

M E D I E V A L I A

NÚMERO 48



Universidad Nacional
Autónoma de México

DIRECTORES

Concepción Company
Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional
Autónoma de México
company@unam.mx

Aurelio González
Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios
El Colegio de México
agonza@colmex.mx

Lilian von der Walde
Departamento de Filosofía,
Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa
walde@xanum.uam.mx

COMITÉ EDITORIAL

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Xiomara Luna Mariscal
El Colegio de México

Axel Hernández Díaz
Universidad Nacional Autónoma de México

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Carlos Alvar
Université de Genève
Dr. Fernando Baños Vallejo
Universitat d'Alacant
Dr. Vicenç Beltran
Università di Roma
Dr. Mauricio Beuchot
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza
Dr. Rafael Cano
Universidad de Sevilla
Dra. Gloria Chicote
Universidad Nacional de La Plata

Dra. Rosa María Espinosa Elorza
Universidad de Valladolid
Dra. Margit Frenk
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. César González
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Pascual Martínez Sopena
Universidad de Valladolid
Dra. Eloísa Palafox
Washington University in St. Louis
Dr. Giuseppe Di Stefano
Università di Pisa
Dra. Mercedes Vaquero
Brown University

SECRETARIA DE REDACCIÓN Y EDITORA RESPONSABLE: María del Refugio Campos Guardado
SOPORTE TÉCNICO: María del Refugio Campos Guardado, Braulio Hernández Valseca y Eliff Lara Astorga
DISEÑO DE PORTADA E INTERIORES: Benito López Martínez

Medievalia, núm. 48 (2016), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Centro de Lingüística Hispánica "Juan M. Lope Blanch" del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 56 22 72 50 ext. 49434, URL: revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv. Correo electrónico: remedie@unam.mx. Editor responsable: Mtra. María del Refugio Campos Guardado. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: 1227-93. Certificado de Licitud de Título: 6733. Certificado de Licitud de Contenido: 7259. ISSN: 0188-6657. Impresa por Solar Servicios Editoriales, talleres ubicados en Calle Dos, núm. 21, Col. San Pedro de los Pinos, Del. Benito Juárez, C. P. 03800, Ciudad de México, el 23 de junio de 2017, con un tiraje de 200 ejemplares, tipo de impresión: digital con papel Cultural de 90 g para los interiores y papel Couché de 300 g para los forros. *El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.*

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2017, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México
www.iifilologicas.unam.mx / Tel. 5622 7347, fax 5622 7349
ISSN: 0188-6657
Impreso y hecho en México

ÍNDICE

ARTÍCULOS

“Silencio, habla demasiado”. Las paradojas del <i>Roman de Silence</i> <i>Cristina Azuela</i>	5
Santa María Magdalena: de la hagiografía al <i>roman</i> <i>Wendy Morales Prado</i>	27
Variantes y reelaboración del <i>exemplum</i> del hombre y el ave en la <i>Disciplina Clericalis</i> , <i>Barlaam</i> y <i>Josafat</i> y el <i>Libro del caballero Zifar</i> <i>Sulemi Bermúdez Callejas</i>	45
“Sé bien toda natura” “Bien sé las qualidades de cad’un elemento”: tras las huellas de Plinio “El Viejo” y la <i>Historia Natural</i> en el <i>Libro de Alexandre</i> <i>Penélope Marcela Fernández Izaguirre</i>	59
Fórmulas y estructuras descriptivas en el Romancero Viejo <i>Aurelio González</i>	71
Partitura espectacular (<i>Églogas profanas</i>) de la primera producción dramática de teatro de Juan del Encina <i>Juan Pablo Mauricio García Álvarez</i>	83
El espacio de la alcahueta: el marco urbano en <i>La Celestina</i> y <i>La Lozana andaluza</i> <i>Jéromine Francois</i>	107
Falling in love <i>in absentia</i> : Grimalte and Gradissa’s mimetic desire in Juan de Flores’ <i>Grimalte y Gradissa</i> <i>Luis Fernando López</i>	131
Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de <i>Roberto el Diablo</i> <i>Ricardo J. Castro García</i>	157

RESEÑAS

José Julio Martín Romero, <i>La guerra en la literatura castellana del siglo xv</i> <i>Juan Pablo Mauricio García Álvarez</i>	171
Lucila Lobato Osorio, <i>Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del siglo xvi</i> <i>Nashielli Manzanilla Mancilla</i>	177
Luis Ramírez de Lucena, <i>Repetición de amores</i> <i>Juan Pablo Mauricio García Álvarez</i>	181

“Silencio, habla demasiado”.

Las paradojas del *Roman de Silence*

“Silence, trop avés parole!” *

The paradoxes of the *Roman de Silence*

CRISTINA AZUELA

Universidad Nacional Autónoma de México

En la literatura medieval existe una larga tradición de relatos de travestismo femenino que pasa por la hagiografía y las novelas caballerescas. En todas, el motivo del cambio de identidad se presta a una multiplicidad de ambigüedades y paradojas que en el *Roman de Silence* constituyen rasgos fundamentales desde la sintaxis hasta los núcleos temáticos. Asimismo, el personaje de Merlín, figura híbrida por excelencia y emparentada con los *tricksters* —a los que también se asemeja Silence—, aparece como el catalizador del desenlace de la narración, lo que nos alerta acerca del alcance de las paradojas y equívocos como elementos estructurantes de una obra cuyos características tricksteriles se examinan igualmente aquí.

PALABRAS CLAVE: *Roman de Silence*, Merlín, hibridismo, *trickster*, paradoja, ambigüedad, literatura francesa del siglo XIII

In medieval literature there is a long tradition of feminin transvestism, from hagiography to chivalric romances. In all of them, the change of identity motif lends itself to various ambiguities and paradoxes which are the main features in *Le Roman de Silence* not only in syntax but also in it's main themes. The other protagonist of the text, Merlin, a hybrid character himself, who recalls the *trickster* —a trait shared with Silence—, is a key figure acting as a catalyst for the plot. As such, his mere apparition in the romance alerts the reader to the paradoxes and the ambiguities at the core of a work whose trickster-like characteristics are examined as well.

