1985, *A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Comunicação.
- LANCIANI, G.; TAVANI, G. 1998, *A cantiga de escarnho e maldizer*, Lisboa: Edições Colibri.
- LAPA, M. R. 1965, *Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Portugueses*, 3ª edição ilustrada, Lisboa: João Sá da Costa, 1998. 1ª edição.

- , 1960, *Crestomatia arcaica*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- LEÃO, A.V., 2007, *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*, Belo Horizonte: Veredas & Cenários.
- MAIA, C., 1997, *História do galego-português*, 2ª ed., Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta de Investigação Científica e Tecnológica, reimpressão da edição do INIC, 1986.
- MASSINI-CAGLIARI, G., 2010, “Sobre as relações entre proeminências musicais e poéticas na poesia trovadoresca profana e religiosa”, em PIRES, A.D; FERNANDES, M.L.O. (Org.), *Matéria de poesia: crítica e criação*, 1ª ed., São Paulo / Araraquara: Cultura Acadêmica / Laboratório Editorial FCL-UNESP, v. 1, p. 47-66.
- , 2008, “Das cadências musicais para o ritmo linguístico: uma análise do ritmo linguístico do Português Arcaico, a partir da notação musical das Cantigas de Santa Maria”, em *Revista da Abralin*, v.7, p. 9-26.
- , 2007, *Cancioneiros medievais galego-portugueses*, São Paulo: Martins Fontes.
- , 2005, *A música da fala dos trovadores. Estudos de Prosódia do Português Arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*, Araraquara: UNESP – FCL, Tese de Livre Docência.
- , 1999, *Do poético ao linguístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*, São Paulo, Cultura Acadêmica.
- , 1995, *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao linguístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*, Campinas: IEL/UNICAMP, Tese de Doutorado.
- ; CAGLIARI L.C., 1998, “De sons de poetas ou estudando fonologia através da poesia”, em *Revista da Anpoll*, n.5, São Paulo, p.77-105.
- MATTOS E SILVA, R. V., 1989, *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- METTMANN, W. (ed.), 1989, *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427): Alfonso X, el Sabio*, Madrid: Castalia, (volume III).
- , 1988, *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260): Alfonso X, el Sabio*, Madrid: Castalia, (volume II).
- , 1987, “Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa Maria y sobre el problema del autor”, em *Studies on the Cantigas de Santa Maria*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, p. 355-366.
- , 1986, *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100): Alfonso X, el Sabio*. Madrid: Castalia.
- , 1972, Glossário, em *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, v. IV, p. 1-324.

- NUNES, J. J., 1973, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1ª ed 1926/1929.
- , 1972, *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*. Nova edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- PARKINSON, S., 1998, “As Cantigas de Santa Maria: estado das cuestións textuais”, em *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, pp. 179-205.
- TOLEDO NETO, S. DE A., 1996, *Variação Grafemática Consonantal no Livro de José de Arimatéia (Cod. ANTT 643)*, Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa)-USP, FFLCH, São Paulo.

Silencio, oralidad y escritura medieval: la realización de la corporeidad femenina en el *Libro de Apolonio*

JEZABEL KOCH

Universidad de Buenos Aires
Argentina
jeza_koch@hotmail.com

Resumen: Sabido es que una de las cualidades que caracteriza al *Libro de Apolonio*, poema castellano en cuadernavía del siglo XIII, es el nuevo tipo de ejemplaridad que promueve, religada por la crítica a una “heroicidad del saber”. Ejemplaridad que pareciera entronizar la *sapientia* por sobre una *fortitudo* desmerecida, erigir la erudición escolar relativa al intelecto por sobre la fuerza que supone un poder ejercido por el cuerpo. Sin embargo, al hacer foco no ya en el héroe homónimo del libro, sino en los principales personajes femeninos, la idiosincrasia de este saber se resignifica. A la luz del cuerpo femenino, de sus modos de ser, actuar y proceder, el saber cobra materialidad, se imbrica en el cuerpo, hunde sus raíces en lo físico. Es decir, se instituye dialécticamente en su relación con la naturaleza corporal. Dibujarle un espacio a este saber que impacta en el cuerpo, que impacta en la cotidianeidad y que por ello mismo cobra materialidad es la propuesta del presente trabajo. Un saber que no es inocente, puesto que el cuerpo nunca lo fue, pero que se corresponde con un mirar más humano, tan propio del siglo XIII.

Palabras clave: figuras femeninas – saber – corporeidad – oralidad – escritura.

Silence, Orality, and Medieval Writing: the Realization of the Female Corporality in the *Libro de Apolonio*

Abstract: It is widely known that one of the main peculiarities of *Libro de Apolonio*, a Castilian poem of the thirteenth century, is the new type of exemplariness that it promotes, bound by the critics to an “heroism of knowledge”. Such exemplariness seems to enthrone *sapientia* over an unworthy *fortitudo*, to raise the academic intellectual erudition over the strength that comes from the power exerted by the body. Nonetheless, moving the focus from the hero that gives name to the book to the main female characters, the idiosyncrasy of this knowledge exposes a new meaning. Through the female bodies, their ways, acts and proceedings, knowledge becomes a material subject, takes over the body, sinks its roots in the physical plane. In other words, it institutes dialectically itself in its relation with the corporal nature.

Making room for this knowledge that impacts the body, that affects everyday living and, due to that matter, becomes material, is the purpose of this work. A non-innocent knowledge located in the body body, which never was so, a more human point of view, so characteristic of the thirteenth century.

Keywords: Female Characters – Knowledge – Corporality – Orality – Writing.

“Todos somos carnales”
Libro de Apolonio, v. 413a

Sabido es que una de las cualidades que caracteriza al *Libro de Apolonio*, poema castellano en cuadernavía del siglo XIII, es el nuevo tipo de ejemplaridad que promueve, religada por la crítica a una “heroicidad del saber”.¹ Apolonio es comprendido como un “héroe culto”² por Deyermond o, más extensamente, como un “clérigo entendido” por Alvar, un “intelectual que precia en más el saber que su propia vida”.³ Pareciera, entonces, que el acierto del poeta se desprende de la entronización de la *sapientia* por sobre una *fortitudo* desmerecida, de erigir la erudición escolar (relativa al intelecto) por sobre esa fuerza que supone un poder ejercido por el cuerpo.⁴

La relación de estos opuestos es, sin embargo, mucho más compleja de lo que pueda parecer a simple vista. Dado que, al hacer foco no ya en el héroe homónimo del libro, sino en los principales personajes femeninos, la idiosincrasia de este saber se resignifica. A la luz del cuerpo femenino, de sus modos de ser, actuar y proceder (en una obra que se destaca por la atención prestada al mundo de la mujer, más aún si se la contrasta con el contenido de su fuente, el *Historia Apollonii Regis Tyri*),⁵ el saber cobra materialidad, se imbrica en el cuerpo, hunde sus raíces en lo físico. Es decir, se instituye dialécticamente en su relación con la naturaleza corporal.

Dibujarle un espacio a este saber que impacta en el cuerpo, que impacta en la cotidianeidad y que por ello mismo cobra materialidad es la propuesta de las siguientes páginas. Un saber que no es inocente, puesto que el cuerpo nunca lo fue, pero que se corresponde con un mirar más humano, tan propio del siglo XIII, “en el que el hombre

¹Ver Funes, Leonardo, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, en *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009.

²Ver Deyermond, Alan, “Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolonio”, *Filología*, 13 (1968-1969), p. 148.

³Alvar, Manuel, “Apolonio, clérigo entendido”, en *Symposium in honorem prof. M. De Riquer*, Barcelona (Universidad de Barcelona y Quaderns Crema), 1986, p. 51.

⁴Al respecto, la crítica ha destacado más de una vez cómo Apolonio en tanto héroe culto se distingue por su pasividad contrapuesta a la actividad violenta del rey Antíoco. Es decir, Apolonio no es un hombre de armas, sino un hombre de letras.

⁵Ver Cuesta Torre, María Luzdivina, “La muerte aparente: Un episodio del *Libro De Apolonio*”, *Livius*, 13, 1999.

se preocupa por el hombre, en el que se siente atraído por los problemas de su realidad y de su tiempo.”⁶

La hija de Antíoco, la princesa de Antioquía

Hija silente. Hija innominada. Resulta elocuente que la primera figura femenina que el texto presenta, no solo carezca de nombre sino también de voz.⁷ Privada de una identidad y por ello mismo de un claro estatuto de autonomía, esta figura femenina se construye a partir de su filiación paterna: es hija de. Huérfana de madre, la característica distintiva de esta muchacha es su belleza, encarnada en un cuerpo virginal (c. 4). Pero será siempre recordada por la fuerza que Antíoco ejerció sobre su cuerpo, fuerza que no le fue posible resistir y que la convirtió en víctima de un antojo ajeno.⁸

El *Libro de Apolonio* se inaugura así con la escena del incesto cometido entre Antíoco y su hija forzada. Es decir, que se inaugura con un cuerpo femenino expuesto a la violencia, un cuerpo abierto, herido, desregulado. Sin embargo, la historia ofrece dos detalles significativos, que subvierten esta violación. Ambos íntimamente ligados con la esfera del saber. El primero, es un mal consejo, en tanto que el segundo es la adivinanza.

Avergonzada por el hecho deshonroso, la princesa se deja desfallecer, negándose a probar alimento alguno. Sin embargo, su ama le ofrece un consejo, que si bien la restablece en términos inmediatos, conjura un destino de castigo eterno. El mal paso cometido es terminar creyendo que en sus actos no hay culpa, sentirse desamparada de Dios y optar por no denunciar al padre que la ha infamado. Lejos de la honestidad, aquí el silencio es perdición. Arrebatada la castidad, la princesa se ve sometida al silencio y a la reclusión, a un repliegue sobre sí y sobre una desgracia a la cual ya no se opone. De ahí que la crítica haya visto como comprensible el que ella también sea castigada, al igual que su padre, por el rayo diabólico.⁹

⁶Alvar, Manuel, “Apolonio, clérigo entendido”, *op. cit.*, p. 63.

⁷Más elocuente aún resulta el hecho de que fue nuestro poeta castellano quien la privó de nombre, a diferencia de su fuente latina, *Historia Apollonii Regis Tiry*.

⁸ El pecado, que nunca en paz suele seyer,
tanto pudo el malo boluer & reboluer
que fiço ha Antiocho en ella entender,
tanto que se queria por su amor perder. (c. 6)

Ouo a lo peyor la cosa ha venir,
que ouo ssu voluntat en ella ha conplir,
pero sin grado la houo ella de consentir,
que veydía que tal cosa non era de sofrir. (c. 7)

Libro de Apolonio, ed. Dolores Corbella, Madrid, Cátedra, 2007. Todas las citas se harán sobre esta edición y se indicará a continuación de cada una y entre paréntesis el número de estrofas y versos correspondientes.

⁹Al respecto, White expresa: “It can be presumed that this was because he believed [the cleric] that the daughter was guilty herself, either—as Brundage mentioned— because she failed to stop her father, and became a reluctant accomplice,

Mutismo e incesto. Incesto y mutismo. Al respecto, resulta elocuente atender brevemente a estas dos palabras en su dimensión simbólica. Con una especificidad inaudita, Chevalier deslinda las diferencias entre el silencio y el mutismo. Si el primero supone un preludio de apertura a la revelación, el segundo es cierre a la revelación, regresión, escondite.¹⁰ Es decir, que el mutismo va en contra del saber, se opone a toda recepción y más aún a su transmisión. Si el mutismo de la princesa se opone al saber, no sorprende que el incesto que padece pueda comprenderse en términos de autismo.¹¹ Al simbolizar la tendencia a la unión de lo semejante, el incesto se vuelve una forma de autismo, de repliegue sobre sí, de barrera a la comunicación, a la palabra.

Culpable, en principio, pues con su cuerpo se niega a la palabra, la princesa deviene en el texto doblemente culpable, gracias a la adivinanza propuesta por el padre, que de forma poética y enigmática expresa el incesto: “La verdura del ramo escome la raíz,/ de carne de mi madre engrueso mi seruíz.” (vv. 17A-b). Tal como señala Balestrini, de la asociación tradicional entre sexualidad y alimentación se desprende que el incesto sea concebido en términos de un “apetito monstruoso”, un “acto de antropofagia simbólicamente conectada con el filicidio”.¹² Sin embargo, la presente formulación de la adivinanza supone un ligero pero no inocente cambio de perspectiva. Si en la *Historia Apollonii Regis Tyri* Antíoco expresaba “Scelere uehor, maternam carnem vescor” (“Soy arrastrado por el crimen, disfruto de la carne materna”),¹³ en el poema castellano, tal como luego explica el mismo Apolonio, es la hija la que “devora” al padre.

Ahora bien, la adivinanza resulta un punto crucial para el presente abordaje, dado su carácter monstruoso.¹⁴ No porque el monstruo esté allí para provocar el esfuerzo y el heroísmo de Apolonio, sino porque lo propio del monstruo es poseer una doble esencia. La adivinanza, expresión lógica, “aventura intelectual”, es ante todo una forma de saber,

or because she lost the patristic ideal of virginity and, furthermore, was involved in a sexual extra-marital union that took place within the four degrees of consanguineous kinship”. White, Tristan Harvey E., “The Taboo of Antioch: Incest and its Consequences in the Libro de Apolonio”, en “*Quien hubiese tal ventura*” *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, p. 60.

¹⁰ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder, 2009, s.v. Silencio.

¹¹ *Ibid.*, s.v. Incesto.

¹² Balestrini, María Cristina, “De la *Confessio amantis* de John Gower a los textos ibéricos. Aventuras del sentido en las traducciones de la historia de Apolonio de Tiro”, en *Modos de leer la escritura medieval. Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas de la Edad Media*, comp. Lidia Amor, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 92 (en nota al pie).

¹³ Cita tomada de *Historia de Apolonio de Tiro. La novela favorita de la Edad Media*, ed. Rodolfo Oroz, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, 1955, *apud* Balestrini, María Cristina, “De la *Confessio amantis* de John Gower a los textos ibéricos. Aventuras del sentido en las traducciones de la historia de Apolonio de Tiro”, *op. cit.*

¹⁴ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de Símbolos*, *op. cit.*, s.v. Monstruo.

“un arte que hay que resolver [...] empleando una técnica escolar aprendida”, como bien explica Alvar.¹⁵ Pero, al mismo tiempo, es cifra oscura, enigmática de la unión incestuosa. Sabido es que el discurso sobre la sexualidad es un discurso inconveniente, que por ello mismo suele manifestarse de manera oblicua, y más aún si supone un tabú, cancelando el poder ser enunciado en un estilo directo. En palabras de Pierre Mayol, “[l]a sexualidad esta confinada a la alusión, al sobreentendido”.¹⁶ La adivinanza de Antíoco es una forma de saber que sugiere oscuramente, que habla callando, y en cuyas extremidades es posible entrever los cuerpos corruptos por la lujuria del monarca. Cifra del incesto, que es autismo, esconde el cuerpo femenino violado, silenciado, al mismo tiempo que garantiza la proliferación de cabezas cortadas, colgadas, exhibidas sobre las puertas del castillo. Haciendo peligrar, en última instancia, la cabeza de nuestro héroe intelectual.

Tarsiana, juglaresa

El contrapunto exacto de la princesa de Antioquía, en lo que refiere a saber y corporeidad viene dado por la figura femenina que encarna la hija de Apolonio, Tarsiana. Hecho que el mismo texto constata al permitir que al final de la travesía sea Tarsiana la que asuma como reina en las tierras de Antioquía, dejando en el olvido la estéril relación por la cual Antíoco y su hija se vieron perdidos.

Si en el cuerpo herido, abierto, corrupto de la princesa reverbera el mortal poder de la lujuria y del pecado original, el cuerpo íntegro de Tarsiana se encuentra moldeado con los ecos de una santidad medieval¹⁷ que la acercan al exponente por excelencia de la virginidad: la Virgen María. Por otro lado, si el cuerpo de la princesa tiende al mutismo ante el ultraje paterno, Tarsiana defenderá su virginidad con todas las armas que le ofrece la palabra oral.¹⁸

Desde un principio, Tarsiana no solo se distingue por su gran belleza, sino también por su excepcional formación, al punto tal que a los doce años llega a ser “maestra complida” (c. 352). Formada en las artes liberales, en el mismo momento en que ve su cuerpo comprometido no duda en interponer entre su virginidad y el ultraje la barrera de la palabra. Con un añadido: ahora, en la disputa por el cuerpo, no solo está en juego la lujuria sino también el dinero.

¹⁵Alvar, Manuel, “Apolonio, clérigo entendido”, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶Mayol, Pierre, “El pudor de la conversación”, en *Blablablá. La conversación entre la vida cotidiana y la escena pública*, comp. Cecilia Magadán, Buenos Aires, La Marca, 1994, p. 106.

¹⁷Para profundizar al respecto, véase Carina Zubillaga, “Entre la aventura y la santidad medieval: Luciana y Tarsiana en el *Libro de Apolonio*”, Buenos Aires, XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2013.

¹⁸Aunque exceda los límites de la presente comunicación resulta pertinente señalar que un nuevo punto de comparación entre ambas muchachas podría ser el de su confianza hacia Dios: en tanto que la princesa da por sentado que ha sido abandonada, Tarsiana nunca ve socavada su confianza en el auxilio divino.

El *Libro de Apolonio* emerge en una nueva sociedad naciente, la de la burguesía. El siglo XIII supone el despertar de las ciudades, abiertas al tráfico y henchidas de una nueva riqueza: la monetaria.¹⁹ Así, el cuerpo no solo se nutre de su relación con el saber, sino que también asume padeciendo la lógica de la mercancía. El primer cuerpo alienado será el de Apolonio. Esclarecida la adivinanza, su cabeza pasará a tener un precio, “çient quintales de moneda batida” (v. 50d). La vida hecha carne, y la carne puesta en juego. En Mitilene, será el cuerpo de Tarsiana el que sea tasado.²⁰ Algo más sutil está en juego: la virginidad y con ella, la honra. La mención al cuerpo como mercancía, al valor y a la ganancia, se da de forma constante en un *in crescendo* permanente. Los ladrones codiciosos, se regodean ante la idea de la venta (c. 392); la cual se efectúa con la presentación de la cautiva en el mercado, ante los compradores, y a su lado el vendedor, “su bolsa aparejada” (v. 394b); la puja durante la cual, el valor se va reduplicando (c. 395-340); la puerta del cuarto del burdel, con la inscripción que evidencia que la virginidad ha sido tasada en una “liura de oro” (v. 401); la llegada de Antinágora dispuesto a pagar el precio convenido (c.404); el momento en que Tarsiana es ataviada y pronta a ser prostituida.

El cuerpo de Tarsiana ha pasado por todas las instancias de compra-venta posibles, hasta el momento en que se encuentra solo ante el dueño de su virginidad.²¹ Y, sin embargo, aun cuando su condición objetual la relega al plano más bajo, Tarsiana logra imponer su palabra y encaminar al príncipe de Mitilene. Las ansias de Antinágora, encarnado en bestia lujuriosa, son así amansadas por Tarsiana, por medio de las mismas dotes órficas que posee su padre (c. 411).

Sin embargo, para Tarsiana es solo el comienzo, pues deberá poner a prueba una vez más su astucia y elocuencia, es decir, su saber, para poder pactar de la forma más conveniente con el dueño del burdel y para evitar durante el resto de su estadía en Mitilene caer en las manos de los naturales.²²

Resulta significativo el contraste que la práctica de juglaresca desarrollada por Tarsiana supone en relación con la clausura de la princesa de Antioquía. Pues, Tarsiana, cual una Sherezade castellana, no solo se enviste del poder de la palabra, de las canciones

¹⁹Ver Duby, Georges, “La catedral, la ciudad, la escuela”, en *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 1986.

²⁰Aunque ya lo había sido antes, por Dionisa, en el momento en que le pide a Teófilo que mate a la niña.

²¹ Salliéronse los otros, fincó Tarsian senyera,
romanejó el lobo solo con la cordera;
mas, como Dios lo quiso, ella fue bien artera,
con sus palabras planas metiólo en carrera. (c. 406)

²² Dixo la buena duenya vn sermón tan tenprado:
“Senyor, si lo ouyesse de ti condonado,
otro mester sabía qu’ es más sin pecado,
que es más gananchioso & más ondrado. [...]” (c. 422)

y los sones para impedir el quebranto de su cuerpo, sino que también ejerce este poder por medio de la circulación en la ciudad. Tarsiana circula por el mercado, acompañada de su vihuela, inscribiéndose claramente en el cuerpo social, con una identidad bien definida: ella es Tarsiana y esta es su historia. A diferencia de la princesa quien, sin nombre y sin voz, replegada en los dominios del padre, no puede dar cuenta de su historia, no puede labrarse ninguna clase de auxilio.

La amante Luciana

Por su importancia en el relato, resta abordar una última figura femenina, la de Luciana, esposa de Apolonio y madre de Tarsiana. Ante todo, la plurivalencia de su cuerpo es asombrosa. Luciana a lo largo de todo el texto es un puro devenir: muchacha enamorada, mujer embarazada, cuerpo muerto, cuerpo resucitado, cuerpo de la clausura... pero, ante todo, el cuerpo de Luciana es un cuerpo decoroso, pleno de amor y sexualidad. Sin embargo, es Luciana como muchacha casadera la que importa ahora, pues solo en esta instancia se posiciona como un contrapunto legítimo entre la hija de Antíoco y Tarsiana.

Bella, obediente y educada, Luciana es la única en la corte de Pentápolis que logra que Apolonio dé cuenta de su verdadera identidad. Al hacerlo, sin embargo, sume a Apolonio en la tristeza, de la cual intenta rescatarlo por medio del canto. Si bien su saber musical aún no permite que se la reconozca como “maestra complida”, Luciana demuestra en su juventud una capacidad semejante a la que años después ejercerá su hija, convertida momentáneamente en juglaresa. La diferencia estriba en que la coyuntura se muestra propicia y cuando Apolonio toma su instrumento enciende en ella las primeras señales del amor (“fue la duenya toquada de malos aguigones” [v. 189d]).

Luciana es enérgica y veloz y cuenta con un padre que la acompaña en sus deseos. Ni bien Apolonio deja la vihuela, Luciana se dirige a su padre logrando que le otorgue al recién llegado por maestro.²³

La presencia de dinero, una vez más, resulta sugestiva. Sobre todo por la abundancia que tanto el rey como su hija están dispuestos a entregar por este “cuerpo tan acabado” (v. 191d). Sin embargo, la compra es simbólica, pues solo supone las enseñanzas de Apolonio para con su nueva discípula.

Ahora bien, de esta situación emerge la novedad, pues el amor de Luciana crece lección a lección, haciéndose carne en su cuerpo. Tal vez, como sugiere María Jesús

²³ E con esto la fija, qu’el padre seguraua,
tornó a Apolonio alegre & pagada.
“Amigo, diz, la graça de el rey as ganada,
desque só tu disciplina, quíerote dar soldada. [...]” (c. 194)

Lacarra, este sea el primer caso de *amor hereos* en la literatura castellana, más significativo aún por afectar a una mujer.²⁴ Luciana siente el amor como enfermedad. Y cuanto más este crece en su interior, más la muchacha desfallece.

¿Qué hacer entonces con ese cuerpo que encierra el dulce dolor del amor? En cuanto se le presenta la oportunidad adecuada, Luciana escribe. Tres cartas había recibido de mano de Apolonio, cada una presentando a un posible pretendiente, pero “non vio hí el nombre en carta ni en çera, / con cuyo casamiento ella fuese plazentera” (vv. 217c-d). Por ello, Luciana cifra en un enigma su deseo, aquel que la consume. Solo que esta vez las palabras escritas no son barrera, sino puente:

Abryó el rey la carta y fizola catar;
La carta dizía esto, sópoloa bien dictar
Que con el pelegrino quería ella casar,
Que con el cuerpo solo estoreció de la mar. (c. 223)

Luciana redacta una de las primeras cartas de amor de la literatura castellana,²⁵ dándole una forma particular, aquella que se condice con su reciente aprendizaje: el mensaje de amor es una adivinanza, un “entretenimiento intelectual de carácter literario”.²⁶ Y, por si no fuera poco, al momento de explicarse ante su padre es su vida la que presenta a modo de garante de sus palabras.

Luciana despliega así un saber, el de la escritura, que no solo cifra la intensidad de su amor (intensidad que consume el cuerpo), sino que a su vez dibuja la posibilidad del encuentro, delinea las condiciones necesarias para unirse a su amado y, celebradas las bodas, permite el anhelado encuentro sexual. Eso sí, como bien aclara Deyermond, se trata de una sexualidad ejemplar, decorosa, por darse en el marco de la virtud familiar,²⁷ pero no por esto pierde su fuerza de realización, ni la intensidad de su deseo.

El cuerpo de Luciana se yergue así, no como un cuerpo corrupto y silente, ni como uno en donde la virginidad se conserva intacta por medio del ejercicio de la palabra oral, sino como un cuerpo de plenitud erótica, en la que el encuentro con el amado es posible gracias al uso de la palabra escrita.

²⁴Lacarra, María Jesús, “Amor, música y melancolía en el Libro de Apolonio”, ed. Vicente Beltrán, *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988.

²⁵*Id.*

²⁶Cuesta Torre, María Luzdivina, “Diversión y salud en el *Libro de Apolonio*”, en *Anuario Medieval*, 8, 1996, pp. 61-84.

²⁷Véase, Deyermond, Alan, “Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*”, *Vox Romanica*, XLVIII, 1989.

El cuerpo como campo de batalla

Estas tres realizaciones de la corporeidad femenina dan cuenta de una tensión que ha intentado revelarse con el correr de estas páginas. Pues cada una de ellas ofrece en cierto grado la sospecha de haber desplazado a la figura anterior. De la princesa de Antioquía da la apariencia de que mucho no puede decirse. Su cuerpo cifra a la vez el quebranto y la lujuria, la deshonra y el pecado. De ahí un final que supone pérdida, castigo y destrucción. Ante este estado de cosas dado, el cuerpo de Tarsiana ofrece el contrapunto ideal pues, hasta el final de la historia, no solo logra mantener a resguardo su virginidad y su honra, sino que a su vez termina reinando junto con su marido Antioquía, sede del fracaso de la princesa anterior. Sin embargo, y aunque esto suponga un final feliz para Tarsiana, hay algo en su historia que no termina de realizarse, algo que queda trunco. Por más que Apolonio logre casarla con Antinágora y obsequie a ambos con un nuevo reino, Tarsiana en el texto no disfruta del pleno uso de sus derechos si comparamos su matrimonio con el de sus padres. Y es que la pareja de Apolonio y Luciana es el núcleo familiar de la historia y como tal, posee una posición dominante respecto del resto de los personajes, incluida Tarsiana, a quien se continúa delineando en términos de hija, más que como esposa o madre a pesar de su casamiento.²⁸ De ahí que, desde esta perspectiva, Luciana aparezca como la figura femenina que promueve el mayor énfasis en el grado de ejemplaridad, puesto que su realización corpórea es absoluta y feliz. Pues, a diferencia de su hija, su matrimonio ha sido elegido por ella misma y ha dado frutos: Tarsiana, concebida luego del casamiento, y el pequeño Architrastes, concebido poco después del reencuentro.

Ahora bien, ¿qué cuentan estas tensiones? ¿Qué proyectan estos cuerpos respecto de la cultura de su tiempo? Tal vez sea demasiado osado proponer que esta tensión entre cuerpos hable a su vez de una tensión entre saberes. La nulidad del silencio, el poder de la palabra; la contienda entre una práctica juglaresca hegemónica tiempo atrás,²⁹ pero que en el siglo XIII se ve disputada por la autoridad de la letra, por una voz clerical que pugna por instalarse en el centro de la comunidad romance.³⁰ Lo que sí puede afirmarse es que, como señala Rodríguez-Velasco en relación con la propuesta de Weiss, el poeta del *Libro de Apolonio* está trabajando en un mundo “que no solo está en

²⁸Al respecto, véase, Cuesta Torre, María Luzdivina, “Uso del poder y amor paternal en *el Libro de Apolonio*”, coord. José Manuel Lucía Mejías, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Vol. 1, 1997, pp. 551-560.

²⁹Al respecto, véase Funes Leonardo, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, *op. cit.*

³⁰Rodríguez-Velasco, Jesús, “Mediación y agencia: el trabajo de la clerecía”, *Hispanic Review*, Volumen 75, N° 4, 2007, pp. 415-426.

transformación, sino cuya transformación se va también construyendo al mismo ritmo en que se construye la propia voz clerical”.³¹ Y tal vez, algo de esta transformación esté latente en los cuerpos femeninos delineados y en la relación dialéctica que entablan con el saber. Cuerpos femeninos que, a su manera, y desde el margen, son testigo y asiento de la contienda entre el silencio, la oralidad y la escritura.

Fuentes y bibliografía

- Libro de Apolonio*, ed. de Dolores Corbella, Madrid, Cátedra, 2007.
- ALVAR, Manuel, 1986, “Apolonio, clérigo entendido”, en *Symposium in honorem prof. M. De Riquer*, Barcelona (Universidad de Barcelona y Quaderns Crema).
- BALESTRINI, María Cristina, 2012, “De la *Confessio amantis* de John Gower a los textos ibéricos. Aventuras del sentido en las traducciones de la historia de Apolonio de Tiro”, en *Modos de leer la escritura medieval. Docencia e Investigación en torno a las literaturas europeas de la Edad Media*, comp. Lidia Amor, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, 2009, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Herder.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, 1996, “Diversión y salud en el *Libro de Apolonio*”, en *Anuario Medieval*, 8.
- , 1997, “Uso del poder y amor paternal en el *Libro de Apolonio*”, coord. José Manuel Lucía Mejías, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995), Vol. 1.
- , 1999, “La muerte aparente: un episodio del *Libro De Apolonio*”, *Livius*, 13.
- DEYERMOND, Alan, 1968-1969, “Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolonio”, en *Filología*, 13.
- , 1989, “Emoción y ética en el *Libro de Apolonio*”, en *Vox Romanica*, XLVIII.
- DUBY, Georges, 1986, “La catedral, la ciudad, la escuela”, en *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- FUNES, Leonardo, 2009, “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, en *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- LACARRA, María Jesús, 1988, “Amor, música y melancolía en el Libro de Apolonio”, ed. Vicente Beltrán, en *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU.

³¹ *Id.*, p. 422.

- MAYOL, Pierre, 1994, “El pudor de la conversación”, en *Blablablá. La conversación entre la vida cotidiana y la escena pública*, comp. Cecilia Magadán, Buenos Aires, La Marca.
- RODRÍGUEZ-VELASCO, Jesús, 2007, “Mediación y agencia: el trabajo de la clerecía”, en *Hispanic Review*, Volumen 75, N° 4.
- WHITE, Tristan Harvey E., 1997, “The Taboo of Antioch: Incest and its Consequences in the Libro de Apolonio”, en “*Quien hubiese tal ventura:*” *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.
- ZUBILLAGA, Carina, “Entre la aventura y la santidad medieval: Luciana y Tarsiana en el *Libro de Apolonio*”, en FUNES, L. *Hispanismos del Mundo, diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2016.

¿Oración narrativa o digresión meditativa? Análisis de un microdiscurso complejo de *Loores de Nuestra Señora*

MARÍA BELÉN NAVARRO

Universidad Católica Argentina
Argentina
mbnavarro90@gmail.com

Resumen: Los *Loores de Nuestra Señora* es un poema mariano de Gonzalo de Berceo, estimado en general como menor dentro de sus obras y destacado por la considerable heterogeneidad textual que a simple vista lo caracteriza. En el marco de un estudio mayor sobre su configuración textual y bajo la hipótesis basal de que *Loores* consiste macrotextualmente en una plegaria compleja de alabanza y petición, el presente trabajo se focalizará únicamente en una subsecuencia narrativa incrustada en la sección narrativa-argumentativa del macrotexto. Dicha subsecuencia —estrofas 78 a 98— ha sido definida comúnmente por la crítica como “oración narrativa” y se la ha asimilado a una clase de plegarias peculiares como la de Doña Ximena en el *Cantar del Mio Cid*. Los objetivos principales de este estudio son, en primer lugar, retomar los rasgos distintivos y esenciales de la oración o plegaria narrativa para luego demostrar la inconveniencia de su aplicación al fragmento berceano que nos compete. En segunda instancia, a partir de un abordaje microtextual, que involucre tanto elementos de la gramática del texto y de retórica clásica como de narratología, se procurará proponer una redefinición del tipo textual de la subsecuencia con base en su superestructura y observar su articulación con la secuencia narrativa envolvente superior.

Palabras clave: Gonzalo de Berceo – *Loores de Nuestra Señora* – plegaria narrativa – análisis del discurso – gramática textual.

Narrative Prayer or Meditative Digression? Analysis of a Complex Speech in *Loores de Nuestra Señora*

Abstract: *Loores de Nuestra Señora* is a Marian poem by Gonzalo de Berceo, which has generally been regarded as one of his minor works as well as marked by the significant textual heterogeneity that distinguishes it at first sight. In the frame of a major research about its textual configuration and on the assumption that *Loores* is a complex prayer of praise and request as a macrotext, this study will focus on a narrative subsequence embedded in the narrative-argumentative section of the macrotext. This subsequence —stanzas 78 to 98— has typically been defined as a “narrative prayer” by the critics and it has been likened to a peculiar kind such as Doña Ximena’s in *Cantar del Mio Cid*. The main objectives of the dissertation are, firstly, to resume the indispensable and distinctive features of the narrative prayer in order to reveal the inaccuracy of employing this designation for these stanzas; secondly, to propose a new definition of the text type of the subsequence given its superstructure based on a microtextual approach, which comprehends not only elements from text grammar and classical rhetoric but also from narratology; and, thirdly, to examine its articulation with the major narrative sequence that encloses it.

Keywords: Gonzalo de Berceo – *Loores de Nuestra Señora* – Narrative Prayer – Discourse Analysis – Text Grammar.

Dentro de las obras menores de Gonzalo de Berceo se encuentra *Loores de Nuestra Señora*, cuyas características más comúnmente destacadas por la crítica han sido su condición de poema mariano y la heterogeneidad de sus componentes textuales. Justamente este último rasgo es el que pretendo problematizar en mi tesis de licenciatura, dado que considero que existe una unidad textual en *Loores*, dada por su macrotexto, en otras palabras, la estructura global semántica del texto según lo concibe la gramática textual de Van Dijk (1992: 55). En el caso de *Loores*, propongo que su macrotexto es una plegaria compleja de alabanza y petición. Ese macrotexto posee una secuencia narrativa incrustada, que a su vez tiene distintas subsecuencias subordinadas, muchas de ellas narrativas, otras expositivas.

Una de tales subsecuencias es la comprendida entre las estrofas 78-98, que es la que nos compete analizar en este trabajo. Se encuentra ubicada en la sección que corresponde a la “Historia de la Salvación en el Nuevo Testamento” según la clasificación establecida por Víctor García de la Concha (1978: 142), luego del relato de la Pasión y la Muerte de Cristo.

Es frecuente encontrar esta subsecuencia definida como “oración narrativa” en los estudios críticos: así lo hacen Gimeno Casaldiero (1958: 115), Russell (1978: 133),

Baños Vallejo (1994: 206) y Nicasio Salvador Miguel (1992: 888). García de la Concha también la estima así, calificándola como “oración narrativa ante la Cruz” (1978: 142), aunque posteriormente matiza tal afirmación llamándola “peculiar oración narrativa” (1978: 166), como ya se detallará.

Por lo tanto, en primer lugar, es preciso que se retomen los rasgos distintivos de la oración (o plegaria) narrativa como tipo textual para que posteriormente podamos considerar su aplicabilidad a la subsecuencia de *Loores*.

A. Plegaria narrativa: definición, características y superestructura

Recordemos que la oración narrativa fue la denominación acuñada inicialmente por Milá y Fontanals (1874: 467) y por Menéndez Pidal (1993: 40-42) para designar aquellas plegarias insertas en la épica y la lírica románicas medievales que respondieran al esquema tripartito de una invocación, una narración y una petición, según lo determinó posteriormente Gimeno Casaldueiro (1958: 113). Para estos críticos, el componente narrativo de este tipo particular de plegaria debía consistir en una serie de acciones milagrosas, que manifestaran el poder y la misericordia divinas.¹

A partir de entonces los estudios dedicados a la plegaria narrativa se han focalizado casi exclusivamente en cuestiones externas de génesis y de los modelos histórico-literarios o las fuentes identificables de la plegaria narrativa.² Sin embargo, no examinan el aspecto que nos interesa: la fijación de su superestructura³ específica, que nos permita identificarla como especie discursiva, como architexto.⁴

Solo recientemente la superestructura de la plegaria narrativa fue estudiada por Javier González (2008: 125-149). A partir del análisis de distintas plegarias narrativas

¹ Además de determinar la materia narrativa, Gimeno Casaldueiro (1958: 11-29) intentó demostrar la armonía de ordenación cronológica y coherencia lógica de las narraciones de las plegarias narrativas, dado que, según él, los hechos narrados pueden dividirse en dos grupos: los que presentan a Dios como omnipotente y los que le muestran como misericordioso. Aquellos siguen el orden del *Credo*, en tanto que en los segundos ya no importa la cronología y sus modelos más concretos son la llamada “Oración de San Cipriano”, antecedente de una de las oraciones del *Ordo commendationis animae*, en la que, mediante trece invocaciones se implora a favor del moribundo la ayuda de Dios contra los *pericula inferni* y los *laqueos poenarum* de Satanás.