KEYWORDS: *Roman de Silence*, Merlin, hybridism, *trickster*, paradox, ambiguity, 13th-century French literature

Desde el título, “Silencio, habla demasiado” (“*Silence, trop avés parole!*”),¹ que reproduce uno de los versos del final del texto francés, se plantea el asunto de las contradicciones que permean la construcción de la novela. Queda claro que se trata de un enunciado ambiguo, como gran parte

* “Silence, you’ve got too many words/you talk too much”.

¹ Verso 6274. Todas las citas del original del *Roman de Silence* provienen de la edición y traducción al inglés de Sarah Roche-Mahdi de 1999 (*Le Roman de Silence: Silence. A Thirteenth Century French Romance*, quien se basa en la primera edición del texto realizada por Lewis Thorpe [1972]). Esta edición incluye, tanto las correcciones de Roche-Mahdi, como las sugeridas por

de los de la obra. Si bien podría parecer paradójico pedirle silencio al silencio (aunque éste pueda a veces resultar más expresivo que un largo discurso), el hecho es que el apóstrofe se dirige más bien a “Silence”, el personaje principal de este texto. Así, la frase cobra tintes irónicos al estar dirigida a esa persona, criticada por no contener su lengua. Pero si ya parecía paradójico que alguien llamado “Silencio” fuera locuaz, lo realmente problemático era que se le pidiera mutismo justo a quien se había forzado, desde la cuna, a no revelar su verdadera identidad, por lo que al leer la frase, el lector ya está al tanto del esmerado entrenamiento para “no hablar demasiado”, que Silence tenía.

6

Es también debido a las ambigüedades de la obra, por lo que en este trabajo se conserva el título original de la misma que, además de posibilitar los juegos polisémicos con el término “*silence*” en francés, permite una ambigüedad más: la imposibilidad de decidir el género del nombre, pues en esta lengua, la “e” final [de “*silence*”] se usa para el femenino y para el masculino.² Así, el nombre propio podría pertenecer tanto a un joven como a una doncella.

Sturges señala que la historia de Silence puede parecer un relato más de aventuras caballerescas ligadas a la *juventus* [juventud] que Duby estudió en relación al tema literario de la caballería andante.³ En este tipo de narraciones se incluían peripecias análogas a las de nuestro texto, como la huida del personaje principal (para aprender el “mester de juglaría”),⁴ o las malignas traiciones de la reina enamorada indebidamente —por más de una razón— del apuesto héroe, que le valen a éste el exilio, o las revueltas de vasallos traidores a la corona, a quienes, por supuesto, logra vencer, lo que le devuelve la confianza del

Félix Lecoy en su reseña de 1978 (este artículo ya estaba en prensa cuando llegó a mis manos la edición y traducción al italiano del 2005 de Alma Airò, véase infra bibliografía). Literalmente la frase significa: “Silencio, tiene demasiadas palabras”. Aunque existe una traducción al español de A. Benaim Lasry en la editorial Siruela (*El libro de Silence*, cfr. bibliografía), para apegarme al original, todas las traducciones al español son mías.

² Aunque en nuestra lengua también existen nombres femeninos terminados en “o” (como Consuelo o Amparo), que conservan la ambigüedad genérica de la terminación en “e”, de los nombres en francés (usada tanto para el masculino como para el femenino, como sería el caso de “Silence”), opté por mantener la decisión de los traductores del texto al español y al italiano, que conservaron el nombre del personaje en francés (véase supra nota precedente).

³ Duby, “Au XIIe siècle: Les ‘jeunes’” (en español ver infra bibliografía); en cuanto a Silence, véase Sturges, “The Crossdresser and the *Juventus*” y también Jewers, “The Non-existent Knight”. Se ha llegado a considerar a Silence como una inversión cómica del héroe caballeresco (Pratt, “Humour in the *Roman de Silence*”).

⁴ Aunque como se lo indica el propio Merlín-Viejo cuando Silence vuelve disfrazado/a de juglar a la corte de su padre, la juglaría no era una actividad aceptable para la nobleza.

rey, etc. Sin embargo, no se puede soslayar el hecho de que el caballero protagonista de todos estos lances es en realidad una joven que, nacida bajo un régimen que había negado la posibilidad de heredar a las mujeres, es presentada desde su nacimiento como “el hijo único” del Señor de Cornualles, el Conde Cador. Llamada Silence,⁵ es, pues, bautizada, vestida y educada como hombre y pasa por las innumerables andanzas propias de los jóvenes de su condición. A pesar de todo, al haber provocado el frenético enamoramiento de la reina, sufre, en venganza a su inevitable rechazo, la condena de buscar a Merlín, empresa considerada imposible, dado que todos sabían que el mago había afirmado que sólo podría ser capturado por una mujer.⁶ Al final de la historia, será por intervención del propio Merlín como se descubrirá la identidad femenina de la protagonista (el mago revelará también la identidad de una monja acompañante de la reina, que no era sino un caballero disfrazado así para encubrir su relación amorosa). Con lo anterior el texto se cierra tanto con el castigo al adulterio de la reina,⁷ como con el anuncio de la boda del rey con Silence.⁸

7

Esta conclusión tan convencional parecería llevarnos a un relato típico de travestismo femenino, tema no desconocido en la literatura medieval,⁹ que culmina en el final feliz soñado por cualquier dama de la época: “la boda con el príncipe azul”. Sin embargo, la crítica ha repetido incontables veces la

⁵ Los padres aprovechan conscientemente la ambigüedad genérica del nombre que eligen para ella, como se volverá a insistir más adelante (véase p. 9 y nota 16).

⁶ En el propio texto se especifica que antes de desaparecer, Merlín había dicho “que viviría como un salvaje, fugitivo en el bosque, y que nunca jamás lo atraparían [...] a no ser por la astucia de una mujer” [*Mais il dist donc, ains qu'en alast/ Et que la tor adealast,/ Qu'il seroit encor si salvages/ Et si fuitils par ces boscages,/ Ja n'estroit pris, n'ensi, n'ensi,/ C'est verité que je vos di,/ Se ne fust par engien de feme* (vv. 5797-5083)]. (En adelante todas las citas del *Merlín* de Robert de Boron en el francés original siguen la edición de Micha de 1979).

⁷ La lujuria de la reina delata todo su alcance con esto, pues no sólo había intentado seducir a Silence, sino que luego se hizo de ese amante disfrazado de monja, que se ocultaba entre las damas de su séquito.

⁸ La crítica ha notado que la súbita decisión del rey de desposar a Silence viene acompañada de una conveniente restauración del derecho a heredar de las mujeres, lo que, curiosamente, le permitiría adueñarse de las inmensas propiedades que la joven heredaría de su padre.

⁹ Como lo ha demostrado Michèle Perret en su artículo “Travestis et transexuelles”, ejemplos a los que hay que agregar la tradición hagiográfica (donde las santas se transforman para ofrecer su castidad a Dios); así como en el ámbito de la ficción no se puede soslayar a Nicolette, en *Aucassin y Nicolette*, citada por Roche-Mahdi, quien también alude a Tarsiana, del *Libro de Apolonio* del siglo XIII. Esta autora incluye en su edición y traducción al inglés del *Roman de Silence* una detallada discusión de los motivos análogos y textos relacionados con éste —que, además del episodio de Grisandole (véase infra nota 30), pasan por el *Roman d'Eneas* y el *Dolopathos* con la leyenda de los siete sabios de J. de Alta Selva y por G. De Monmouth— (véase *Silence*, XII-XVI).

contradicción entre la subversiva historia de esta joven que, con notable éxito, pudo llevar una vida plenamente masculina, cumpliendo con todas las actividades “impropias de su sexo” (hecho que, por lo demás, sin duda disfrutó),¹⁰ y la sorprendente tirada misógina que cierra el texto con la afirmación de que “incluso en circunstancias favorables, una mujer tiene menos ocasiones de ser buena que de ser mala, [pues sólo actuando] contra su naturaleza, una mujer hace el bien...”.¹¹ Asombra también el mutismo al que la narración condena a la protagonista una vez que se descubre su femineidad (así, cuando por fin puede hablar con la verdad es cuando nunca más vuelve a pronunciar palabra, salvo para alabar la decisión real de restaurar la herencia femenina).¹²

Del mismo modo, aunque la joven termina por ocupar su lugar entre las mujeres, lo que restablece el orden que la injusta ley había provocado, todas las expectativas que su actuación “masculina” previa había abierto son frustradas por el abrupto y silencioso destino que se le anuncia. Incluso la crítica ha tomado posiciones contradictorias al respecto: mientras unos juzgan la historia como definitivamente misógina, otros la consideran como un notable texto medieval protofeminista.¹³ Igualmente ambigua resulta esa boda con el rey Ébain, ante la que no se podían soslayar los tintes incestuosos debidos al parentesco de los contrayentes (el rey era tío abuelo de la novia).¹⁴ Se ha comentado asimismo lo conveniente de dicho enlace para Ébain, quien adquiriría así el importante territo-

¹⁰ Como se lee en los vv. 5177-5178: *Silences ne se repent rien/ De son usage, ains l'ainme bien* [Silence no se arrepentía en absoluto de sus costumbres, al contrario, le gustaban mucho].

¹¹ *Car feme a menor oquison, / Por que ele ait le liu ne l'aise, / De l'estre bone que malvaïse, / S'ele ouevre bien contre nature...* (vv. 6688-6691).

¹² La crítica ha comentado la frase con la que Silence concluye su confesión ante el rey, después de la cual no vuelve decir nada más, ni se vuelve a saber nada acerca de lo que piensa o siente: *Ne jo n'ai soig mais de taisir/Faites de moi vostre plaisir* (vv. 6627-6628). De hecho, cabe recordar que estos versos de problemático sentido forman parte de esa ambigüedad que permea el texto, como sus traductores lo han demostrado al no concordar en sus versiones: Gaunt en “The Significance of Silence”, (seguido por Waters, en “The Third Path”) propone “No quiero más que callarme. Haga de mí lo que quiera”, contra las versiones de Roche-Mahdi, Psaki, Bouchet, Airò y Tolmie (esta última en “Silence in the Sewing Chamber”), que traducen: “...ya no quiero callarme. Haga de mí lo que quiera...”; mientras que la versión al español de Lasry soslaya el asunto de la voluntad de la heroína y se reduce a “Ahora que se cumpla vuestra voluntad conmigo” (137).

¹³ Gallagher, Gaunt, Jewers, se encuentran entre quienes piensan en una postura misógina mientras que Labbie, Lasry, Psaki, Roche-Mahdi y Stock, proponen que el texto arbola un pensamiento más bien feminista. Como se mencionará más adelante, Ryder y Zaerr examinan las estrategias lingüísticas y narrativas que hacen de éste un texto eminentemente ambiguo, lo que además podría explicar las contradicciones entre los críticos (“A Stylistic Analysis”).

¹⁴ Se trata de un incesto en séptimo grado, como lo señala Sharon Kinoshita (véanse sus artículos, “Heldris de Cornuälle’s”, nota 33, 409 y “Male-Order Brides”).

rio de Cornuailles. También se han notado sus debilidades como rey, cuyas decisiones erróneas y casi siempre impulsivas lo convertían en una autoridad inestable desde el punto de vista político, pero también personal, pues lo mostraban incapaz de tomar resoluciones confiables o consistentes.¹⁵ Incluso se ha hablado de la enorme diferencia de edades de la nueva pareja, que fácilmente convertiría a Silence en una “mal casada” expuesta a un sinfín de tentaciones.