² Se han analizado textos castellanos en relación con sus homólogos de la épica francesa para evaluar si se trata de influjo de la épica francesa o un patrimonio popular común transmitido por plegarias como la *Ordo commendationis animae* que se reza por los moribundos, o la oración de San Cipriano (Casaldueiro, 1958: 118-119) o incluso fuentes alternativas como ciertos modelos latinocristianos, las oraciones de ordalía o antiguos relatos hagiográficos, como sostuvieron Spitzer, Ricard y Baños Vallejo.

³ En términos de Van Dijk, la superestructura es la estructura esquemática global y formal, un tipo de forma del texto (1992: 142-143).

⁴ Según la define Genette, “El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto [...], es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (*Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989: 9).

de Gonzalo de Berceo, él considera que es necesario extender la comprensión del término y propone una modificación en tres de sus propiedades básicas.

En primer lugar, la función de la plegaria narrativa. Gimeno Casaldueiro (1958: 113-114) la limitaba exclusivamente a la petición. González (2008: 148) la amplía a cualquiera de las cuatro funciones de una plegaria: la *latréutica* o de adoración o alabanza,⁵ la *eucarística* o de acción de gracias, la *impetratoria* o de petición y la *propiciatoria* o de arrepentimiento y confesión de pecados. Estas funciones son el núcleo de la plegaria, dado que, como establece Todorov (1996: 51), todo género, en tanto discurso, procede de un acto de habla básico, al cual puede reducirse.

En segundo lugar, la propiedad examinada es la materia narrativa. Gimeno Casaldueiro (1958: 114) la circunscribía únicamente a acciones con agente divino mientras que González (2008: 147) estima necesario incluir asimismo acciones con agente humano, siempre y cuando involucren al alocutario del rezo como co-agente o receptor activo, y no deben necesariamente aludir a la omnipotencia ni a la misericordia, pero sí a algún atributo del alocutario, que puede no ser Dios, sino algún santo, María o agente angélico intercesor.

En tercer lugar, González establece que, en estas plegarias, la narración, en cuanto acto de habla, tiene un cometido pragmático específico como “argumento narrativo” (2008: 142; 148), que sirve para fundar el núcleo semántico y pragmático: la funcionalidad básica de la plegaria, ya sea petición, alabanza o acción de gracias. En otras palabras, en estas plegarias la narración indica indirectamente la capacidad divina de conceder lo pedido (González, 2008: 70).

B. Las estrofas 78-98 de *Loores*: ¿oración narrativa?

Teniendo en cuenta estas particularidades estructurales de la plegaria narrativa, podemos proseguir a intentar su aplicación a la subsecuencia de *Loores de Nuestra Señora*, estrofas 78-98.

Toda plegaria es un discurso religioso que textualiza una dimensión trascendental o santa en el rol de alocutario,⁶ en otras palabras, persona a quien explícitamente se habla, designándolo mediante marcas discursivas como interlocutor (González, 2008: 60-61). Es imprescindible, por lo tanto, como primer paso del análisis, que se exami-

⁵ “Reservamos [...] la denominación de plegaria de adoración solamente para aquella que se endereza a Dios y en la cual se proclama su grandeza o se admira su majestad, y la de plegaria de alabanza para aquella otra encargada de ponderar las excelencias de un santo intercesor tomado como alocutario” (González, 2008: 103).

⁶ “La pragmática del discurso distingue entre alocutario –aquel a quien explícitamente se habla, designándolo mediante marcas discursivas inequívocas como interlocutor– y destinatario –aquel para quien se habla, esto es, aquel que aun sin ser designado como interlocutor se espera que reciba en última instancia nuestro mensaje–” (González, 2008: 61).

nen en el texto las expresiones deícticas que remitan a los componentes del contexto comunicativo para determinar el alocutario.

En las estrofas 78-91 tenemos un locutor en primera persona singular, pródigamente manifiesto en pronombres personales y en formas verbales, en general, en presente. La única excepción es el verso 89b, donde se empieza a proponer un locutor en primera persona plural: “sobre todo, el quinto víedanos el matar”.

En las estrofas 92 y 93 se observa un cambio notorio en las formas pronominales y verbales; en lo que respecta al locutor, se presentan algunas nuevamente en plural: “Por *nos* murió agora, en cruz, como veedes” (92d), “lo que saber *podemos* e lo que es celado” (93b). Además, afloran formas verbales referidas a un alocutario en segunda persona plural: “ésti salvó Susana del crimen que *savedes* / los tres niños del fuego - en esto non *dubdedes*” (92ab), con las cuales se interpela al público (lector u oyente).

En la estrofa 94 nuevamente se expresa un locutor en primera persona sin marcas de un alocutario, pero a partir de la estrofa 95 hasta la 98 este mismo locutor se dirige a un tú, reconocido no solo por los pronombres personales y verbos en segunda persona singular, sino también por los vocativos: “Señor” (95a, 96d, 98ac) y “Christo” (97d), salvo en una ocasión, donde se recuerda a la alocutaria del macrotexto, la Virgen María, la corredentora (97d).

A partir de este análisis superficial de las formas discursivas se hace evidente que esta subsecuencia no respeta el esquema tripartito de invocación-narración-núcleo de una plegaria narrativa: solo al final (estrofas 96-98) se encuentra una textualización de lo divino como alocutario. En el resto de las estrofas (78-94), el agente divino de los hechos relatados en la narración no coincide con el alocutario aludido, que es ese indeterminado plural, identificable con el público. Por el contrario, en dichas estrofas la dimensión divina se encuentra textualizada gramaticalmente en tercera persona, por ejemplo verso 90d: “*Dios*, por que todo *vino*, por mí en la cruz *piende*”. Cristo aparece discursivamente, por lo tanto, no como alocutario sino como referente.

Dada esta ausencia de un alocutario divino, las estrofas anteriores (78-95) no pueden propiamente considerarse una plegaria. Ya lo adelantaba García de la Concha cuando matizaba su afirmación de esta subsecuencia como plegaria narrativa:

En *Loores*, falta la invocación primera o, dicho de otro modo, las cc.78-93, dentro de las cuales se intercala una amplia y heterogénea serie narrativa, no se plantean propiamente como oración, sino como meditación ante la Cruz. Por eso hablo de una ‘peculiar’ oración narrativa. (1978: 166)

Dadas las condiciones que ya describimos, la subsecuencia no es en su totalidad una oración o plegaria. No solo carece de invocación: no ofrece ningún enunciado tú-valorativo, ningún tipo de textualización de lo divino como alocutario en las estrofas 78-94. No obstante, acierta García de la Concha al llamarla más bien “meditación ante la Cruz”. También así la califica González: “La plegaria macrotextual se ha diluido en esta digresión meditativa, que en cuanto acto de habla oscila entre un carácter yo-orientado [...] y una apelación a la humanidad toda que nada tiene de rezo” (2008: 72).

Sin embargo, no debemos olvidar las tres estrofas restantes (cc.95-98) donde sí se comprueba la presencia discursiva de Cristo como alocutario. En ellas el texto deriva hacia una plegaria para cerrar su meditación pero, tal como señala González,

no existe el menor atisbo de narración, de modo tal que, considerada la digresión en su totalidad, *narratio* y *oratio* no llegan a juntarse: aquélla ocurre en el seno de una meditación yo-orientada que no constituye plegaria, y cuando la meditación en cuestión se redefine discursivamente como plegaria, desaparece todo elemento narrativo (2008: 72-73).

Luego de registrar la ausencia de exordio y *conclusio*, González reconoce en estas estrofas finales cuatro partes (2008: 73): una *invocatio* (construida por las apelaciones dirigidas anafóricamente a la segunda persona del alocutario), una *narratio* de confesión (cc. 94-95), una *narratio* de adoración y alabanza —dada la presencia tanto de Cristo como de María— (96-98b) y una petición (98cd). Se trata en consecuencia de una plegaria mixta de confesión, adoración y petición, sin ningún componente narrativo propiamente dicho.

La petición declarativa final “Señor, merced te pido” (98c) está iniciada por la confesión, dado que todo arrepentimiento conlleva necesariamente un pedido de perdón que, aunque puede quedar implícito, en el caso de Berceo se hace explícito. No obstante, la petición también está fundada por la alabanza. Las *narrationes* de alabanza funcionan como un *argumentum a pari*, el cual evidencia el poder o misericordia de Dios a través de la presentación de una serie de hechos divinos, mediante frases asertivas, para demostrar su capacidad de realizar actos similares al que ahora lo solicita. Las *narrationes* esconden entonces efectos ilocutivos argumentativos, aunque en realidad Dios no puede ser convencido ni persuadido; por lo tanto, el texto adquiere efectos perlocutivos de “agradar” mediante la demostración de devoción y esperanza.

C. Las estrofas 78-93: digresión meditativa ante la Cruz

Habiendo ya analizado en detalle la superestructura del microtexto de las estrofas 94-98, es necesario que se estudien ahora las primeras estrofas, cc. 78-93 y luego su articulación interna con las finales.

Ya se ha establecido que no se trata de una plegaria, sino de una digresión meditativa. Es evidente, como ya fue señalado cuando analizamos las marcas deícticas, que existe un desplazamiento de una primera persona singular a un plural, que apela a la humanidad o, al menos, al público de Berceo. Interpreta Nicasio Salvador Miguel, en nota a su edición crítica de *Loores*, que la crucifixión (relatada en las estrofas anteriores, 42-77) “conduce a Berceo a un comentario acerca de su responsabilidad como pecador representante de cada uno de los hombres en la muerte de Cristo” (1992: 888).⁷

Los verbos en primera persona se presentan en tiempo presente mayoritariamente: “veo” (78cd, 79b, 80d, 81d, 83d, 88d, 93d), “creo” (87b), salvo algunos casos puntuales de pretérito imperfecto del subjuntivo “fuess” (78d) y futuro imperfecto “seré” (79a). Se ven acompañados generalmente por dos circunstanciales: uno temporal, “ahora” (80d, 81d, 82d, 85d, 86d, 88d, 91d, 93d) y uno espacial, “en cruz” (82d, 83d, 90d, 92d). Se comprueba con facilidad que las exclamaciones patéticas del poeta, alusivas a la situación comunicativa “ahora-frente a la cruz”, se distribuyen en el cuarto verso de las cuaternas, salvo en las estrofas iniciales 78cd y 79ab. A partir de la estrofa 80, se mantiene una estructura: relato de un hecho del Antiguo Testamento (ya sea Génesis, David, Noé, mandamientos), que en general suele destacar la omnipotencia divina, en versos “abc”, y en el verso “d” se establece el contraste con la situación vigente de Cristo, vulnerable y crucificado.⁸

En otro de sus artículos sobre *Loores*, García de la Concha (1992) postula que Berceo vertebra todo el poema sobre un doble eje: el tiempo y la respuesta que los hombres dan a la serie de signos y profecías que se suceden en ese tiempo. Estos mismos ejes podemos encontrarlos realizados microtextualmente en estas estrofas, donde el poeta evoca las obras de Dios y clama como representante de la humanidad, sintiendo culpa y arrepentimiento por sus pecados.

⁷ También María Rosa Lida de Malkiel coloca estas estrofas de *Loores* como ejemplo de que, en algunas oraciones, la parte narrativa sigue en efecto la aplicación al caso personal del orante o puede ser también una aplicación personal en la forma, pero la primera persona designa la condición humana en general (2012: 278): “el poeta, tomando la voz por todos los hombres, se duele de los sufrimientos que padeció Jesús para redimirle” (2012: 232).

⁸ Los acontecimientos del Antiguo Testamento están relatados en pretérito mientras que, cuando se refiere a Cristo crucificado, varía entre el pretérito —“murió” (84d, 92d), “rescibió” (86d), “dessaó” (91d)— y el presente —“sufre” (85d) “piende” (82d, 90d), “laçra” (87d)—, cuyo uso puede ser problematizado: se puede interpretar como un presente histórico para dramatizar la acción o un presente que expresa más bien una actualización de la crucifixión y la redención; cada vez que un hombre peca, Cristo se sacrifica por él.

A partir de esto y vista la totalidad de las estrofas 78-98 que nos ocupan como una unidad, la digresión meditativa no se encuentra inconexa de la plegaria de petición y adoración posterior. Por el contrario, tal plegaria es la *conclusio* necesaria de la meditación: la expresión del sentimiento del poeta al ver a Cristo crucificado y reconocer la propia culpa en estas primeras estrofas incita la búsqueda de perdón de la *confesión*, la afirmación de la Resurrección y Gloria de Dios de la *alabanza* y la tensión prospectiva de la *petición* final. La plegaria es la conclusión cabal de su respuesta ante el acontecimiento absolutamente transcendental que presencia.

D. Articulación de “la meditación ante la Cruz” (cc. 78-98) con el macrotexto de *Loores*

Un último punto que es preciso considerar, aunque sea brevemente, es la articulación de esta subsecuencia “meditación ante la Cruz” con el macrotexto de *Loores*, la plegaria compleja de alabanza y petición a la Virgen María.

En primer lugar, es indispensable examinar el cambio del alocutario. Ante el hecho transcendental de la crucifixión, la presencia constante de María como alocutaria, tanto en el macrotexto como en los distintos microtextos se diluye en esta “meditación ante la Cruz” hasta casi desaparecer. Más que considerarlo, como llega a insinuar García de la Concha (1978: 169-170), un fragmento interpolado tardíamente por sus características inusuales, este desplazamiento del alocutario hacia Cristo nos recuerda el sentido profundo y verdadero de la recapitulación de los hechos de la salvación en la *narratio-argumentatio* de *Loores*. Es principalmente un poema de alabanza a la Virgen María, por el rol fundamental que ha cumplido como corredentora, de acuerdo con la tradición mariológica del siglo XIII, pero ella es, en última instancia, un instrumento que tiene como propósito final la adoración de Cristo en cuanto único objeto de fe (González, 2013: 101).

Paralelamente, cuando analiza las estrofas 78-98 de *Loores*, García de la Concha (1978: 167, 170) arguye que la introducción de los elementos del Antiguo Testamento, según él heterogéneos y desproporcionados, tienen además una motivación velada: una intención didáctica, dado que se encuentran intercalados como núcleos catequísticos, de doctrina y de moralización, de acuerdo con su teoría de que *Loores* se trata más bien de un producto del movimiento catequístico promovido por el IV Concilio de Letrán con un propósito último de carácter moralizador o práctico.

Me encuentro en desacuerdo con esta afirmación del crítico. No hay que olvidar que el macrotexto de *Loores* es una plegaria de petición y alabanza a la Virgen en su rol de corredentora. En tanto plegaria, el acto de habla básico en el que *Loores* encuentra su origen como género discursivo es un enunciado tú-valorativo, que luego, según la clase

de plegaria a la que corresponda, se especifica. Su función capital como discurso, por lo tanto, es la alabanza, porque toda plegaria reconoce, directa o indirectamente, la superioridad y el poder de la persona trascendente invocada (González, 2008: 124).

Dentro de esta plegaria macrotextual se encuentra una serie de *narrationes-argumentationes*, a la cual, a su vez, estas estrofas se subordinan, cumpliendo una función tanto de exposición ratificadora a favor del elogio debido a la Virgen y a Cristo como de fundamento de la petición del macrotexto.

Solo secundariamente, como efecto perlocutivo, en otras palabras, como consecuencias y efectos concretos y reales en los receptores, que escapan a las intenciones del emisor, puede radicar cierto didactismo o ejemplaridad didáctica, puesto que el discurso de alabanza puede resultar contagioso o formativo para algún receptor individual y puede ser tenida por imitable, por lo cual deviene secundaria y ocasionalmente en ejemplar y didáctico (González, 2013: 157).

Conclusión

En el presente estudio se ha procurado abordar las estrofas 78-98 de *Loores de Nuestra Señora* desde distintos aspectos textuales: primero, su superestructura o arquitecturalidad en tanto plegaria narrativa; luego, su articulación interna, entre la digresión meditativa de estrofas 78-93 y la plegaria mixta de estrofas 94-98. Finalmente, se ha intentado estudiar brevemente la subsecuencia en el marco de su macrotexto, la plegaria mixta de alabanza y petición, para reflexionar sobre su coherencia y funcionalidad de manera contextualizada.

En lo que respecta al primer aspecto, se ha determinado la impertinencia de designar esta subsecuencia de *Loores* como plegaria narrativa, dado que las primeras estrofas (78-93) carecen de alocutario divino y, cuando finalmente Cristo y María son apelados por el poeta en estrofas 94-98, el componente narrativo, esencial de las plegarias narrativas, se ha desvanecido, configurándose como una plegaria estándar.

De esta manera, la subsecuencia se divide en dos secciones: una primera, que es una digresión meditativa, inicialmente yo-orientada que luego deviene en portavoz de la humanidad, donde Dios aparece como referente; y una segunda, constituida por una plegaria mixta de confesión, adoración/alabanza y petición, que funciona como *conclusio* necesaria de la meditación previa.

En cuanto a la articulación de esta subsecuencia de *Loores* con su macrotexto global, se ha intentado refutar las alegaciones de incongruencia, bajo la premisa de que el macrotexto del poema es una plegaria compleja de alabanza y petición a la Virgen María, que posee una serie de *narrationes-argumentationes* que funcionan tanto como exposición ratificadora a favor del elogio debido como fundamento de la petición. El

desplazamiento del alocutario de la Virgen María (constante en el macrotexto) a Cristo (interlocutor predominante en la plegaria de las estrofas 94-98) enfatiza el sentido profundo y verdadero de la recapitulación de los hechos de la salvación en *Loores*. Si bien el poema es esencialmente una alabanza a la Virgen María en tanto corredentora, ella es, en última instancia, un instrumento que tiene como propósito final la adoración de Cristo en cuanto único objeto de fe, hecho que necesaria y especialmente debe destacarse en este momento del poema, luego del relato de su Pasión y Muerte.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

GONZALO DE BERCEO, 1992, *Loores de Nuestra Señora*. Edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel. En Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 859-931.