Es de igual modo inquietante el cuestionamiento a la asignación de los roles sexuales como efecto natural de las diferencias anatómicas, cuando esta doncella demuestra que la educación y la influencia del medio pueden resultar tan poderosas y socialmente eficaces como la constitución física. Sin embargo, el hecho paradójico es que mientras mejor actúa como hombre, Silence demuestra más claramente lo “malas” y “mentirosas” que pueden llegar a ser las mujeres (lo que justificaría la conclusión misógina del narrador).

Así pues, la problemática identidad de Silence parece materializarse a partir de ese nombre ambiguo y maleable que le impusieron al bautizarla como si fuera hombre: “Se llamará Silence¹⁶ en nombre de santa Paciencia, pues el silencio contrarresta la ansiedad [...] *Él* tendrá por nombre *Silencius* [...]”; y si por azar se llegará a descubrir su naturaleza verdadera cambiaremos el “us” por “a”, y se llamará *Silencia*.”¹⁷ Pero si bien sus padres parecerían creer que el cambio de identidad era tan sencillo como la simple transmutación de unas cuantas letras en una palabra,¹⁸ resulta notable el hecho, ya muy comen-

9

¹⁵ *Vid. supra* nota 8; al comparar a Ébain con el rey de Francia, Stock llega a estas conclusiones (“The Importance”, 8; ver también Kocher, “Narrative Structure”, 351 y Psaki en su introducción a su propia traducción al inglés del texto, XVII).

¹⁶ Aunque esta traducción no es literal, permite mantener la ambigüedad en cuanto al género, sin especificarlo. Nótese que en la misma tirada el padre alude a su hija pasando del femenino al masculino (véase v. 2047: *cesti ferons desvaleter* [“a ésta —(niña)— la haremos desmasculinizarse] y v. 2052: *Ceste ira al vent et al halle* [“ésta —(niña)— vagará al viento y bajo el sol” (justo como sólo un niño podía hacerlo)], y luego v. 2067: *Sel faisons apieler* Silence [“Se llamará Silence”] y unos versos más tarde, v. 2074: “*Il iert només Scilencius* [“Él se llamará Scilencius”]. Ver la cita completa en la nota siguiente.

¹⁷ “*Sel faisons apieler Scilense/ El non de Sainte Pacience,/ Por cho que silensce tolt anse* [...] *Il iert només Scilencius;/ Et s’il avient par aventure/ Al découvrir de sa nature/ Nos muerons cest -us en -a/ S’avra a non Scilencia*” (vv. 2067-2079). En cuanto al juego de palabras en torno al término *us* [costumbre; uso] véase *infra*, nota 23.

¹⁸ Más adelante volveremos a las implicaciones de los juegos con la terminación “us” (véase nota 23). De hecho, el propio narrador parece burlarse de todo el argumento al retomarlo al final del texto, cuando detalla cómo recupera la joven su identidad femenina: “Antes su nombre era *Silencius*; al quitar *us* y añadir *a*, ahora se llamará *Silencia*” [*Ains ot a non Scilencius / Ostés est -us, mis i est -a / Si est només Scilentiä*] (vv. 6666-6668)].

tado, de que a lo largo de todo el texto el nombre que se usa para designar a la protagonista es el neutro *Silence*. Sólo en dos episodios se vuelve a emplear “*Silencius*”, y uno de ellos es cuando se niega que ésa sea su denominación.¹⁹

Volviendo al principio de la vida de *Silence*, a los doce años se entera de que la educación que ha recibido como niño no corresponde a su sexo biológico. El lector asiste al debate alegorizado por las figuras de Naturaleza y Educación, que probablemente se lleva a cabo en su conciencia.²⁰ Resulta interesante que su identidad no hubiera sido evidente ni para ella misma, y que, al conocer la verdad, dude indecisa entre comportarse como hombre o mujer, según los reclamos de una u otra alegoría. Sin embargo, en ese primer momento, parece que Educación vence,²¹ pues la propia joven concluye que:

10	<i>‘Voire,’ fait il, ‘a la male eure</i> <i>Irai desos, quant sui deseure.</i> <i>Deseure sui, s’irai desos?</i> <i>Or sui jo moult vallans et pros.</i> <i>Nel sui, par foi, ains sui honis</i> <i>Quant as femes voel estre onis</i> (vv. 2639-2644)	En verdad —dijo él [<i>Silence</i>]— en mala hora / iría hacia abajo, cuando me encuentro arriba. / Estoy en lo alto, ¿por qué iría hacia abajo? / Ahora tengo honra y soy valiente / [... pero] sin duda me deshonoraré / si quiero volverme mujer.
----	--	---

Esas mismas vacilaciones de la joven, parecen contaminar la sintaxis de la narración, que se encuentra matizada por una larga serie de indeterminaciones gramaticales en cuanto al género, en parte permitidas por la propia lengua picarda en que se ha redactado la única versión conservada. Ha sido bien comentado que en el antiguo picardo, el objeto directo “*li*” no distingue entre el masculino y el femenino. En ese sentido, son los traductores y los editores quienes se han visto obligados, por rasgos lingüísticos de la lengua receptora, a optar por las terminaciones propias al género e incluso a insertar pronombres aclaratorios,

¹⁹ En el episodio en que Naturaleza la ataca diciéndole “¡Tu no eres *Silencius*!” [*Tu nen es pas Scilentius!* (v. 2530)]; más adelante se cita cómo reacciona la joven defendiendo su nombre masculino y repitiéndolo instintivamente (vv. 2532, 2533 y 2537). La última ocasión en que se le nombra *Silentiüs* es el v. 6666, citado en la nota precedente.

²⁰ Es curioso cómo, en francés, el enfrentamiento de Naturaleza [*Nature*] contra Educación/Cultura [*Noreture*] pasa justamente por la transposición de sólo algunas letras, al igual que los juegos entre *Silencius* y *Silencia*, o entre los nombres de Eufemie y Eufeme, dos figuras femeninas que proponen los modelos opuestos de mujer en el texto: la madre de *Silence* como dama perfecta y, desde su matrimonio, silenciosa; y la lujuriosa, malvada, manipuladora e infiel esposa del rey.

²¹ Victoria momentánea, ya que al final de la historia, comprendemos que fue la naturaleza femenina la que privó.

reduciendo con ello artificialmente las ambigüedades de un texto cuya apuesta se basaba justamente en mantener la indeterminación genérica.²²

La obra muestra otras ambigüedades lingüísticas, en forma de juegos de palabras como el que retomamos en el título de este trabajo, o el del nombre de *Scilentius*, donde Silencio lleva la declinación latina masculina *us*, aunque *us* es por sí solo el término referido a los “usos y costumbres”, por lo que aludirá también al hecho de que a esta niña la obligarán a adoptar “usos y costumbres” de niño;²³ o bien el empleo del término “oir” en el v. 3093, en que se describe la tristeza de los padres por haber perdido a “su heredero”, aunque el término también podía significar “alegría”, lo que implicaría a la vez que la ausencia de su hijo los ha privado de felicidad.²⁴ Análogas a este caso, abundan las frases ambiguas que pueden significar varias cosas a la vez, como la protesta de la joven cuando Naturaleza le informa que no se llama *Silencius*, y sorprendida, ella repite el nombre como sin poderlo creer:

[...] <i>dist Nature</i>	[...] Naturaleza le dice:
<i>Tu nen es pas Scilentius!</i>	Tú no eres <i>Silencius</i>
<i>Et cil respont: Tel n'oi onques!</i>	Y él/ella responde: “Nunca oí nada parecido,
<i>Silencius! Qui sui jo donques?</i>	¿ <i>Silencius!</i> ..., ¿quién soy entonces?
<i>Silencius ai non, jo cui,</i>	Yo creo que me llamo <i>Silencius</i>
<i>U jo sui altres que ne fui.</i>	O bien soy distinto al que era
[...] <i>Doncques sui jo Scilentius</i>	[...] entonces o soy <i>Scilentius</i> ,
<i>Cho m'est avis, u jo sui nus</i>	como me parece, o no soy nadie
	/o estoy desnuda ²⁵

(vv. 2530-2538)

²² Como ya se vio en supra nota 16.

²³ Como el propio Cador lo reconoce cuando, al decidir llamarla *Scilencius*, hace referencia explícita al significado de *us* como “uso y costumbre”: “Si le quitamos este *us* le daremos unas *costumbres* más naturales, pues este *us* va contra natura, mientras lo otro sería lo natural” (hay varios ejemplos más de este empleo de *us*, cfr., entre otros, *Il a us d'ome tant usé/ Et cel de feme refusé* (vv. 2475-2476 [ha seguido tanto las costumbres de los hombres y rechazado las de las mujeres...])). Los versos que preceden a esta cita se pueden ver supra nota 17. Hay que subrayar que sólo Psaki y Airò aluden explícitamente a este juego de palabras (véase la nota 3, página 181 de Psaki a su traducción y la nota de la página 298 de la edición de Airò).

²⁴ *Moult demainment grant dol, por voir,/ De cho qu'il ont perdu lor oir* (vv. 3093-3094). Lasry (65), Bouchet (509), Roche-Mahdi (145) y Airò (165-166) sólo aluden a la acepción de “heredero” mientras que Psaki reconoce ambas significaciones y las incluye en su traducción (84).

²⁵ Bouchet comenta esta doble posibilidad de interpretación que varios críticos han señalado (Perret, “Travestis”, 332, Cooper, “Elle and L”, 341 ss., McCracken, “The Boy Who”, 5 y Victorin, “Le Nu et le vêtu dans le *Roman de Silence*”). Resulta curioso que no todos los traductores y editores notan el juego verbal y simplemente traducen “o no soy nadie” (Lasry, 54, Psaki, 70; Roche-Mahdi, 119). Ver también el v. 882 con el uso equívoco de la frase *haymmi* (vv. 882 y ss.) comentado por Psaki en su nota 2, 181. Por último, hay que señalar que en las distintas traducciones

En donde la doble interpretación de la frase final del último verso (*jo sui nus*) permite adivinar que la desnudez será la única manera de recuperar su verdadera identidad femenina, cosa que no se logrará sino cuando se haya despojado de la ropa masculina, como de hecho sucede al final de la obra, cuando el rey Ébain la obliga a desvestirse ante toda la corte, lo que revela su femineidad.²⁶

A los juegos polisémicos se agregan predicados nominales del tipo “el joven que era doncella”,²⁷ y por otro lado, como se comentará más tarde, también hay significados abiertos, además de un narrador poco confiable que se contradice a sí mismo.²⁸ A ello se añade, de manera análoga, el hecho de que el texto no se puede catalogar según una sola tradición literaria o un género, pues también ha desestabilizado las convenciones de la novela al feminizar la aventura caballeresca reemplazando al héroe por una travesti.²⁹

12

Parece pues que el propio hibridismo sexual de la protagonista ha permeado todo el texto, llevándonos a admitir que Silence fue un inmejorable caballero a la vez que una excelente mujer, como el propio Ébain lo deja claro

se normalizan las variadas ortografías empleadas para el nombre de Silencius que aparecen en el texto francés original —lo que era bastante común en esta época en que la ortografía no estaba unificada—. Pero en el caso particular de esta sección del texto, se podría incluso suponer que las variaciones en las grafías del nombre son un juego más del autor/copista, pues la propia Silence al repetir sorprendida el nombre que le acaba de negar Naturaleza, parece aferrarse a él, aunque al mismo tiempo en su réplica se usen dos ortografías diferentes para expresarlo: *Silencius* en los vv. 2532 y 2533, mientras que en los vv. 2530 y 2536 se había empleado *Scilentius*... Casi como si se insinuara que no importa cómo se escriba el nombre o cómo se vista y se comporte ella, esencialmente sigue siendo la misma persona. Las indeterminaciones gramaticales del texto han sido comentadas por la crítica, en particular por Ryder y Zaerr, “A Stylistic Analysis”, además de Stock, “The Importance”, y Roche-Mahdi en las páginas XX-XXII de la introducción a su traducción.