SECUNDARIA

AUSTIN, John, 1990, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Compilado por J. O. Urmsón, 3ª reimp. Barcelona, Paidós.

BAÑOS VALLEJO, Fernando, 1994, "Plegarias de héroes y de santos: más datos sobre la 'Oración narrativa'", en *Hispanic review*, N° 2, 205-215.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, TUSÓN VALLS, Amparo, 1999, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, 1978, "Los loores de Nuestra Sennora, un 'Compendium Historiae Salutis'", *Berceo*, 94-95, 133-189.

———, 1992, "La mariología de Gonzalo de Berceo", en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Coordinado por Isabel Uría, Madrid, Espasa Calpe, pp. 61-87.

GENETTE, Gérard, 1989, "Discurso del relato. Ensayo de método" en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, pp. 75-327.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín. "Sobre la 'oración narrativa' medieval: estructura, origen, supervivencia." *Anales de la Universidad de Murcia*, 16 (1957-1958), 113-130.

GONZÁLEZ, Javier Roberto, 2013, *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.

———, 2008, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*, Buenos Aires, Circeto.

KOVACCI, Ofelia, 1990, *El comentario gramatical: teoría y práctica*, Madrid, ArcoLibros, 2 vols.

LAUSBERG, Heinrich, 1966, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 vols.

- LIDA DE MALKIEL, M. Rosa, 2012, “Nuevas notas para la interpretación del Libro de Buen Amor” en *Juan Ruíz: selección del “Libro de Buen Amor” y estudios críticos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 205-287.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, 1981, “La tradición mariológica en Berceo”, en *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Berceanos*, Edición de Claudio García Turza, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-127.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1993, “Introducción” en *Poema del Mio Cid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, 1874, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, Verdaguer.
- RUSSELL, Peter, 1978, “La oración de doña Jimena (Poema de Mio Cid, vv. 325-67)” en *Temas de “La Celestina” y otros estudios del “Cid” al “Quijote”*, Barcelona, Ariel, pp. 113-58.
- TODOROV, Tzvetan, 1996, “El origen de los géneros” en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, pp. 47-64.
- URIARTE REBAUDI, Lía, 1999-2000, “Poesía mariana en Gonzalo de Berceo”, en *Letras. Studia Hispanica Medievalia* V, 40-41, 7-12.
- VAN DIJK, Teun, 1992, *La ciencia del texto*, 3ª ed. Barcelona, Paidós.

Estudos do Imperativo nos textos medievais das *Cantigas de Santa Maria*

GISELA SEQUINI FAVARO*

*Universidade Estadual Paulista
Araraquara
Brasil
giselasfavar@gmail.com*

Resumen: Este trabajo tiene como objetivos principales el mapeo y análisis de las formas verbales imperativas en el antiguo portugués (AP). Se considerarán como objeto de estudio las formas verbales imperativas y el contexto en que se conjugan en AP. La metodología para el desarrollo de este proyecto consiste en la recopilación y análisis de datos en las *Cantigas de Santa Maria*. La relevancia de esta investigación se fundamenta principalmente en el análisis de la estructura morfológica del imperativo, aún no estudiado en relación con la constitución verbal de la época medieval. Se recogieron 189 formas verbales imperativas de 2ª ps y 2ª pp. Se decidió excluir de nuestros análisis preliminares ocurrencias mapeadas en 3ª ps, 1ª pp y 3ª pp, ya que estas personas están extraídas del presente de subjuntivo, puesto que no favorece la observación de la utilización de una estructura morfológica específica y bien definida para expresar el modo imperativo (solo se puede observar desde la segunda persona). Cuando se realiza la división de formas conjugadas de los morfemas, se observa que los verbos en el *corpus* son casi idénticos a las formas del presente de indicativo, pero sin la -s final. Está la preservación de la construcción canónica postulada por las gramáticas históricas y tradicionales de la formación del modo imperativo. A través de este trabajo queremos demostrar si el imperativo de AP ya funcionaba como un modo independiente o no, contribuyendo así a entender la historia de la lengua portuguesa.

Palabras clave: formas verbales imperativas – antiguo portugués – *Cantigas de Santa Maria* – morfología verbal.

* Bolsista Capes de Doutorado.

Studies of the Imperative in the Medieval Text of *Cantigas de Santa Maria*

Abstract: This study aims to map and analyze the morphological structure in the process of verb inflection of imperative forms in Archaic Portuguese (AP) in the *Cantigas de Santa Maria* (CSM). The methodology consists in mapping the imperative verb forms in the CSM. We have also used glossaries and vocabularies as a support in categorization of verb forms. After data is collected, the morphological structure of the imperative verb forms found are analyzed in comparison with the morphological structure of the simple present and Subjunctive mapped in the corpus, in order to explain if criteria such as order, presence or absence of the subject and contexts related to speech acts (order or request), can be used to consider whether a form is imperative or not. One hundred eighty-nine imperative verb forms conjugated in the second-person plural and second-person singular were collected and at the end of the analysis of the data we verified the high productivity of the suppression of the thematic vowel at an early stage of the language. We can prove that the imperative form preserved its morphological structure in the AP, since the variation indices start to emerge only in mid-eighteenth century, when there are the first manifestations of the process which replaces *tu* by *você* in treatment relations. We have also discussed, from a diachronic perspective, by the factors of linguistic and social nature that interfered and continue to interfere in the process of change in pronoun forms of address in BP and how this phenomenon is associated with the probable loss of the morphology of the imperative form. Thus, this thesis aims to contribute to the history of the Portuguese language.

Keywords: Imperative Mood – Archaic Portuguese – *Cantigas de Santa Maria* – Verbal Morphology.

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o sistema verbal no Português Arcaico (PA) dos séculos XII-XIII, especificamente no que se refere às formas do imperativo. Para a realização deste estudo, serão consideradas como objeto as formas verbais imperativas ocorrentes no recorte temporal focalizado.

A relevância do tema desta pesquisa reside em seu ineditismo. Apesar de existirem diversos estudos sobre o período arcaico (cf. Coutinho, 1958; Silva Neto, 1952; Said Ali, 1964, Mattos e Silva, 1989, 2001; Maia, 1997 [1986]), não encontramos trabalhos que envolvam as mudanças morfológicas do imperativo no que se refere à constituição verbal da época medieval, na medida em que o que temos são apenas alguns comentários breves sobre a conjugação das formas verbais naquele período. Assim,

estudando a formação das conjugações verbais da língua portuguesa em seu estágio “inicial” (ou melhor, no estágio temporal em que primeiramente começa a ser referida com este nome), poderemos contribuir para a observação de mudanças linguísticas que ocorreram na constituição do sistema verbal ao longo dos anos.

1. Algumas considerações sobre o modo imperativo

As Gramáticas Tradicionais do português postulam que o imperativo possui formas próprias somente para a segunda pessoa do singular e segunda pessoa do plural. As demais pessoas são extraídas do presente do subjuntivo. O imperativo negativo não apresenta uma formação própria, sendo integralmente suprido pelo presente do subjuntivo, e aparece anteposta às formas verbais uma partícula de negação, sendo na maioria das vezes a partícula *não*.

Vendo a formação a partir de uma perspectiva histórica, verificamos que o uso do imperativo já era motivo de discussão desde o latim, no que diz respeito à sua formação. Lendo a *Gramática Superior da Língua Latina* de Faria (1958), constatamos que o imperativo, no indo-europeu, era utilizado somente para exprimir uma ordem ou um pedido e não uma proibição. Segundo o autor, não havia o imperativo negativo na origem do latim.

Para suprir essa necessidade, Faria (1958, p.382) afirma que era empregada a partícula negativa *ne* (na grande maioria dos casos) anteposta ao imperativo afirmativo. Existia também uma construção em que se empregava o infinitivo presente seguido do imperativo do verbo *nolo*, ou, ainda, o perfeito do subjuntivo era precedido de uma negação, sendo esta última construção muito comum no período clássico.

Faria (1958, p.382) ainda ressalta que o presente do subjuntivo já era utilizado com a função de imperativo afirmativo na 3ª pessoa. De acordo com o autor, o subjuntivo presente pode ser empregado com valor de imperativo para dar ordem na terceira pessoa do imperativo positivo ou negativo, e na segunda pessoa somente no imperativo negativo (Faria, 1958, p.382).

Câmara Jr. (1976 [1970], p.136) também afirma que no latim o subjuntivo estava associado ao modo imperativo, sendo esse último utilizado para dar ordens e proibições. De acordo com autor, eram as formas do subjuntivo que supriam as pessoas que faltavam no imperativo: a 3ª pessoa (no tratamento do ouvinte nessa pessoa) e a 1ª pessoa do plural, quando o falante impõe a outras pessoas uma ordem ou tarefa.

Essa estrutura é válida, segundo Câmara Jr. (1976, [1970], p.136), para as ordens. Em relação às proibições, caracterizadas pela partícula negativa diante do verbo, em todas as pessoas, as formas subjuntivas são obrigatórias. O autor, porém, faz uma ressalva dizendo que no latim clássico era utilizada a forma do pretérito perfeito ao invés do

subjuntivo para o imperativo negativo. O latim vulgar adotou o emprego do presente (imperfeito), por exemplo: lat. cl. *ne feceris*, lat. vulg. *non facias*, port. *não faças*.

Outro aspecto interessante apontado por Câmara Jr. (1976 [1970]) é que desde o latim já existia uma fluidez em relação à concepção do uso do imperativo e do subjuntivo para expressar desejo. Segundo o autor, o uso deste era um modo delicado de dar uma ordem. Isso não ocorria somente no latim vulgar, mas também na linguagem culta coloquial. No Brasil é profunda a tendência a substituir o imperativo pelo indicativo presente, e o mesmo se observa nas proibições, em que também são assim substituídas as formas do subjuntivo (Câmara Jr., 1976 [1970], p. 136).

Sobre a conjugação das formas do imperativo, Faria (1958) diz que o presente era conjugado apenas na segunda pessoa do singular e na segunda pessoa do plural. A respeito desta última pessoa, Maurer Jr. (1959) afirma que a 2ª pessoa do plural era pouco utilizada, chegando até a desaparecer. De acordo com autor, uma inovação mais importante do plural é a tendência para empregar a forma correspondente do indicativo em lugar do imperativo. “Na língua vulgar é especialmente a 2ª pessoa do plural que assim se emprega, a ponto de perder-se o imperativo antigo em diversas línguas românicas” (Maurer JR., 1959, p. 142).

A respeito do modo imperativo, Câmara Jr. (1964) diz que é utilizado para exprimir ordem, tendo relação com o presente e com o futuro. O autor ainda ressalta que as formas imperativas são apenas referentes às segundas pessoas, porém considera também a existência da terceira pessoa, devido ao que ele chama de “tratamento indireto”, e a primeira pessoa do plural, pois o falante pode se inserir na ordem expressa.

O autor também explica que a correspondência das formas do imperativo com a do presente do indicativo relativas a *tu*, na perspectiva histórica, provêm do imperativo latino. A respeito dessa relação, Câmara Jr. (1964) declara ser aquele mais “agressivo” e este usado para expressar ordens de forma mais indireta.

Já Pontes (1972), ao fazer sua análise sobre o modo, afirma que em português temos apenas o modo indicativo e o modo subjuntivo, não fazendo qualquer tipo de comentário sobre o modo imperativo. Porém, ao final de sua obra, a autora afirma que não temos mais o imperativo, mas uma extensão do uso do presente do indicativo.

Vilela e Koch (2001) definem que o modo imperativo, objeto de estudo desta pesquisa, é considerado uma forma semi conjugada, pelo fato de a maior parte das pessoas serem extraídas do subjuntivo. Segundo os autores, o valor do imperativo está pautado a toda situação comunicativa, uma vez que só pelo contexto saberíamos se está sendo usado para expressar imposição, conselho, etc.

Scherre (2002) também afirma que, quando os enunciados são dirigidos a mais de uma pessoa, a preferência é sempre pelas formas subjuntivas e não imperativas. A

respeito da forma variante, a autora diz que o seu uso não acarreta nenhum tipo de problema para o falante, e a variação no uso do imperativo não distingue grupos sociais. Não existe estigma social associado ao uso do imperativo na forma indicativa ou na forma subjuntiva. As duas formas não são marcadas de prestígio e nem são usadas como estereótipos do suposto mal falar (Scherre, 2002, p.6).

Portanto, como pode ser visto, os trabalhos que tratam da mudança sofrida pelas formas verbais imperativas apresentam análises envolvendo dados mais recentes da língua. Mesmo nas gramáticas históricas, só é possível notar descrições da estrutura morfológica das formas verbais imperativas e em quais contextos elas eram aplicadas. Em nenhum momento temos uma análise mais detalhada envolvendo dados do estágio inicial da língua, a fim de averiguar se a situação que encontramos hoje, em relação à dúvida quanto ao imperativo ser um modo independente ou não, já ocorria no PA.

2. As Cantigas Medievais de Santa Maria

Segundo Parkinson (1998, p.179), as Cantigas de Santa Maria (CSM) constituem um monumento literário, musical e artístico da mais elevada importância e sua escolha como objeto de estudo se dá devido à grande riqueza lexical que apresentam. Anglès (1943-1964) também afirma que o cancionero em louvor a Virgem é “*el repertorio musical más importante de Europa por lo que se refiere a la lírica medieval*”.

Ainda sobre a relevância das CSM, Pena (1992, p.49) afirma que “*as cantigas, acompanhadas das correspondentes notaciões musicais e tamén, nalgún dos códices dun amplo número de miniaturas, representan un legado dunha importancia extraordinaria desde os apartados literario, pictórico e musical*” (Pena, 1992, p. 49).

Sobre o espaço em que foram produzidas as CSM, Leão (2002, p.1) afirma que foi em um ambiente de efervescência cultural que nasceram os textos poéticos. De acordo com Parkinson (1998, p.179), a intenção dessa coletânea sempre foi a de louvar a Virgem e aumentar a devoção a ela. Por este motivo, todas as cantigas são na verdade de louvor e exaltam a Mãe de Deus.

Filgueira Valverde (1985, p.49) ressalta que diversos milagres marianos foram recolhidos de igrejas e santuários europeus, sobretudo franceses e ibéricos, e são de fonte confirmada e bem conhecida, mas muitos relatos ainda hoje são desconhecidos e provavelmente apenas orais. Ferreira (1994) também afirma que do ponto de vista musical, as cantigas religiosas são especialmente notáveis entre a documentação remanescente de música medieval.

Ainda em relação ao local onde ocorriam as manifestações artísticas e culturais, Pena (1992, p. 23) ressalta que a poesia estritamente unida à música, era no período da Idade Média um divertimento. O autor também declara que estamos diante de uma

literatura oral que “*atopa o seu obradorio, a súa «fábrica» nos pazos reais*” (Pena, 1992, p. 24).

Sobre a temática abordada nas CSM, Pena (1992, p. 52) estabelece uma classificação. De acordo com o autor, encontramos as seguintes situações representadas nas cantigas: a) tradicionais: relatam um milagre muito popular e de ampla cronologia; b) históricas: referem-se a situações e acontecimentos sociopolíticos mais precisos; c) fantásticas: fazem referências a situações imaginativas; d) íntimas: estabelecem uma relação muito pessoal entre o protagonista e a Virgem; e) familiares: relata um milagre uma situação especial que ocorre em um círculo próximo ao rei, à sua família e amigos.

Para Pena (1992, p. 52), há uma variedade de temas e situações. Segundo o autor “*sentimentos complexos, escenas chocantes para a nossa mentalidade, milagres discutíveis pola súa propia textura [...] todo en favor dunha concepción mariana na que a Virxe aparece formando parte da nosa cotidianeidade*”.

A escolha das CSM como composição do *corpus* deste trabalho baseou-se no fato destes textos fazerem parte da documentação escrita remanescente do período arcaico e por serem de natureza lírica, compondo os cancioneiros medievais portugueses. Mattos e Silva (2006, p.36) afirma que os cancioneiros profanos e marianos “*manifestam o galego-português literário da primeira fase português*” (Mattos e Silva, 2006, p. 37).

Para Mattos e Silva (2006), a documentação do PA é caracterizada pela variação e, não apenas pela variação gráfica, mas também pela variação na morfologia e na sintaxe. Segundo a autora, a variação gráfica pode trazer indícios de realizações fônicas conviventes e através da variação morfológica e sintática, podemos perceber possibilidades estruturais, que servem de indicadores para as mudanças que vierem a acontecer posteriormente no português.

3. Metodologia, apresentação e análise dos dados

A metodologia baseia-se no mapeamento das formas verbais do imperativo nas Cantigas de Santa Maria. Contamos também com glossários, vocabulários, dicionários, e especialmente com o glossário de Mettmann (1972), como auxílio na categorização das formas verbais. Abaixo, como ilustração, apresentam-se exemplos dos procedimentos de mapeamento dos dados nesta pesquisa:

(1)

Log’ enton Santa Maria | a seu Fill’ o Salvador
Foi rogar que aquel frade | ouvesse por seu amor
Perdon. E diss’ el: “ farey-o | pois end’ avedes sabor
mas torn’ a alma no corpo, | e **compra** ssa profisson. (CSM 14, v.41-4)

(2)

A bõa dona se foi ben dali
a un' eigreja, per quant' aprendi,
de Santa Maria, e diss' assi:
“Sennor, **acorre** a tua coitada”. (CSM 17, v.55-58)

(3)

Chorando dos ollos mui de oraçon,
lle diss': “Ai Sennor, **oe** mi oraçon [...]”. (CSM 21, v.15-16)

Após a coleta dos dados, foram analisadas as estruturas morfológicas das formas verbais imperativas encontradas comparando-as com a estrutura morfológica das formas verbais do presente do indicativo e do subjuntivo presentes no *corpus*, a fim de explicar se critérios, tais como ordem, presença ou ausência do sujeito e contextos relacionados a atos de fala (ordem ou pedido), podem ser utilizados para considerar uma forma imperativa ou não. Também foram analisadas as ocorrências de processos morfofonológicos durante a flexão verbal do imperativo nas formas mapeadas.

Para assegurar a produtividade das formas imperativas, os dados foram analisados morfológicamente levando-se em consideração seu contexto de aplicação. Esta metodologia também serviu para verificar se há ou não o uso de formas verbais variantes, funcionando como uma espécie de filtro para a categorização dos dados mapeados no *corpus*.