²⁶ Véase infra nota 30 y Roche-Madhi, “A Reappraisal of the Role of Merlin”.

²⁷ *Le vallet ki ert meschine* (v. 3704); o bien: *li vallés qui est meschine* (v. 3784); o *li vallés meschine* (v. 3763) además de variaciones del tipo *Comme vallés, bone puciele* (v. 4972) [“como un joven que era buena doncella”]. Más adelante volveremos a esto.

²⁸ Véase Hess, *Literary Hybrids*, 98 e infra nota 67.

²⁹ Como lo recuerda Hess, en *Literary Hybrids*. Por su parte, Jewers identifica tres comienzos ligados a distintas tradiciones literarias, los dos primeros más acordes con la canción de gesta (el pleiteo feudal por territorios en que está Ébain, que se resuelve con la alianza entre enemigos a través del matrimonio; además del segundo con el asunto de la ley contra la herencia femenina, donde como comenta Hess, la mujer es nuevamente el medio para conseguir poder y territorios, sin tener acceso directo a éstos). El tercer comienzo, presenta la historia de amor entre Cador y Eufémie, relatada dentro de los cánones de la novela cortés. Los tres inicios dan lugar, según Hess, a una historia híbrida desde el punto de vista genérico, pues se trata de una recomposición de la tradición narrativa cortés al presentar las aventuras de una heroína en el universo masculino (Jewers, “The Non-Existent Knight”, 88).

cuando, al verla desnuda y comprobar que efectivamente no es hombre, se dirige a ella afirmando:

<i>Silence, moult as esté prols,</i>	Silence, has sido un excelente
<i>Bials chevaliers, vallans et buens;</i>	caballero, lleno de proeza y de
<i>Mellor n'engendra rois ne cuens</i>	valor; mejor no han engendrado ni
[...] <i>Por quoi tu t'as si contenu</i>	reyes ni condes jamás... ¿cómo fue
<i>Et coment cho est avenu?</i>	te condujiste de esa manera?
<i>Nos veöns bien que tu iés feme</i>	Vemos bien que eres una mujer...
(vv. 6579-6586)	

Como se desprende de la cita, parece realmente que el rey le habla a Silence como si fuera un hombre que por alguna extraña e incomprensible razón es mujer.³⁰

13

Los numerosos equívocos y paradojas del texto, que han sido abundantemente abordados por la crítica,³¹ acentúan la percepción bivalente del personaje y parecería que tampoco la voz narrativa deja de enfatizarla, esforzándose por no permitir que el público/lector olvide la doble identidad de la joven. En numerosas ocasiones, al describir alguna de sus virtudes como hombre, se añaden comentarios irónicos o se introduce una de esas frases

³⁰ La fría constatación de Ébain contrasta con la descripción de las reacciones de la corte de Julio César en el episodio análogo de Grisandole donde, en el momento de quitarle la vestimenta y percatarse de que “era una de las más bellas doncellas que se pudieran encontrar sobre la Tierra” [*que c'estoit une des plus beles puceles c'on trouvast en nule terre*], el emperador “se persignó ante tal maravilla” [*si se segna molt de la merveille* (este episodio se encuentra como “L'histoire de Grisandole” en el §448, 1226-1253, 1248, de *Les Premiers faits du roi Arthur*, dentro de *Le livre du Graal*, Philippe Walter ed., Paris, Gallimard [Pléiade], 2001; otra versión al francés moderno, tal vez más accesible, se encuentra en el apéndice de la traducción de A. Micha del *Merlin* de Boron, 193-204). En el *Roman de Silence* la escena es patética, sobre todo por la humillación de la joven ante toda la corte; no se menciona su belleza y, de hecho, en la miniatura que ilustra el episodio (miniatura 14), no hay una clara huella de femineidad en su figura (como lo señala Allen, “The Ambiguity”, 102. Sin embargo, a Bolduc le parece que la miniatura muestra los rasgos de una mujer con senos y una palidez muy femenina, rasgos que son difíciles de distinguir, al igual que la pilosidad púbica que la crítica menciona como de paso, antes de concluir que la ilustración demuestra el control de la palabra y la sexualidad femeninas: “el lenguaje de la sujeción actúa visualmente en esta imagen”, donde la desnudez de la protagonista y el gesto de sus manos sugieren su vulnerabilidad [cf. “Images of Romance”, 109-110]).

³¹ No sólo uno de los primeros y seminales trabajos sobre el texto, el de Allen, se intitula “The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*”, sino también los trabajos de Perret, Mason Cooper, McCracken, Hess y Labbie se ocupan del asunto.

paradójicas ya referidas aquí, como “el joven que era doncella”³² o incluso hay dejos de burla: “poco le faltaba para ser un hombre, toda su apariencia era de hombre, pero había más de lo que se podía ver: era mujer bajo la ropa”.³³ O bien, cuando la/el joven triunfa en un torneo, no se evita la acotación socarrona de que si uno de los caballeros vencidos hubiera sabido que había sido derrotado por “una débil, tierna y frágil mujer”³⁴ se sentiría muy humillado.