Foram coletadas 217 formas verbais conjugadas no modo imperativo. Deste total, 171 ocorrências estão conjugadas nas 2ª pp e 2ª ps. Optamos por excluir de nossas análises as ocorrências mapeadas na 3ªps, 1ªpp e 3pp, pois estas pessoas são todas extraídas do presente do subjuntivo, o que já favorece o uso de uma estrutura morfológica específica e bem demarcada para expressar o modo imperativo.

Para averiguarmos se as formas verbais estavam conjugadas no modo imperativo ou se eram formas variantes, antes de analisarmos a presença ou a ausência do sujeito, realizamos a divisão dos dados em morfemas.

Devido a ocorrência significativa das formas verbais e por se tratar de verbos regulares que seguem um mesmo paradigma para a realização da flexão verbal, escolhemos o verbo *levar* para representar a 2ª pp e o verbo *acorrer* (*acordar em, resolver, decidir*) para a 2ª ps, mas o mesmo ocorre com outros verbos, tais como *leixar* (*deixar*), *nenbrar* (*lembrar*) e *gaannar* (*ganhar*), *dizer*, *cozer* (*cozinhar*), *salir* (*sair*), etc. Fazendo a representação morfológica das formas conjugadas desses verbos na primeira e na terceira pessoas, temos:

(4) Verbo *Levar* (PA) = (PB)

- Imperativo Gramatical: *levade*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

lev	a	ø	-de
-----	---	---	-----

-Presente do Indicativo: *levades*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

lev	a	ø	-des
-----	---	---	------

-Presente do Subjuntivo: *levedes*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

lev	a (e)	ø	-des
-----	-------	---	------

(5) Verbo *Acorrer* (PA) = *Acordar em, resolver, decidir*

- Imperativo Gramatical: *acorre*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

acorr	e	ø	ø
-------	---	---	---

-Presente do Indicativo: *acorres*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

acorr	e	ø	-s
-------	---	---	----

-Presente do Subjuntivo: *acorras*

Radical/ Vogal temática/ Sufixo modo-temporal/ Sufixo número-pessoal

acorr	e (a)	ø	-s
-------	-------	---	----

Observando os exemplos acima, podemos notar que todos apresentam ausência de sujeito, que está marcada com o morfema zero (Ø). Ressaltamos que, de acordo com Kehdi (2003, p. 47), para que haja presença do morfema zero é necessário que três condições sejam satisfeitas: 1) é preciso que o morfema zero corresponda a um espaço vazio; 2) esse espaço vazio deve opor-se a um ou mais segmentos; 3) a noção expressa pelo morfema zero deve ser inerente à classe gramatical do vocábulo examinado.

Ao realizar a divisão dos dados em morfemas observamos que as formas verbais mapeadas no *corpus* são quase idênticas às formas do presente do indicativo, contudo sem o morfema -s final. Este tipo de fenômeno ocorre, pois, quando formamos o imperativo, a segunda pessoa tanto do singular quanto do plural coincide com as formas do presente do indicativo e isto já acontecia desde o latim, como propõem Ernout (1945) e Faria (1958).

Não foram mapeadas ocorrências em que tivéssemos uma forma morfológicamente idêntica para representar o imperativo, o presente do indicativo e o presente do subjuntivo ao mesmo tempo. Ao compararmos a ocorrência com seu correspondente no presente do indicativo e no presente do subjuntivo, vemos que cada forma mantém uma estrutura morfológica específica. Se tivéssemos formas variantes iríamos ter a mesma estrutura morfológica.

4. Considerações finais

Com este trabalho foi possível constatar que na época medieval, existiam duas formas diferentes para o presente e o imperativo, cada uma com sua estrutura morfológica bem demarcada. Porém, no dia de hoje, com a substituição de *tu* e *vós* por *você(s)*, há apenas uma forma, o que pode estar ocasionando a perda da distinção do imperativo e do indicativo e subjuntivo enquanto modo.

É muito habitual encontrarmos essa situação nas gramáticas escolares atuais, porém, de acordo com Cunha e Cintra (1985, p.282), esse modelo não é aplicado ao PB atual falado e escrito. Os autores consideram o pronome “*você*” como de tratamento de segunda pessoa do discurso, utilizada para as pessoas com quem se fala.

Faraco (1982, p.205), a respeito dessa mudança no paradigma verbal do PB, afirma que as formas *tu* e *vós* estão se tornando obsoletas e “*in the terms of Brazil [...] we can say that the normal paradigm of the verbal conjugation in the traditional grammars does not describe the present state of the language*”.

Portanto, como pode ser visto, os trabalhos que tratam da mudança sofrida pelas formas verbais imperativas apresentam análises envolvendo dados mais recentes da língua. Mesmo nas gramáticas históricas, só é possível notar descrições da estrutura morfológica das formas verbais imperativas e em quais contextos elas eram aplicadas.

Bibliografia

- ALI, S.M, 1964, *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, Brasília: UNB.
- BAGNO, M. 2011, *Gramática do português brasileiro*, São Paulo: Parábola.
- BLOOMFIELD, L. 1984 [1933], *Language*, Chicago: The University of Chicago Press.
- CÂMARA JR., J. M., 1976, *História e Estrutura da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Vozes, 1ª ed. 1970.
- , 1964, *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*, 4 ed. Rio de Janeiro: J. Ozon.
- CUNHA, C.F.; CINTRA, L.F.L., 1985, *Gramática da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Fename.
- COUTINHO, I.L. de, 1958, *Gramática Histórica*, 4 ed., Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- ERNOUT, A., 1945, *Morphology Historique du Latin*, Paris: C. Klincksieck.
- FARACO, C.A., 1982, *The imperative sentence in Portuguese: a semantic and historical discussion*, University of Salford, Tese de doutorado.
- FARIA, E., 1958, *Gramática superior da Língua Latina*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- FERREIRA, M. P., 1994, *The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence*. Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, Cincinnati, n.6, p. 58-98.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., 1985, “Introducción”, en Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Códice Rico de El Escorial, Madrid: Castalia. pp. XI-LXIII.
- KEHDI, V., 2003, *Morfemas do Português*, São Paulo: Ática.
- LEÃO, Â. V., 2002, *Questões de linguagem nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X*, Ensaios – Associação Internacional de Lusitanistas (AIL).
[<http://www.pucrs.br/fale/pos/ail/leao01.htm>] (acesso em 17.01.2005)
- MAIA, C., 1997, *História do Galego-Português*, 2ª edição, Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian/ Junta de Investigação Científica e Tecnológica. (Reimpressão da edição do INIC – 1986).
- MENON, O. P da S., 1984, *O imperativo no Português do Brasil*, 1984, Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade do Paraná, Curitiba.
- MATTOS E SILVA, R. V., 1989, *Estruturas Trecentistas - elementos para uma gramática do Português Arcaico*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- , 2001, *O Português Arcaico: fonologia*, São Paulo: Contexto.
- MAURER JUNIOR, T.H., 1959, *Gramática do latim vulgar*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.
- METTMANN, W., “Glossário”, em AFONSO X, O SÁBIO, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 1972, v. IV: Glossário.

- , 1986b, “Introducción”, em ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María (cantigas 100)*, Madrid: Castalia, p. 7-42.
- MONTEIRO, J.L., 2002, *Morfologia Portuguesa*, Campinas: Pontes.
- PARKINSON, S., 1998, “As Cantigas de Santa Maria: estado das cuestións textuais”, em *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, pp.179-205.
- PENA, X.R., 1992, *Literatura Galega Medieval*, Santiago de Compostela, Gotelo Blanco.
- PERINI, M.A., 1996, *Gramática do Português Brasileiro*, São Paulo, Parábola Editorial.
- PONTES, E., 1972, *Estrutura do verbo no português coloquial*, Petrópolis, Vozes.
- ROCHA, L. C. A. de, 1999, *Estruturas morfológicas do Português*, Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- ROSA, M.C., 2000, *Introdução à morfologia*, São Paulo, Contexto.
- SCHERRE, M.M.P., 2002, “Uma reflexão sociolinguística sobre o conceito de erro”, em Bagno, M. *Linguística da norma*, São Paulo, Loyola.
- SILVA NETO, S. da, 1952, *História da Língua Portuguesa*, 2ª edição. Rio de Janeiro, Livros de Portugal.
- STAVROU, C., 1973, *Portuguese pronouns and command forms*, Hispanic American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, p. 92-93.
- VILELA, M.; Koch, I. V., 2001, *Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra, gramática da frase, gramática de texto*, Coimbra: Livraria Almedina.

Celestinas en el imaginario del siglo XVI

JOSEPH T. SNOW

Emérito

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

Resumen: Este artículo se centra en otras Celestinas, las posteriores a la original, que florecen, por no decir pululan, en las páginas de libros en prosa, en los versos de poemas, y en los escenarios primitivos pre-lopescos del siglo XVI. Todas pretenden ser un tipo de ‘alter ego’ de la alcahueta más inolvidable de las letras hispánicas. Unas llevan su nombre y otras no, pero lo más importante es que son figuras nacidas en otras mentes creativas que han ideado otros destinos para sus alcahuetas, denominadas “la prole” de Celestina en el título de un fascinante libro de Roberto González Echevarría. Mi propósito no se limita a citar autores y obras, sino que deseo comentar textos con la idea de mostrar una vez más la fuerza ilimitada de la obra original para inspirar y generar siempre nuevas facetas de Celestina vistas por nuevos creadores.

Palabras clave: celestinas – imaginario – siglo XVI

Celestinas in the Imagination of the Sixteenth Century

Abstract: This article focuses on other Celestinas, following the original one, flourishing, not to say swarming, in the pages of books in prose, in the verses of poems, and in the early *pre-lopescos* stages of the sixteenth century. All they intend to be a kind of ‘alter ego’ of the most unforgettable go-between of Spanish letters. Some share her name and others do not, but most importantly they are figures born in other creative minds that have invented other destinations for their go-betweens, called Celestina’s “prole” in the title of a fascinating book by Roberto González Echevarría. My purpose is not limited to cite authors and works, but I want to comment texts with the idea of showing once again the unlimited power of the original work to inspire and generate new facets of Celestina seen by new creators.

Keywords: Celestinas – Imagination – Sixteenth Century.

En este ensayo pienso acercarnos a la alargada sombra de Celestina en el imaginario del siglo XVI. En el Apéndice I verán una lista de obras herederas de la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en los siglos XVI y XVII. Es un repertorio provisional (e.g., incompleto) de obras “celestinescas”, un repertorio que seguiré ampliando. Cuando la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* cayó prohibida en España bajo el orden Inquisitorial en 1640, había llevado ya casi siglo y medio circulando, en un centenar de ediciones, la última en 1634.¹ Pero antes de esa misma fecha, se había traducido al italiano, alemán, francés, holandés, inglés, latín y hebreo (Snow, 2004). Efectivamente, Celestina era una obra internacionalmente conocida en pleno siglo XVII y la sombra literaria que ha dejado es larga, muy larga, y por ser así, difícil de captar y resumir con facilidad.

Hoy comentaré seis textos poéticos que se relacionan con *Celestina* de curiosas maneras, como veremos. Dejo en silencio aquí las obras en prosa de la lista provisional igual que las comedias; las obras que comentaré son las marcadas en el repertorio con un asterisco. Es irrefutable que el fenómeno que hoy denominamos “la celestinesca” tiene solo sus primeros capítulos en el siglo XVI. Son capítulos especialmente fascinantes por su cercanía en el mismo siglo de estas otras Celestinas a la alcahueta que les dio vida.² Lamentablemente, son capítulos poco estudiados en su conjunto. Ahora, con una serie de conferencias que tengo pensado ofrecer, quiero animar a otros a seguirme, indagando en este campo, tanto profesores como sus alumnos de posgrado.³

Pero me parece útil afirmar tres puntos antes de presentar los textos. Primero: cada obra *celestinesca* posterior debe juzgarse por lo que agrega al mito originado con el enorme impacto que tuvo la obra original (1499-1634) en sus más de noventa ediciones. Que no llegue la nueva obra a la altura literaria de la *Tragicomedia* no es razón para despreciarla o para no tenerla en cuenta, estudiándola, sea sola o sea en un conjunto. Cada una de ellas enriquece y ensancha, con matices originales, la recepción del mito.⁴ Segundo: el contacto de cada una de estas obras con sus lectores dependía de la familiaridad que ellos tendrían con el mito de Celestina-personaje y con los intereses

¹ Era una edición bilingüe española-francesa publicada en Pamplona, 1634.

² Tenemos que tener en mente que todas estas obras circulaban al mismo tiempo que se imprimían nuevas ediciones de *Celestina*. Por ello precisamente ningún autor o poeta necesitaba recurrir a una publicación lejana en el tiempo para inspirar nuevas obras celestinescas.

³ El texto de una de estas conferencias ya está publicado. Ver J. T. Snow. “La metamorfosis de *Celestina* en el imaginario poético del siglo XVI: el caso de los testamentos”, en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés. Colección Parnaseo 25, Valencia: Univ. de València, 2015, vol. II: 759-773.

⁴ Efectivamente, de esto se trata “la celestinesca”: la recepción y expansión del ‘mito’ de Celestina.

literarios de la sociedad receptora de su época, siendo que es así como se entenderá mejor la invención y originalidad que caracteriza el nuevo texto celestinesco. Y tercero: nuevos lectores hacen posible estas nuevas lecturas del mito, nuevas interpretaciones que afectan la recepción histórica del mito, extendiendo así el largo alcance de la sombra de la *Celestina* original. Es esencial contar con el tiempo y el espacio como factores centrales al proponerse estudiar estas obras celestinescas.

Ahora bien, en el Apéndice II aparecen los seis textos que presentamos. Hay primero unas selecciones del *Romance de Calisto y Melibea*, de un pliego suelto de 1513. Este romance intenta, en 680 octosílabos, resumirnos la obra, pero principalmente fijándose en la *Comedia*.⁵ Esqueléticamente, el *Romance* sigue la trama básica, dando igual énfasis a todos los acontecimientos sin destacar a ninguno. Ofrezco estos trocitos del romance como botón de muestra de cuán reducida es la esencia *dramática* del original. Como se puede anticipar, la obra en prosa convertida en un romance octosilábico buscará “narrar” la obra en una forma más económica.

En la cita no. 1, el poeta agrega detalles al primer encuentro de los amantes, enfocándose en algo no mencionado hasta el 2º auto: el ave de rapiña.

Un caso muy señalado /Quiero, señores, contar:/Cómo se iba Calisto /Para la
caça çazar, /En huertas de Melibea /Una garça vido estar /Echado le avía el fal-
cón /Que la oviesse de tomar. / El falcón con gran codiçia /No se cura de tornar.

En este incipit del romance, el autor elabora un tema frecuente en el romancero: la caza. En las citas nos. 2 y 3, saborearemos la nítida reducción de un largo trecho de la prosa dialogada, robando Sempronio a Pármeno las palabras “puta vieja”, y las de “muchos días” a Melibea.

[CAL]‘Digas, hermano Sempronio /Tú me digas la verdad, /¿Cómo has pensado
agora /De hazer esta piedad?’

[SEM]‘Yo vos lo diré, señor; /Sed atento en escuchar: /Muchos días son pasados
/Que aquí en esta cibdad /Conozco una puta vieja /Qu’ en el mundo no ay su par.
/Las artes que ella sabe /¿Quién te las podrá contar? /Hechicera y alcahueta,
/Muy astuta en su hablar. /¿Qué te contaría della, /De lo que sabe ordenar?
/Hazer y deshazer virgos /En esta nuestra cibdad, /En las passiones de amor
/Sabe mil remedios dar.’

⁵ Pude yo sugerir esto en “En los albores de la celestinesca: Sobre el ‘Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea’ en el pliego suelto de 1513”, *Olivar* 7 (2006): 13-44.

Pero, la conocida economía del género romancístico no se ve más clara que en nuestra cita 4, que encapsula todo el auto VII en 12 octosílabos. Nada de la maestría de Celestina en la seducción de Areúsa o de la timidez de Pármeno:

Ya se despide la vieja, /Pármeno con ella va. /Desde allí a su posada, /No hacen sino hablar, /Prometiéndole Areúsa /De traerla a su mandar. /Estas palabras diciendo /A su casa van llegar: /Con las razones que sabe /A los dos fizo ayuntar. /Desde los dexo ayuntados/A su casa va tornar...

Cuando el poeta llega al asesinato de la alcahueta, lo atribuye a los dos criados, algo particular que modifica el original.

Pármeno, también Sempronio, /A la vieja van buscar /Por que su parte les dicesse /De la cadena o collar. /La vieja que esto viera, /Tal respuesta les fue a dar: /‘Mucho está maravillada /De vosotros tal pensar; /Que lo que yo he trabajado /Vosotros queréis gozar. /Quitáos del pensamiento /Que nada ayáis de llevar.’ /Los moços qu’ aquesto oyeron /Comiençan de renegar, /Hazen fieros de rufianes /Queriéndola maltratar; /Ponen manos a las espadas /Vanse para la matar: /Dan le tantas cuchilladas /Que la fueron acabar, /Saltan por una ventana /Para se poder salvar.

Y en la sexta cita, estos octosílabos nos sorprenden por venir solo *después* de que Calisto haya ya manoseado el cordón de Melibea (auto VI), y haciendo que este hechizo tardío del cordón de Melibea sea lo que hace que Melibea se enamore de Calisto, quitando toda la ambigüedad —y desterrando el libre albedrío de Melibea— del texto original:

El cordón de Melibea /Comiença de enhechizar /De tal suerte y tal manera /Que luego la fue a trocar, /Que de áspera y cruel, /Blando la hizo tornar, [...].

Así que a pesar de retener en términos generales la trama de *Celestina*, por la nueva forma ha tenido que adaptarse a las normas poéticas rigurosas del romance, reducciones (e incluso omisiones) oportunas, más inserciones e interpretaciones coherentes con una línea narrativa rápida, tan típico todo ello del romancero novelesco. Modelado en *Celestina*, este poema es una versión también original, esculpida con esmero para el género romancístico.

En 1514, un año después, otro lector de *Celestina*, Lucas Fernández, escribe su *Farsa del nascimiento de Nuestro Señor*. En un diálogo entre dos rústicos pastores reaparece Celestina como punto de comparación humorístico: Bonifacio, risiblemente

orgullosa de su casta, comienza a nombrarlos, terminando con su madre (vv. 156-162):

Boni: —Yo soy hijo del herrero/de Rubiales. /y nieto del messegiero./Prabos,
Pascual y el gaytero/son mis deudos carnales./ Y aun es mi madre señora /la hermitaña de san Bricio.

Su interlocutor, Gil, comienza a describir a la madre de Bonifacio con características de Celestina como “encantadora” (v. 164), “medio bruxa” (v. 166), activa de noche en las encrucijadas (vv. 169-170), consumidora de “manantiales de vino” (vv. 182-190), que nos prepara bien para el final. El hijo, Bonifacio, agrega que su madre es gran hacedora de “bebedizos” (v. 192), y que no solo “entra en cerco” sino que sabe mucho “de hechizos” (vv. 194-195). Estos encomios de su madre por Bonifacio nos llevan a la conclusión, poniendo Gil la última palabra: “¡Cuán gran puta es esta! Peor es que Celestina” (vv. 199-200). En la *Farsa*, apreciamos que en una escasa década Celestina había llegado a ser una figura conocidísima, una comodidad capaz de celebrarse por su pormenorizada caracterización y, a la vez, por ser un estándar para juzgar a otras mujeres, como esta “hermitaña de Bricio”, la madre del pobre pastor, Bonifacio.

Sigue en orden cronológico la versificación completa de la *Tragicomedia* hecha por Juan Sedeño, publicada en 1540 en Salamanca. Sedeño ha hecho un esfuerzo extraordinario para versificar la obra entera con una encomiable fidelidad, pero como no se volvió a imprimir, deducimos que no alcanzó la popularidad que los editores esperaban.⁶ Aquí vamos a ver un solo trozo, cotejándolo con la prosa original. Quiero que contrasten en la segunda columna (el texto original) mientras en el texto de la versificación se lee:

Ca. Pues no seas negligente.

Se. Tu procura no lo ser / que el amo que no es prudente / hazer sieruo diligente /jamás se puede hazer.

Ca. Pues dime como has pensado / de hacer esta piedad?

Se. Yo te lo dire de grado / lo que tengo imaginado /para hauer tu sanidad. Conosco a las tenerías /al fin de estas vezindades / vna vieja ya de días /astuta en hechizerías /sagaz en todas maldades. / Y dizen los mas sabidos/ que mas de cinco mill virgos /son por ella redimidos /con engaños nunca oydos, /con agujas y con sirgos.

⁶ 1540 como año de publicación coloca a la versificación en la época de otras dos continuaciones en prosa de *Celestina* (sin contar con nuevas reimpresiones de la *Tragicomedia*): la *Segunda Celestina* de (1534) y la *Tercera Celestina* de Gáspar Gómez de Toledo (1539).

Reconocemos un intento lejos de la meta del *Romance de Calisto y Melibea* por la gran fidelidad tanto en la expresividad de los *sentimientos* como en el léxico, los detalles, los números y más. Tengamos en cuenta nuevas limitaciones por la adopción de décimas octosilábicas para su versificación. En el primer quinteto (abaab), saca del texto original Sedeño dos palabras que riman, “negligente” y “diligente” y al convertir “el amo perezoso” en “amo que no es prudente” encuentra la tercera rima en *a* que necesita. Y las otras dos rimas *b* del quinteto, “ser” y “hazer” son formas de verbos presentes en el original (“no lo seas tú” y “hacer sirviente”).

Como se ve, el léxico de Sedeño, “vezindades”, “vieja”, “astuta”, “maldades”, y “cinco mil virgos”, se basa fielmente en el texto original, ampliado con unas nociones (“tenerías”, “engaños”, “agujas con sirgos”) aducidas por conocer bien Sedeño la prosa del texto original. Podemos admirar el arte invertido en esta versificación, pero al mismo tiempo se ha sacrificado el diálogo natural y el dinamismo de la prosa variada, y creo que es por eso que las repercusiones posteriores de esta “Celestina” son inexistentes hasta, al menos, los siglos XX y XXI.⁷

En la próxima selección, las dos décimas que dedica Sebastián de Horozco a “una puta vieja alcagueta”, veremos que no es una Celestina resucitada (como son las de la Segunda y Tercera Celestinas), sino que esta alcahueta es una de muchas herederas y sucesoras de ella. Hay un homenaje a la obra original como podemos ver en algunos de sus versos. Como en la obra original, esta ‘Celestina’ gastó su juventud como puta (Gastaste tu juventud / en ser puta cantonera, vv. 6-7), el uso de su casa-burdel para mozas con clientes como frailes y mozos de espuelas, celebrando en secreto sus uniones sexuales o “torpes bodas” (“frayles y moços d’espuelas / dando casa, cama y belas / para hazer torpes bodas”, vv. 13-15). Un último recuerdo basado en la alcahueta original termina el poema, aludiendo a las veces que había sido emplumada Celestina. Hasta el oficio de “despensero” aparece en la prosa original.

En una poesía anónima de hacia 1582 (también en décimas) encontramos una “Carta” a una joven de quien ha sido Celestina tutora, patrona, aya, amiga y procuradora (vv. 2-5): Silvia. También existen otras poesías no muy diferentes de la carta a Silvia, en que Celestina también llama a un escribano para escribir un testamento (a veces con un codicilo), pero en este poema, también en décimas, ofrece la vieja tutora una serie de consejos a Silvia en una carta que firma con su mano (v. 10). [Una advertencia: tengamos en cuenta esta poesía al llegar a la última que comentaremos.] No se habla de herencia de objetos físicos para Elicia y Areúsa, como en los testamentos que circulan en esta época, sino que consiste en una guía de cómo tratar a los hombres

⁷ Sobre el texto de Sedeño, J. T. Snow, “La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en la versificación de Juan de Sedeño”, *Medievalia*, (Barcelona), 7, (2015), 57-74, en <http://revistes.uab.cat/medievalia>.

(todos son malos). En la segunda décima (vv. 10-20) amonesta a Silvia de seguir sus enseñanzas si quiere medrar. El primer consejo tiene que ver con el dinero:

Muchas vezes, Siluia mia, /te rogare que me creas /porque si embano tenpleas
/passara tu lozania/sin que medrada te veas. /Y pues es hecho romano /engañar
a una mujer /si por alguno as de azer /sus dineros en tu mano /siluia, primero as
de Ber.

No aceptes promesas de dinero, si no que habrá que ver el dinero en tu mano.

En la tercera décima, hay riesgos en dejarte llevar por los sentimientos, que tienes que mantenerte firme como con martillo y no caer en sueños como la metáfora al final advierte:

La mujer que de rraña /caça y saue aprouecharse /quando da en amartelarse
/todo es çelo todo es rriña /y a cada passo empreñarse. /La mejor suerte es azar
/y así medrar en un pelo /la que tubiere martello /no es mas pusible [*sic*] que
estar /lleno de arboles el çielo.

En la décima que sigue, el consejo se orienta otra vez al dinero. Si el que te pretende no es sincero, hazle pagar caro y si cambia de estratagema para hacerte suyo, quítele las esperanzas a pesar de sus falsas promesas:

Al que por ti suspirare /de veras u de burlando /no te le andes alagando /hasta
que el daño rrepere /lagrimas de oro llorando. /Y si mudare de treta /muestratela
hecha yelo /aunque por cubrir su anzuelo /montes de oro te prometa /y estrellado
todo el suelo.

Es más, si continuamos a la quinta décima, Celestina le advierte a Silvia que su fama vale mucho y habrá que echarle a ese hombre a la calle sin más, pero si no está él contento y comienza a lanzar quejas de ti, no te preocupes, que te has salido con la tuya:

No es todo oro lo amarillo /digo que al de mejor talle /en no haujendo que pelalle
/le pongas sin mas oyllo /de paticas en la calle. /Y si acaso forma quexas /de tu
tibieza y querer /y no acude al menester /no se te de dos arvejas /que te dexe de
querer.

En este poema, la protagonista se llama Celestina y ejerce la misma profesión, pero su carácter ha evolucionado más hacia una amistad protectora con esta Silvia, y su lenguaje y mensaje no son los que hubiéramos esperado de la Celestina en prosa. Se preocupa por Silvia (vv. 11-15). Usa comparaciones (“mujer” como “ave de rapiña”),

refranes (“no es todo oro lo amarillo”, “no dar dos arvejas”), metáforas (“lágrimas de oro”, “montes de oro”, “el suelo estrellado”). Es una Celestina elocuente que sabe firmar su nombre (v. 10) y habla con expresiones poéticas, sus consejos van todos hacia la meta de “cómo medrar” y evitar los peligros de “amartelarse”. Una Celestina, en cortas palabras, sabia y protectora, generosa y cariñosa, pero con una visión perversa del hombre.

Pasemos ahora a 1598 y el año en que escribió “El galán Castrucho” el dramaturgo Lope de Vega. Lope, gran admirador de la obra original, hace mención de Celestina, Melibea, Pármeno, Calisto, etc., en más de veinte de sus comedias, normalmente en situaciones paralelas con lo que ocurre en la comedia que tiene entre manos, como en este caso. Un siglo después de aparecer la tercera de Calisto y Melibea, este “negro paramento” (v. 59), esta “fantasma de la noche oscura” (v. 61), esta sombra fatídica (vv. 62-64) que acompaña a la dama angélica admirada por Jorge, está comparada brillantemente por Álvaro con la “tercera de Calisto” (v. 92) que viene “haldeando por la calle” (v. 90). La descripción de esta sombra grotesca exagera y ennegrece los atributos textuales de nuestra Celestina de una manera totalmente original y queda como imagen imborrable en la memoria de los lectores de esta obra lopesca. Es diabólica, satánica, fea como pocas pero llevando —en plan hipócrita a la vez que herético— una “reverenda toca”:

[Tiene] flacas las dos inútiles quijadas, / desgarrados los labios de la boca, / altas las negras cejas y tiznadas, / y en ella una reverenda toca. (vv. 81-84)

Ahora, llegamos a la última muestra de la serie, un poema en redondillas (abba) en que esta nueva Celestina, en contraste con los consejos a Silvia contra los hombres que prometen mucho y poco dan, aconseja a su “hijo amado” (v. 3) en contra de —preparémonos— ¡¡las mujeres!! Esta variación de la alcahueta llega a la frontera de la identidad con la de hace un siglo.⁸ Sus consejos son anti-amor (vv. 9-10) y, como en el caso de Silvia, se refieren a la necesidad de dinero que no puede olvidar una alcahueta venida a menos (vv. 13-16).

Esta Celestina describe varios ejemplos de damas peligrosas y falsas. La primera (vv. 17-24) es una voluptuosa que querrá darte esperanzas, pero debes cerrar bien tu puerta con llave:

De dama que se entretiene /abrasada de centella /guardate della, /que es cosa que te conuiene. /Y si la tal pretendiere /darte esperança suaue, /hurta la llaue, /si la puerta no te abriere.

⁸ La inclusión de este poema de 1602 se hace sabiendo que se copió de otra fuente anterior, una del siglo XVI.

Una mujer que se excusa por “ocupada” y afirma que su visita es solo un “primo” (vv. 25-32) te estará poniendo cuernos:

Si dize que esta ocupada /y que en casa están despiertos, /cuernos son ciertos,
/rodama esta la posada. /Si tuuiere algún arrimo /con alguno, o trauacuentas, /no
lo consientas, /aunque diga que es su primo.

Y una mujer que tiene tratos con “beatas” y mujeres de “toca larga”, no te fíes de ella (vv. 33-40):

Si vieres que la visitan /mugeres de toca larga, /teme la carga, /que a bien ninguno
la incitan. /Si saliere con beatas /para tapar los cencerros, /dalas a perros, /que
rasguñan como gatas.

La mujer que dice que es virgen pero su camisa da señales de no serlo (vv. 41-48), huye de ella:

Y si mostrando quererte /te dixere que es donzella, /mala querella, /condenado
estas a muerte. /Si por ventura se excusa /que tiene de su camisa, /cosa de risa,
/que el amor nada rehusa.

Si se muestra aficionada de procesiones y entran frailes en casa, es por razones turbias (vv. 53-56). Hay otras que se muestran a la ventana pero se están quejando del aire sereno, y con ellas no te dejes engañar (vv. 67-60). Otras piden dinero y seguirán pidiéndolo y te arruinarás (vv. 61-64). Y si te pide que defiendas su honor, piénsalo porque acabarás encadenado en las galeras (vv. 65-68):

Si te dixere de veras /que riñas vna pendencia, /llana sentencia /que moriras en
galeras.

Esta última Celestina pretende proteger a su “amado hijo” de las mujeres de rapiña (ver esta descripción en el poema de Silvia, vv. 21-22), en vez de cultivar tales mujeres (como la Elicia original de la obra en prosa) en su burdel. Esta Celestina lleva el mismo nombre que lleva la “patrona y aya” de Silvia, pero los mensajes emitidos no pueden ser más contradictorios. Efectivamente, lo que tienen en común con la Celestina de 1499-1643 es su penuria y el sentirse una segunda “madre” de ambos aconsejados. Lo demás son inventos de los respectivos poetas anónimos.

Epílogo

Hemos recorrido toda una gama de Celestinas del rico imaginario del siglo XVI. En el romance (1513) y en la versificación (1540) tuvimos versiones poéticas de la alcahueta original con pocos retoques nuevos. En la obra de Lucas Fernández, valió la gran Celestina para hacer una comparación con otra anciana, por lucir algunas características en común, aunque Celestina sale mejor parada que la vieja ermitaña con la que se compara. En el poema de Horozco, esta sucesora de la gran Celestina se comporta de maneras que se nutren de la creación original, pero en manos de Horozco su presentación poética es cien por cien negativa. Lope excede con creces las comparaciones de Lucas Fernández y convierte esta tercera en una grotesca figura mucho más deformada y mucho menos humana que la gran Celestina. Y hemos visto que los anónimos poetas de las otras dos Celestinas, una que aconseja a Silvia y la otra que aconseja a su “amado hijo”, utilizan el nombre de la gran alcahueta para criticar las estratagemas de los hombres (Silva) y las artimañas de las mujeres (el hijo), pero distanciándose en ambos casos de la personalidad de la alcahueta cuyo nombre ostentan.

Con nuestra breve presentación de estas seis Celestinas poéticas, ofrezco una modesta muestra de la riqueza de la celestinesca como un camino ancho y largo. Y no solo quedándonos en el siglo XVI. El camino de la celestinesca, del mito de Celestina en el siglo XVI, es poco más que una temprana señalización que puede estimular estudios que lleguen a nuestro siglo XXI.

Apéndice I.

Obras españolas que fluyen de *Celestina*, siglos XVI-XVII

Esta lista **provisional** se limita a obras literarias que indican en su texto su conocimiento de la *Tragicomedia*. Se omiten de esta lista obras no literarias, obras en otros idiomas y ediciones y traducciones de *Celestina*. La clave para el tipo de obra es: Po = poesía; Pr = obra en prosa; Tp = Teatro en prosa; Tv = Teatro en verso. [Contacto: jts941@gmail.com]

Fecha	Título	Tipo de obra
Siglo XVI		
1513	<i>Égloga de Calisto y Melibea</i> . Pedro M. Ximénez de Urrea	Tv
** 1513	<i>Romance de Calisto y Melibea</i> . Anónimo	Po
1514	<i>Penitencia de amor</i> . Pedro M. Ximénez de Urrea	Tv
** 1514	<i>Egloga del nacimiento de Nuestro Señor</i> . Lucas Fernández	Tv
1516	<i>Segunda Égloga</i> . Pedro M. Ximénez de Urrea	Tv
1516-17	<i>Comedia Himenea</i> . Bartholomé de Torres Naharro	Tv
1518-20	<i>Égloga de Plácida y Victoriano</i> . Juan del Encina	Tv
1519	<i>Carajicomedia</i> .	Po
1521	<i>Comedia Thebaida</i> . Anónima.	Pr
1521	<i>Comedia Seraphina</i> . Anónima.	Pr
1521	<i>Comedia Hypólita</i> . Anónima.	Pr
1521	<i>Auto das ciganas</i> . Gil Vicente	Tv
1524	<i>Farsa en coplas sobre la com. de Calisto y Melibea</i> . L. Ortiz de Stúñiga	Po
1525?	<i>Comedia Intitulada Radiana</i> . Agustín Ortiz.	Tv
1528?	<i>Comedia Intitulada Tesorina</i> . Jaime de Güete.	Tv
1525?	<i>Comedia llamada Vidriana</i> . Jaime de Güete.	Tv
1528	<i>Lozana andaluza</i> . Francisco Delicado	Pr
1530?	<i>Comedia Jacinta</i> . Bartholomé de Torres Naharro.	Tv
1530	<i>Glosa de "tiempo es el caballero."</i> Anónimo	Po
1534	<i>Segunda Celestina</i> . Feliciano de Silva.	Pr
1535	<i>Auto de Clarindo</i> . Antonio Diez.	Tv
1535	<i>Diálogo de la lengua</i> . Juan de Valdés	Pr
1539	<i>Tercera Celestina</i> . Gaspar Gómez de Toledo.	Pr

** 1540	<i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (en verso). Juan Sedeño	Po
1541	<i>Sermón de amores</i> . Cristóbal de Castillejo	Po
1542	<i>Lisandro y Roselia</i> (<i>Cuarta Celestina</i>). Sancho de Muñón.	Pr
1543	<i>Libro de la vida (...) de Don Alonso Enrique de Guzmán</i> .	Pr
** 1545?	“A una puta vieja alcagueta”. Sebastián de Horozco	Po
1547	<i>Tragedia Policiana</i> . Sebastián Fernández.	Pr
1547	<i>Comedia de Sepúlveda</i> . Lorenzo Sepúlveda	Tp
1550	<i>Comedia Tideia</i> . Francisco de las Natas	Tv
1550	<i>Cancionero de Sebastián de Horozco</i>	Po
1552	<i>Farsa llamada Salmantina</i> . Bartolomé Palau	Tv
1553	<i>Coloquio de Palatino y Pinciano</i> . Juan Arce de Otálora	Pr
1554	<i>Comedia llamada Florinea</i> . Juan Rodríguez Florián	Pr
1554	<i>Comedia Pródiga</i> . Luis de Miranda.	Tv
1554	<i>Comedia llamada Selvagia</i> . Alonso de Villegas Selvago	Pr
1555	<i>Comedia Eufrosina</i> . Jorge Ferreira de Vasconcelos.	Pr
1557	<i>Viaje a Turquía</i> . Cristóbal de Villalón	Pr
1562	<i>Arithmética práctica (...) del bachiller Juan Pérez de Moya</i>	Pr
1565	<i>Tragicomedia de Polidoro y Casandrina</i> . Anónimo	Pr
1568	<i>Philosophia vulgar</i> . Juan de Mal Lara	Pr
1570	<i>La novia negra</i> . Lope de Rueda	Tp
1572	<i>El estudiante cortesano</i> . Lorenzo Palmireno	Pr
1574	<i>Phrases Ciceronis (...)</i> . Lorenzo Palmireno	Pr
1577	<i>El Pelegrino Curioso y Grandeza de España</i> . B. de Villalba y Estaña	Pr
1580	<i>Comedia de El Infamador</i> . Juan de la Cueva	Tv
1582	<i>Comedia Selvaje</i> . Romero de Cepeda.	Tv
1582?	<i>Cancionero de poesías varias</i> : “Nobela de un estudiante.” C. de Tamariz	Po
** 1582	“Carta de Celestina” “Testamento” “Codiçillo”	Po
1582	<i>Testamento de Celestina</i> . Anónimo: <i>Cancionero de Pedro de Rojas</i>	Po
1583	<i>Romancero de Pedro de Padilla</i>	Po
1587	<i>Auto de Rodrigo e Mendo</i> . Jorge Pinto	Tp
1587	<i>Cena Policiana</i> . Henrique Lopes	Tv
1588	<i>Comedia del tutor</i> . Juan de la Cueva	Tv
1589	<i>Diálogos de la agricultura cristiana</i> . Fray Juan de Pineda	Pr