Dichos rasgos establecen una tensión permanente explorada por Ryder y Zaerr en su minucioso análisis estilístico. Tensión que revela la forma cómo la narración ofrece una presentación sistemáticamente contradictoria donde se enfatiza la percepción de Silence como víctima pasiva de la voluntad de otros, mientras que se disminuye el efecto de sus proezas y hechos masculinos al describirlos sin mayor énfasis o detalle, casi como de pasada.³⁵ Debemos añadir, además, que dichas proezas no la llevan nunca a la solución de sus problemas (basta con comparar a Silence con otros personajes femeninos travestis como Nicolette, para notar que esta última resuelve sus conflictos mediante el disfraz masculino, mientras que en el caso de Silence no sucede lo mismo, ni cuando decide aprender el arte de los juglares, ni durante la captura de Merlín).

En este punto del análisis se hace necesario examinar el papel que Merlín puede jugar en relación con todas estas ambigüedades y paradojas, como es el hecho de que al atraparlo, preparando para él apetitosos trozos de carne en una gran fogata, Silence lleva a cabo la proeza más sonada que podía realizar un caballero de su época, a la vez, que realiza el primer acto femenino de su vida: ocuparse de la alimentación de alguien más.³⁶

³² Véase supra nota 27.

³³ Psaki comenta en la nota a su traducción, la ironía de la alusión a “lo poco que le faltaba para ser hombre” (en el original *poi en fait que il n'est malles: / Quanque on en voit est trestolt malles. / El a en tine que ferine: / Il est desos les dras mescine* (vv. 2475-2480). La traducción aquí propuesta no retoma literalmente la expresión original *El a en tine que ferine* (v. 2479) [“había algo más que harina en el tonel”], pero coincide con la de Pratt en “Humour in the *Roman de Silence*”, 95. Esta crítica cuando señala que la frase es similar al proverbio 627 de Morawski. Gaunt señala un posible matiz equívoco, pues el provenzal “tina” aparece ligado a los genitales femeninos en Marcabru (véase Gaunt, “The Significance”, 216, nota 15; que Airò retoma en las notas a su traducción, p. 299).

³⁴ ... *feme tendre, fainte et malle, / Ki rien n'a d'ome fors le halle, / Et fors les dras et contenance...* (vv. 5161-5163).

³⁵ Véase su “A Stylistic Analysis”, y supra nota 13.

³⁶ Stock, “The Importance”, señaló esto último, aunque Pratt lo cuestiona, pues afirma que en la literatura medieval cocinar era una actividad masculina. En esta sección dedicada al papel de Merlín retomo partes del artículo Azuela, “Merlin, prophète et *trickster*”.

Así pues, a pesar de que la presencia del mago podría parecer, en cierto modo marginal con respecto a la historia, no ha pasado desapercibido por la crítica el hecho de que nadie mejor que Merlín, el experto en metamorfosis —propias y ajenas—, sea quien revela las transformaciones engañosas tanto de Silence como la de la falsa monja. En efecto, a lo largo de distintos textos artúricos el mago adopta una variedad de identidades humanas (aparece como niño, como viejo, como leñador y pastor o cuidador de ganado), además de su transformación en ciervo³⁷ y de sus asociaciones a diversos animales como el oso.³⁸ Dicha multiplicación de personalidades viene desde la obra de Robert de Boron, donde prácticamente se le describe como un personaje que carece de apariencia fija, por lo que toma “la apariencia con que la gente de la comarca le conocía”.³⁹

En el *Roman de Silence*, Sarah Roche-Mahdi ha identificado a Merlín en los dos viejos que aparecen antes de la presentación explícita del mago: el primero, para descubrir a Silence bajo el disfraz de juglar (vv. 3559 y ss.), y el segundo, para ayudar al falso caballero a capturar al Merlín-Hombre Salvaje (vv. 5875-5985)⁴⁰ —y habría que subrayar que la de hombre salvaje será la tercera presentación del mago en el texto, pero no la última—.

Philippe Walter ha examinado cómo en otras obras ligadas a Merlín, las constantes transformaciones, apariciones y desapariciones del mago se llevan a cabo en fechas determinadas y obedecen a un ritmo cósmico del tiempo: siguen un calendario preciso, ligado al carnaval y a las transiciones de las estaciones.⁴¹ Incluso en el *Roman de Silence*, donde se hacen pocas referencias temporales, se puede constatar que el abandono de la vida silvestre de Merlín correspondería a las festividades solsticiales de mediados de año.⁴²

³⁷ En el episodio de Grisandole, estrechamente ligado al *Roman de Silence* (véase supra nota 30).

³⁸ Como lo constata Walter en *Merlin ou le savoir du monde*. No se puede olvidar que incluso la película de dibujos animados de Walt Disney retoma el aspecto multifacético del mago.

³⁹ *La samblance en quoi la gent de la terre le conoissoient*, Boron, *Merlin*, § 39, 150, véase también § 63, 222.

⁴⁰ Roche-Madhi, “A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*”. Al respecto de la identificación de Merlín como hombre salvaje, véase Anne Berthelot, “Merlin ou l’homme sauvage”.

⁴¹ *Merlin ou le savoir du monde*, 63-65, 155-156. Este crítico ha demostrado que así sucede en el Merlín de Robert de Boron (véanse *La Mémoire du temps y Merlin ou le savoir du monde*, 119-125).

⁴² Véase el examen detallado de las fechas en que el mago se transforma en el *Roman de Silence* en Azuela, “Merlin prophète et trickster”, 74-76, donde se subraya que estas festividades están también ligadas al carnaval, como lo señala repetidamente Walter, recordando las

Es pues, durante este periodo reconocidamente ritual (alrededor de fiestas que la cristiandad ligó posteriormente al día de San Juan),⁴³ que no dejan de incluir fogatas tradicionales que recuerdan a la que enciende Silence, cuando Merlín vuelve a recuperar la “humanidad” olvidada en el bosque para reasumir sus actividades de consejero de la corte (como el propio texto lo sugiere al mencionar que el hombre salvaje caerá en la trampa comiendo la carne sólo “si queda algo de humanidad en él” [*S’il a humanité en lui*, v. 5955]).