1592	<i>Tractado del amor de Dios</i> . Fray Cristóbal de Fonseca	Pr
1592	“Sátira a los coches de una mula (...)” Guillén de Castro	Po
1593-94	<i>La serrana de Tormes</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1594	<i>El maestro de danzar</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1595?	<i>El dómine Lucas</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1595-98	<i>Romancero de Palacio</i> . Varios poemas con referencias a Celestina	Po
1596	<i>La bella malmaridada</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1596	<i>Philosophia antiga poética</i> . Alonso Lopez Pinciano	Pr
1596	<i>Romance de los Comendadores</i> . Juan Rufo	Po
1597	<i>Testamento, Inventario, Codizillo y Carta de Celestina</i> . Anónimo	Po
1598?	<i>La francesilla</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
** 1598	<i>El galán Castrucho</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1599	<i>El galán escarmentado</i> . Lope de Vega Carpio	Tv

Siglo XVII

1600-05	<i>Romancero general</i> . Varios poemas	Po
1601	<i>El celoso (La lena)</i> . Alfonso Velázquez de Velasco (Pinciano)	Pr
1601	<i>Manoiuelo de romances</i> . Gabriel Laso de la Vega (dos poemas)	Po
1602	<i>El amante agradecido</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
** 1602	<i>Dozena parte de Romances</i> . Anónimo	Po
1603	<i>El viaje entretenido</i> . Agustín de Rojas Villandrino	Pr
1604	<i>El Guitón Onofre</i> . Gregorio González	Pr
1604	“Suceso que, aunque parece de conseja, fue verdadero” Quevedo	Po
1605	<i>La Pícara Justina</i> . Francisco López de Úbeda	Pr
1605?	<i>El ruiñeñor de Sevilla</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1605	<i>Discursos, epístolas (..) de Artemidoro</i> . A. Rey de Artieda	Po
1605	<i>Fastiginia o fastos geniales</i> . Tomé Pinheiro da Veiga	Pr, Po
1608?	<i>La cortesía de España</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1609?	<i>La victoria de la honra</i> , Lope de Vega Carpio	Tv
1611?	<i>Juan de Dios y Antón Martín</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1612	<i>La hija de Celestina</i> . Jerónimo de Salas Barbadillo.	Pr
1613?	<i>Santiago el Verde</i> . Lope de Vega Carpio	Lv
1614?	<i>La villana de Getafe</i> . Lope de Vega Carpio	Lv

1614	<i>Dolería del sueño del mundo</i> . Pedro Hurtado de la Vega.	Pr
1614	<i>El genovés liberal</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1614	<i>El ingenioso hidalgo D. Quijote (...)</i> . A. Fernández de Avellaneda	Pr
1615	<i>El rufián dichoso</i> . Miguel de Cervantes	Tv
1615	<i>Don Gil de las calzas verdes</i> . Tirso de Molina	Tv
1615	<i>Marta la piadosa</i> . Tirso de Molina	Tv
1617	<i>El desdén vengado</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1620	<i>El sagaz Estacio, marido examinado</i> , Jerónimo de Salas Barbadillo.	Pr
1620	<i>Escuela de Celestina y el hidalgo presumido</i> . J. de Salas Barbadillo	Tv
1621	<i>Fortunas de Diana en el libro La Filomena</i> . Lope de Vega Carpio	Pr
1617	<i>Entremes de la hechicera</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1617	<i>El hospital de los podridos</i> . Anónimo	Tp
1617	<i>Quien calla, otorga</i> . Tirso de Molina	Tv
1617	<i>Cavallero venturoso (...)</i> . J. Valladares de Valdelomar	Pr
1620	<i>Lazarillo de Manzanares</i> . Juan Cortes de Tolosa	Pr
1620?	<i>El burlador de Sevilla</i> . Tirso de Molina	Tv
1620	“Carta de Nuestra Madre Celestina.” Anónimo	Po
1624?	<i>El caballero de Olmedo</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1624	<i>Alonso, mozo de muchos amos</i> . Jerónimo de Alcalá Yáñez	Pr, Po
1624	<i>El marqués de las Navas</i> . Lope de Vega Carpio	Tv
1625?	<i>Romancero ... Brancacciana</i> : “El testamento de Celestina.”	Po
1626	<i>La constante cordobesa</i> . Gonzalo Céspedes y Meneses	Pr
1627?	<i>Entremés de los sordos</i> . Lope de Vega Carpio?	Tv
1630	“Cada loco con su tema.” Antonio Hurtado de Mendoza	Po
1632	<i>La Dorotea</i> . Lope de Vega Carpio	Pr
1635	<i>La mujer por fuerza</i> . Tirso de Molina	Tv
1635	<i>Don Gil de las calças verdes</i> . Tirso de Molina	Tv
1636?	<i>Historia de Talavera (...)</i> . Cosme Gómez de Toledo	Pr
1636	<i>Quien no cae no se levanta</i> . Tirso de Molina	Tv
1636	<i>Marta la piadosa</i> . Tirso de Molina	Tv
1638	<i>El carnero</i> . Juan Rodríguez Freile	Pr
1640	<i>La inocente enredadora</i> . Entremés anónimo	Tv
1641	<i>La mojianga con gusto, en 6 novelas</i> . Andrés Sanz del Castillo	Pr

1643	<i>Entremes de La Celestina</i> . Juan Navarro de Espinosa.	Tv
1644	<i>El siglo pitagórico y vida de D. Gregorio Guadaña</i> . E. Pérez Gómez	Po, Pr
1645	<i>Sin honra no hay amistad</i> . Francisco de Rojas Zorrilla	Tv
1647	<i>La gram comedia del Familiar din Demonio</i> . G. de Ávila y Perea	Tv
1650	<i>Entremés famoso de los putos</i> . Jerónimo Cáncer y Velasco	Tv
1651	<i>El criticón</i> . Baltasar Gracián	Pr
1652	<i>Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas</i> . F. Trillo y Figueroa	Po
1660	<i>Entremés de las beatas</i> . Anónimo	Tv
1660?	<i>Baile de Celestina</i> . ¿Agustín Moreto?	Po
1661	<i>No puede ser</i> . Agustín Moreto	Tv
1662	<i>El lindo Don Diego</i> . Agustín Moreto	Tv
1666	<i>Los gigantones de Madrid</i> . Francisco Santos de Madrid	Pr
1668	<i>Entremés famoso de los putos</i> . Gerónimo Cáncer	Tv
1671	<i>El doctor Carlino</i> . Antonio de Solís	Tv
1671	<i>Todo es enredos amor</i> . Agustín Moreto	Tv
1671?	<i>Los engaños de un engaño y confusión de un papel</i> . Agustín Moreto	Tv
1674	<i>Obras de don Luis de Ulloa Pereira</i> .	Po, Pr
1675	<i>El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo</i> . A. Salazar y Torres	Tv
1676	<i>Yo por vos y vos por otro</i> . Agustín Moreto	Tv
1683	<i>Los empeños de una casa</i> . Sor Juana Inés de la Cruz	Tv

Hasta la fecha, han aparecido cuatro entregas de mi “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822”. Una quinta está en preparación. Los datos relevantes son:

1. J.T. Snow: “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822,” *Celestinesca* 21 (1997), 115-172.
2. J.T. Snow: “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. II (1499-1600),” *Celestinesca* 25 (2001), 199-282.
3. J.T. Snow: “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. III (1601-1800),” *Celestinesca* 26 (2002), 53-121.
4. J.T. Snow: “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. IV (1499-1822),” *Celestinesca* 37 (2013), 151-204.
5. J.T. Snow: “Historia crítica de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. V (1499-1822),” *Celestinesca* (en preparación).

APÉNDICE II: Poesía teñida de huellas de *Celestina*. Una muestra

“Romance nueuamente hecho de Calisto y Melibea” (Pliego suelto 1513)	Prometiéndole Areúsa De traerla a su mandar. Estas palabras diziendo, A su casa van llegar: Con las razones que sabe A los dos fizo ayuntar. Desque los dexa ayuntados, A su casa va tornar.	410
1. Un caso muy señalado Quiero, señores, contar: Cómo se iba Calisto Para la caça caçar. En huertas de Melibea Una garça vido estar, Echado le avía el falcón Que la oviesse de tomar. El falcón con gran codiçia, No se cura de tornar. [...]	5	415
2. “Digas, hermano Sempronio, Tú me digas la verdad ¿Cómo has pensado agora De hazer esta piedad?”	10	545
3. “Yo vos lo diré, señor; Sed atento en escuchar: Muchos días son passados Que aquí en esta cibdad Conozco una puta vieja Qu’en el mucho no ay su par. Las artes que ella sabe, ¿Quién te las podrá contar? Hechizera y alcahueta, Muy astuta en su hablar, ¿Qué te contaría della, De lo que sabe ordenar? Hazer y deshazer virgos En esta nuestra cibdad, En las passiones de amor Sabe mil remedios dar”.	155 160 165 170	550 555 560
4. Ya se despide la vieja, Pármemo con ella va. Desde allí a su posada, No hazen sino hablar,	405	420
	6. El cordón de Melibea Comiença de enhechizar De tal suerte y tal manera Que luego la fue a trocar, Que de áspera y cruel, Blanda la hizo tornar [...]	

- Lucas Fernández, “Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redentor Jesucristo” (1514)
- Gil: Ora enfiges, Bonifacio.
 Boni: Ay, ¿ño tengo d’enfengir de mi casta y gerenacio?
 Gil: Rellátalo aquí despacio.
 Dexemos el peridir. 155
 Boni: Yo soy hijo del herrero de Rubiales, y nieto del messegiero. Prabos, Pascual y el gaytero son mis deudos caronales. 160
 Y aun es mi madre señora la hermitaña de san Bricio.
 Gil: Éssa es gran embaÿdora, gran diábro, encantadora.
 Boni: Muger es de gran bollicio. 165
 Gil: Medio bruxa asmo qu’es, y aun aosadas, que si buscarla querrés, cada noche la topéis por estas encruzijadas. 170
 Una vez entré en su hermita, y porque llegué a vn altabaque, corrió la vieja maldita por me açotar muy afrita. Por huýr le solté un traque. 175
 Dime si es caso del Papa este pecado, que allá me quedó la capa.
 Boni: De pecado ño se escapa si se te soltó en sagrado. 180
 Gil: ¡Qué ojos tien tan ñublosos, manantñales de vino, muy vermejos, pitañosos, lamparosos, lagañosos, siempre le lloran contino! 185
 Pichel, jarro o cangilón, Qu’ella toma con muy sancta deuoción,
- le pega tal suspirón que no le dexa carcoma. 190
 Boni: Sabe legar, deslegar, haze cient mil bebedizos para bienquerencias dar. También sabe en cerco entrar; sabe de agüero y de hechizos, 95
 sabe de ojo y aun de estrella, y es dauina.
 ¡Grolla habrás de conoscella!
 Gil: ¡Quán gran puta vieja es ella! Peor es que Celestina. 200
 (Ed. María Josefa Canellada, Castalia, 1973)
- Juan Sedeño (1540), *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (versificada por...)
- Ca. Pues no seas negligente.
 Se. Tu procura no lo ser que el amo que no es prudente hazer sieruo diligente jamas se puede hazer.
 Ca. Pues dime como has pensado hazer esta piedad.
 Se. Yo te lo dire de grado lo que tengo imaginado para hauer tu sanidad.
 Conosco a las tenerias al fin de estas vezindades vna vieja ya de dias astuta en hechizerias sagaz en todas maldades. Y dizen los mas sabidos que mas de cinco mill virgos son por ella redimidos con engaños nunca oydos, con agujas y con sirgos. (a6r, col. 1-2)
 Ca. No seas agora negligente.
 Se. No lo seas tu,

	que imposible es hacer siervo diligente el amo perezoso.	para hazer torpes bodas. No hay moço ni despensero que a tu casa no se acorra, cayendo con su dinero; pues guarde del rocambo y açotes con miel y borra. (h. 1546)	
Ca.	¿Cómo has pensado de hacer esta piedad?		
Se.	Yo te lo diré.	Obras de diversos recopilados (BNE Ms. 3924 [1582])	
	Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda, que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay; entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad.	[f. 135r] Çelestina que dios aya en su vejez fue tutora de siluia çierta señora y como patrona y aya amiga y procuradora. Tomando tinta y papel y llamando al escriuano por el termino profano escriuió esta carta en el firmandola con su mano.	5
(Ed. Dorothy Severin, Alianza, pp. 55-56)			
	Sebastián de Horozco, <i>Cancionero</i> , Ed. Jack Weiner, Berne/Frankfurt, Lang, 1975, p. 62 (BNM 7-100333)	Glossa Muchas vezes, Siluia mia, te rogare que me creas porque si embano tenpleas passara tu lozanía sin que medrada te veas. Y pues es hecho romano engañar a una muger si por alguno as deazer sus dineros en tu mano siluia, primero as de Ber.	10
	Poema 46: “El Auctor a una puta vieja alca- gueta”	[f. 135v] La mujer que de rrapiaña çaça y saue aproyecharse quando da en amartelarse todo es çelo todo es rriña y a cada passo empreñarse. La mejor suerte es azar y así medrar en un pelo	15
	Putta vieja embaidora ponçoñosa, serpentina, maldita encandiladora, heredera y suçedora de la vieja Çelestina. Gastaste tu joventud en ser puta cantonera, y agora en la senetud estando en el ataúd vives de ser cobertera. Sonsacando mil moçuelas y albergándolas a todas, frayles y moços d’espuelas, dando casa, cama y velas		20
			25

- la que tubiere martello
no es mas pusible [sic] que estar
lleno de arboles el çielo.
Al que por ti suspirare
de veras u de burlando
no te le andes alagando
hasta que el daño rrepere
lagrimas de oro llorando.
Y si mudare de treta
muestratela hecha yelo
aunque por cubrir su anzuelo
montes de oro te prometa
y estrellado todo el suelo.
[f. 136r]
No es todo oro lo amarillo
digo que al de mejor talle
en no haujendo que pelalle
le pongas sin mas oylo
de paticas en la calle.
Y si acasso forma quexas
de tu tibieza y querer
y no acude al menester
no se te de dos arbejas
que te dexe de querer.
- Lope de Vega Carpio, *El galán Castrucho*
(escrito 1598)
- Álvaro:
El día que yo vi, volviendo al cuento,
esta dama gentil, esta hermosura,
vi detrás della un negro paramento
y una fantasma de la noche obscura:
una vieja, señor, bebiendo el viento,
que cual suele la sombra en la pintura,
parecía detrás del ángel bello,
junto al realce y luces del cabello.
Vi mal agüero en ella.
- Jorge: ¿Y halo sido?
- 30
35
40
45
50
60
65
- ¡Y cómo si lo fue! Porque es la hembra
de mayor interés que ha producido
el más villano que la tierra siembra;
no hay pez apenas en la red caído,
cuando parte por parte lo desmiembra
sacándole el dinero con los sesos
de la menor médula de sus huesos.
[...]
de día duerme, en viendo que anochece
sale como murciélago o lechuza;
[...]
Flacas las dos inútiles quijadas,
desgarrados los labios de la boca,
altas las negras cejas y tiznadas,
y en ellas una reverenda toca;
[...]
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos
para cuatro corcovas de camellos.
Quien no la ve haldeando por la calle
no ha visto posta, ni serpiente ha visto
cuando la cola aciertan a pisalle,
como aquesta tercera de Calisto.
- 70
75
81
87
90
- (Ed. E. cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega* [M: RAE, 1928], citado de la ed. de Alva Ebersole, Nueva Colección Siglo de Oro 1, Valencia, Albatros eds., Hispanófila, 1983, Acto I, pp. 29-30, hablando de una bella mujer que admiran y luego su “sombra”)
- Anónimo, “Letrilla” (*Romancero. Dozena Parte*, Zaragoza 1602 [BNE R/25265], 105r-106r)
- La sangre solo te inclina
a que escuches muy de grado
hijo amado,
a tu madre Celestina.
Ya sabes que siempre he sido
muy respetada en el mundo,
- 4

y sin segundo, todo el tiempo que he viuido. Si quieres huyr del fuego que el mundo consume y quema sigue mi tema, y advierte lo que te ruego.		dalas a perros, que rasguñan como gatas.	
[105v]		[106r]	
Pues dineros no te dexo que es de lo que mas te aflijo, guardate hijo toma de mi este consejo.	8	Y si mostrando quererte te dixere que es donzella, mala querella,	40
De dama que se entretiene abrasada de centella guardate della, que es cosa que te conuiene.	12	condenado estas a muerte.	44
Y si la tal pretendiere darte esperança suauē, hurta la llaue, si la puerta no te abriere.	16	Si por ventura se escusa que tiene de su camisa, cosa de risa,	48
Si dize que esta ocupada y que en casa están despiertos, cuernos son ciertos, rodama esta la posada.	20	que el amor nada rehusa.	52
Si tuuiere algún arrimo con alguno, o trauacuentas, no lo consientas, aunque diga que es su primo.	24	Y si del fruto gozando luego te dixere ea, no te dessea,	56
Si vieres que la visitan mugeres de toca larga, teme la carga, que a bien ninguno la incitan.	28	jamás será de tu vando.	60
Si saliere con beatas para tapar los cencerros,	32	Si sigue las processiones y frayles entran en casa dellos se abrasa,	64
	36	amiga es de colaciones.	68
		Y si hablando a la ventana dize le daña el sereno, no es nada bueno, no lo hazes de buena gana.	
		Si te pidiere dinero tras el fuego que te enciende echar pretende	
		la sogā tras el caldero.	
		Si te dixere de veras que riñas vna pendencia, llana sentenciā	
		que moriras en galeras.	

Teología mística de Gonzalo de Berceo (Apéndice)

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

*Universidad Católica Argentina
Argentina
aqsuarpalla@yahoo.com.ar*

Resumen: Se publica el Apéndice del artículo incluido en *Letras* 72 (julio-diciembre 2015), 167-198.

Palabras clave: Gonzalo de Berceo – Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* – Teología mística – Apéndice.

Mystical Theology by Gonzalo de Berceo (Appendix)

Abstract: We publish the Appendix of the article included in *Letras* 72 (julio-diciembre 2015), 167-198.

Keywords: Gonzalo de Berceo – Introduction to *Our Lady's Miracles* – Mystical Theology – Appendix.

Sobre la templanza temporal, representada por temp-.

Crecimiento y decrecimiento temporales alternados de las dos fuerzas antinómicas

Puesto que Gonzalo de Berceo refiere la templanza de las partes del prado descriptas en la «Introducción de los Milagros de Nuestra Señora» mediante adjetivos verbales de *temprar* (*temprados sabores* 5b, *sombra temprada* 6b, *órganos temprados* 7c) y mediante la contraposición de cualidades físicas opuestas de diversos entes (aguas frías y calientes, frutos podres y acedos, prado verde y florido), puesto que el propio prado es descripto como *temprado* (31b) y puesto que, identificado el prado con el

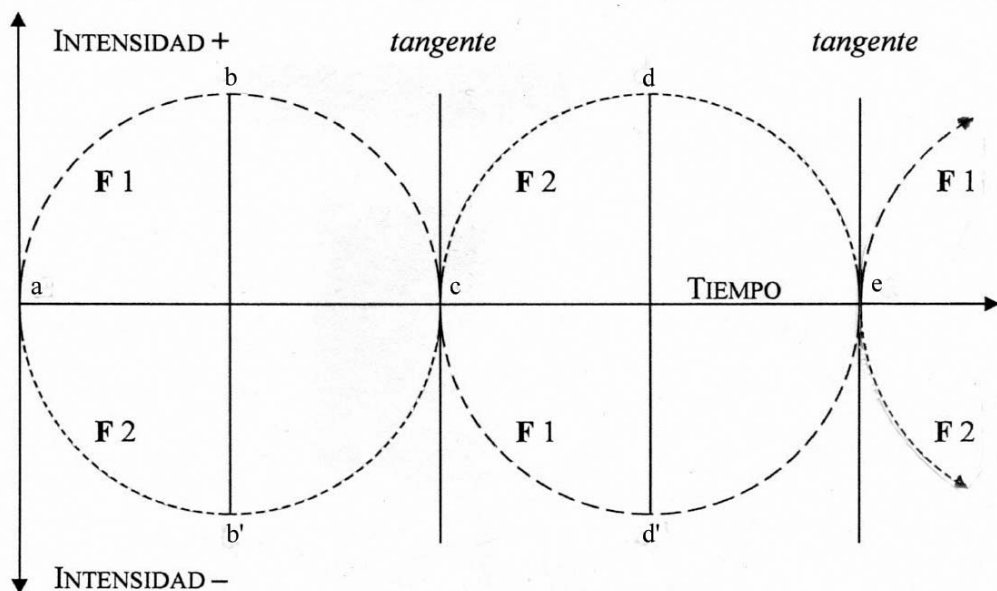
Paraíso terrenal y con la Virgen María, el denominarla *Tiempo de Jesu Christo* completa la serie de las templanzas por el reconocimiento de la común etimología de los derivados de *temprar* y de *templo/templo*, luego se hace necesario investigar el hecho físico significado por la raíz *temp-* para establecer sobre la demostración de este hecho material —*sensus historicus*— la verdad espiritual de su empleo alegórico o simbólico —*sensus spiritualis*—. A este efecto, estudiaré primero el valor de la raíz *ten-* propiamente dicha y después el de la raíz *ten-* con el sufijo *-p-*.

Para determinar el valor de *ten-*, presente en verbos y nombres deverbales latinos como *teneo*, *tenor*, *tendo* (*tenno*), *tensus*, *tensio*, *extendo*, *extensus*, *extensio*, etc., me valgo de un sencillo experimento de laboratorio. Sujeto un resorte por uno de sus dos extremos a un punto fijo y, tomando el extremo libre, aplicada en él una fuerza que lo separe del inmovilizado, a la fuerza aplicada responde en el propio resorte otra de igual intensidad pero de sentido contrario. Se manifiesta visiblemente si se corta el resorte entre ambos extremos y vemos cómo ambas partes separadas se contraen, una de ellas hacia el punto fijo y la otra hacia el extremo desde el cual se extiende el resorte. Lo mismo ocurre, aunque menos evidente, si en vez de un resorte se utiliza un cuerpo rígido y si, en vez de fijar uno de dos extremos, se dejan ambos libres y se extiende el cuerpo con las dos manos. Se define, pues, el fenómeno físico referido por *ten-* del siguiente modo: cuando en un extremo libre o en ambos extremos libres de un cuerpo rígido o no rígido se aplica una fuerza extensiva dada, a esta fuerza responde otra de igual intensidad, pero de sentido contrario, y eventualmente una elongación del cuerpo. Condición necesaria para que el fenómeno se verifique es la continuidad material del cuerpo. Más datos sobre los aspectos experimental y lingüístico pueden verse en mi estudio sobre *templum*.

Para determinar el valor de *tem-p-* (*-m-* por asimilación de *-n-* ante *-p-*, no *-m-* de τέμνω ‘cortar’ y τέμενος ‘tierra reservada para un señor’ o ‘tierra o bosque consagrados a una divinidad’, como suele decirse) recurro al análisis de *tempto* (infinitivo *temptare*) antes que a *tempero*, *tempus*, *templum*, etc., porque estos términos exigirían un tratamiento en exceso dilatado. El verbo *tempto*, exceptuada la desinencia, se analiza en *ten-p-t-* y vale tanto como ‘tentar’, esto es ‘ejercitar el sentido del tacto, palpando o tocando una cosa reiteradas veces’. Es lo que se hace cuando, en una habitación a oscuras, se intenta reconocer las cosas contenidas en ella a tientas y palpándolas. El acto consiste, en efecto, en extender las manos (acción representada por *ten-*) hasta el objeto que se palpa (representado por *-p-*) reiteradas veces (representadas por *-t-*). El morfema *-p-*, que no es una mera expansión no significativa de la raíz, como suele afirmarse, representa el límite de la extensión de los brazos cuando las manos llegan a tocar el objeto. Ahora bien, aunque en este verbo se reconoce sin dificultades

el valor del morfema *-p-*, empero se desdibuja un tanto la presencia y actuación de las dos fuerzas antinómicas ya definidas, que sin embargo existen. Paso, por ello, a la explicación de *tempero*, porque esa actuación de dos fuerzas es clara en este verbo, y aplico la función de *-p-* que ha quedado ya suficientemente establecida. En el lexicon de Forcellini (IV 681), por ejemplo, se declara *temperare* de la siguiente manera: “*Tempero est varias res, proportione servata, commisceo*”; se compara *tempero* con el griego *κεράννυμι*, esto es ‘mezclar’, y se glosa con el italiano *mescolare*, *temperare* o *temprare*, con el francés *combiner ou mélanger convenablement*, con el español *combinar ó mezclar* (sic) *conveniblemente*, con el alemán *in d. rechte Maass, d. rechte Verhältniss, d. rechte Mischung bringen, mässigen, mischen*, y con el inglés *to temper, mix or mingle in due proportion*. En estas confusas definiciones podemos entrever, gracias a la reconstrucción del sentido básico mediante el experimento de laboratorio realizado, que las *res* mencionadas han de poseer virtudes distintas y opuestas —dado que no se mezcla y combina lo igual, mas lo diferente y opuesto—, por lo cual las *res* mencionadas representan en verdad las fuerzas antinómicas del experimento, y podemos ver también que la conveniencia o justa medida o justa proporción de la combinación o mezcla consiste en la recíproca limitación y contención de las cualidades contrarias o virtudes o fuerzas antinómicas de las mismas *res*.

Pero el análisis de *tempero* nos muestra que hay otro rasgo importante de sentido que debe ser esclarecido para tener una idea completa del valor genuino de este verbo. El verbo *tempero* consta de las siguientes partes: **ten-p-e-s-o*, con rotacismo de *-s-* intervocálica, las cuales partes son, excepto la terminación verbal, las que constituyen el nombre *tempus*, esto es *ten-p-u-s*, procedente de **ten-p-e-s*, presente en *tempestas*, *tempestus*, *intempestus*, *tempestivus*, y, con rotacismo, en *tempero*, *temperatura*, *temperamentum*, *temperies*, etc. Mientras que *tempero* refiere la realización de un proceso, *tempus* nombra el proceso en sí mismo. Ahora bien, el sentido original de *tempus* no era equivalente al del nombre griego *καιρός*, cognado de *κεράννυμι* ‘mezclar’, esto es ‘mezcla atmosférica’ y luego ‘estado del tiempo’ y simplemente ‘tiempo’, como sostiene É. Benveniste (*Mél. Ernout* 11 ss.), cuya etimología se recoge en A. Walde / J. B. Hofmann LEW II 661, sino ‘acción continua, alternada y recíprocamente contenida de dos fuerzas antinómicas resultantes de una única fuerza primordial’ (A. Suárez Pallasá, *Templum*, ob. cit.). El proceso nombrado mediante *tempero* expresa, en consecuencia, la acción de oponer dos fuerzas antinómicas para alcanzar un estado en el cual las virtudes e intensidades de las mismas se contienen y compensan recíprocamente. El efecto de la temperancia puede darse en la continuidad y alternancia mencionadas o en un solo momento instantáneo fuera de tales continuidad y alternancia.



Todo lo hasta aquí expresado puede ser representado, para mayor claridad, en un gráfico como el que precede. Para una buena comprensión del mismo solamente es necesario tener en cuenta que las que denomino fuerzas antinómicas, es decir **F 1** y **F 2**, son virtudes físicas opuestas de las cosas, como día y noche —esto es luz y oscuridad—, frío y calor, humedad y sequedad, salado y soso, dulce y amargo, podre y acedo, etc., las cuales también pueden trasladarse figuradamente al plano moral y espiritual.

En el eje de las ordenadas se representa la magnitud de la intensidad de las virtudes físicas opuestas **F 1** positiva y **F 2** negativa, antinómicas resultantes de la única **F**, de la cual son efecto. En el eje de las abscisas se representa la magnitud de la extensión tem-poral del fenómeno. Este esquema es representativo de diversos ciclos transanuales, anuales e intraanuales: el de la precesión de los equinoccios; el solar de solsticios y equinoccios y el correspondiente de las estaciones; el lunar, distinto del solar, y el correspondiente semanal; el diurno de día y noche, etc. Si nos ceñimos al ciclo solar de solsticios y equinoccios y el correspondiente de las estaciones, se advierte que en el eje de las abscisas se superponen dos nociones distintas del tiempo: la del tiempo cronológico y la del tiempo atmosférico. La noción de tiempo cronológico de los romanos procede directamente de la observación del ciclo anual de las estaciones concebido como el despliegue de una fuerza o virtud que se manifiesta en la realidad física del

mundo como las dos fuerzas o virtudes antinómicas mencionadas. Es, por tanto, una noción extremadamente abstracta, contra lo que se podría esperar de la mentalidad apegada a lo concreto de la gente romana, de acuerdo con una creencia inveteradamente renovada acerca de su modo de pensar. En la propia definición que nos da del tiempo Varrón puede ser intuida la presencia de dos componentes distintos, aunque pretenda aplicarla él solamente al componente discreto: “Tempus esse dicunt intervallum mundi motus: id divisum in partes aliquot maxime ab solis et lunae cursu: itaque ab eorum tenore temperato tempus dictum” (*De ling. Lat.*, VI 2). En efecto, cuando lo define como *intervallum*, esto es como el espacio entre dos puntos dados, contrapone la discreción del intervalo a la perpetua continuidad del *motus mundi*; en segundo lugar lo da implícitamente como continuo cuando afirma que es *divisum in partes* por el curso del sol y de la luna; en tercer lugar, el propio *cursus* del sol y de la luna es denominado *tenor*, es decir un perpetuo continuo, que debe ser *temperatus*, esto es delimitado, para resultar en las discreciones del sol y de la luna. Considera, pues, de un lado el *motus mundi*, el *cursus* y el *tenor* como el fondo sobre el cual se inscribe el *tempus* propiamente dicho, que no consiste, al cabo, sino en las divisiones aparentes del continuo perpetuo. Cicerón ha de dar nombre a este continuo, inventando un término nuevo en la lengua latina calcado del griego αἰωνιότης, derivado de αἰών: *aeternitas*, eternidad. Pero la lengua latina de Varrón y de Cicerón muestra haber sido más sabia que estos dos sabios romanos, porque entendió que, por derivar *tempus* de *ten-, el continuo que representa *ten- y el discontinuo que representa *temp- no son sino dos aspectos de la misma cosa. Dar los nombres de *motus mundi*, *cursus*, *tenor* o *aeternitas* al continuo perpetuo y dar el de *tempus* al discontinuo, que indefectiblemente también es perpetuo, no altera la naturaleza profunda de las cosas. Para el romano antiguo el tiempo es lo permanente y lo impermanente. Es una sola fuerza que en verdad se manifiesta en dos fuerzas. Una sola fuerza natural en dos fuerzas hipostáticas.

Supongamos, pues, que somos observadores del comienzo del tiempo, es decir de una fuerza o virtud que actúa en la naturaleza física modificando la relación calor-frío y sequedad-humedad —además de día-noche, verano-invierno— a la cual fuerza daremos después de experimentar el ciclo completo de sus efectos el nombre no arbitrario de *tempus*. En el punto **a** inicial del tiempo e inicial de los ciclos en que se manifiesta comienza a actuar la fuerza **F**, la cual se despliega automáticamente en las dos antinómicas **F 1** y **F 2**. Así como **F 1** asciende hacia su máxima intensidad, localizada en el punto **b**, **F 2** desciende a la mínima suya, localizada en el punto **b'**. El aumento de la intensidad de **F 1** y la disminución de la de **F 2** no son constantes, sino decrecientes a medida que ambas fuerzas se aproximan al máximo y al mínimo respectivamente en su progreso temporal. Desde los puntos **b** y **b'** la intensidad de **F 1** comienza a dismi-

nir, mientras que la de **F 2** comienza a aumentar, creciendo ambas según sus sentidos a medida que progresan hacia el punto **c**. Los puntos **b** y **b'** no son de templanza de las fuerzas, sino de máxima destemplanza, porque una de ellas es máxima y la otra mínima. El hecho de coexistir ambas fuerzas en **b** y **b'** es causa de que **F 1** en **b** actúe sobre **b'** y **F 2** en **b'** sobre **b** o, mejor expresado, que recíprocamente actúen la una sobre la otra, limitando y conteniendo el crecimiento y la disminución respectiva de cada una de ellas. El decrecimiento de **F 1** por efecto del crecimiento de **F 2** y el crecimiento de **F 2** por efecto del decrecimiento de **F 1** llegan a la mutua neutralización en el punto **c**, en el cual ambas fuerzas se equilibran. Este punto **c** es el verdadero punto de templanza porque, aunque en los innumerables puntos correspondientes de las trayectorias de **F 1** y **F 2** del semiciclo que culmina en **c** las fuerzas son de igual valor pero de sentido contrario, en él el valor de esas fuerzas es cero. En cierto modo, la contención recíproca de **F 1** y **F 2** existe en toda la trayectoria del semiciclo, por lo cual la suma algebraica de ambas fuerzas siempre da cero en todos los lugares correspondientes; pero en el punto **c** cero no es algebraico, sino absoluto. En este punto lo frío es cálido y lo cálido frío, lo húmedo es seco y lo seco húmedo. Por este punto, que matemáticamente es límite, pasa la tangente de las trayectorias de ambas fuerzas, puesto que en él se invierten los signos relativos de las intensidades de ambas fuerzas: **F 2** de negativa pasa a positiva y **F 1** de positiva pasa a negativa. Visto de otro modo, lo aparente de **F 1** en el primer semiciclo se hace inaparente en el segundo y lo inaparente de **F 2** se hace aparente. Llamo aparente al fenómeno —calor o frío, humedad o sequedad, etc.— vigente en la mitad positiva del esquema. Podría decirse que esa mitad positiva representa el polo actual de los fenómenos alternantes, mientras que la mitad negativa representa el potencial. Si **F 1** es el calor o la sequedad y **F 2** el frío o la humedad, después de ser **F 1** acto en el primer semiciclo, desde el único punto **c** se hace potencia o inapariencia, y viceversa con respecto a **F 2**. Vienen después los puntos **d** y **d'**, representativos del máximo actual y aparente de frío y humedad y del mínimo potencial de calor y sequedad, y, cumplido su semiciclo de vigencia, un nuevo punto **e** de templanza absoluta, de tal manera que los ciclos completos seguirán ocurriendo mientras dure el tiempo, es decir la misteriosa fuerza natural **F** que gobierna el mundo físico. Esto es, reducido a una forma geométrico-matemática, lo que los romanos entendían por *tempus*.

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 nonbiding 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 10 de octubre de 2016,
en los talleres de Ediciones Selectus SRL Servicios Gráficos,
Talcahuano 277, piso 2° A, Buenos Aires - Argentina
(54 11) 4381-8000
ediciones.selectus@gmail.com

Letras

Nro. 73

STUDIA HISPANICA MEDIEVALIA X

VOLUMEN III

Actas de las XI Jornadas Internacionales de
Literatura Española Medieval y de discursos
sobre el viaje en la Edad Media hispánica, 2014

ISSN 0326-3363

Correo Argentino	Suc. 48 Central (B)	TARIFA REDUCIDA Concesión 125
		FRANQUEO PAGADO Concesión 1135

ENERO-JUNIO 2016

Reg. Nac. de la Prop. Intelectual N° 181711
queda hecho el depósito que marca la ley