Se trata de un momento narrativo clave, que conduce al desenlace, producido por su revelación de la identidad de Silence ante el rey de Inglaterra, así como de la deshonra en que la reina lo ha sumido con su lujuria. Así el profeta cumple a la vez con la importante tarea de reinstaurar el orden en el reino, deshaciendo el enredo provocado por la ley contra la herencia femenina —promovida por el propio Ébain—.

Por otra parte, alrededor de dichas fechas rituales de renovación, cuando Merlín renace como hombre, asistimos a la vez al renacimiento de Silence como mujer;⁴⁴ y no se puede olvidar que el propio rey Ébain —que hemos dicho, podía ser el abuelo de la joven—, parece buscar también el rejuvenecimiento de su reino al desposarla con la esperanza, como se ha sugerido,⁴⁵ de engendrar una descendencia que su lujuriosa esposa no le había dado.

Importa señalar, que todas estas fechas carnales permiten asimismo relacionar a Merlín con una figura con la que comparte importantes rasgos: la del *trickster*,⁴⁶ personaje mítico, presente en civilizaciones de todo el mundo y estudiado

investigaciones de Gaignebet (véase el calendario que proporciona este último en *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, 173).

⁴³ No se puede olvidar que San Juan tiene una marcada identidad de salvaje como lo ha mostrado Walter, véase infra, nota 50.

⁴⁴ Éste sería, justamente, el papel del mago en el texto para Roche-Mahdi (“A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*”). Aquí se propone la función estructural de la presencia de este personaje, como figura clave para la obra.

⁴⁵ Véanse Kinoshita y Stock. Además, es interesante en este contexto, que las cofradías de los cornudos abundan durante los periodos carnales (cuando se pueden ver los cuernos de la luna). En “ese momento privilegiado del año, es importante aceptar los cuernos y consentir también al abandono de la esposa” (Walter, *La Mémoire du temps*, 697), lo que recuerda la situación del rey Ébain ante la revelación del adulterio de su mujer. Walter precisa que “el intercambio de cuernos se hace alternativamente durante los grandes periodos del calendario celta” (en febrero, en mayo, en agosto y en noviembre).

⁴⁶ Como lo he examinado en “Merlin prophète et *trickster*”. Hermes, Prometeo, Ulises, entre los griegos, o Loki en la Europa nórdica son ejemplos de esta figura que aparece en civilizaciones japonesas, africanas o aztecas (véase nota siguiente).

desde la antropología, y la historia de las religiones.⁴⁷ El *trickster* mítico es a la vez un personaje transgresor cuyas inclinaciones al engaño y la trampa subrayan su dominio de la astucia —a veces incluso maligna—, y un héroe cultural que contribuye al bienestar de su comunidad. Makarius lo describe como un civilizador que transforma la naturaleza, pero que actúa también como bufón o loco, maquinando bromas obscenas de las que muchas veces termina siendo la propia víctima.⁴⁸

Si bien la astucia y la transgresión con el fin de satisfacer apetitos básicos (sexo-comida) son el motor de los *tricksters* (y Merlín responde a ambos en diferentes momentos de su intrincada historia), es aparentemente a través de su ambigüedad esencial como mejor se puede examinar su compleja personalidad (integrada también por defectos y malignidades que parecen estar acompañados por sus opuestos). Se trata, por otro lado, de personajes marginales (híbridos o anormales; no se puede olvidar que Merlín es ese “hijo del diablo, pues otro padre no tuvo”,⁴⁹ cuya madre, una joven virtuosa, pidió para él la protección divina. Es así como obtuvo del demonio el poder de conocer el pasado, y de Dios, el de predecir el futuro, actividades ambas, que lleva a cabo en el *Roman de Silence*). Su hibridismo se subraya, además, por ese vello que lo cubría al nacer (y que le duró hasta los nueve meses, para terror de las comadronas), que reaparece en la descripción del Merlín-Hombre Salvaje del *Roman*: “... es un hombre completamente cubierto de vello, tan peludo como un oso”.⁵⁰ La misma *Silence*, antes de conocerlo, se había preguntado si era “hombre o bestia” [... *s'il est u hom u bieste* (v. 5908)].

⁴⁷ Véase especialmente Paul Radin, *The Trickster*. En el ámbito de la literatura medieval, los rasgos del *trickster* han sido estudiados en personajes como Renart (Lomazzi, “L'eroe come trickster”) o Tristán (Freeman Regalado, “Tristan and Renart: Two Tricksters”; Blakeslee, “Tristan the Trickster”; y Azuela, “*Trickstán*: la construcción”). Véase también Williams, *Tricksters and Pranksters* y Azuela, “*Quelques traces du trickster*”, trabajo en el que Merlín es, con Tristán y Eustaquio el Monje, uno de los personajes literarios que se pueden considerar herederos de los *tricksters*.

⁴⁸ “Se diría que cada cualidad y cada defecto que se le atribuyen hacen surgir automáticamente a su opuesto. El Benefactor es también el Maligno, el malintencionado. Todo el bien y todo el mal están asociados a él” (mi traducción de Laura Makarius, *Le Sacré et la violation des interdits*, 216). No se puede olvidar, como lo sugiere Ballinger, que las figuras míticas cumplen funciones primordiales muy alejadas de las que ocupan a los personajes literarios, lo que no impide que en la literatura se conserven las huellas de dichas figuras míticas (Ballinger, “*Ambigere. The Euro-American Picaro*”).

⁴⁹ ... *Merlin, fil al diäble, / Car altre pere n'oit il onques* (vv. 5792-5793).

⁵⁰ *Cho est uns hom trestols pelus / Et si com uns ors velus* (vv. 5929-5930). Walter examina dicho rasgo asociándolo con las identidades de ciervo y pastor o guardián de ganado, que vinculan al mago con “seres híbridos arcaicos, mitad humanos, mitad animales” (*Merlin ou le savoir du monde*, 115; es por ello que el crítico lo relaciona con las divinidades protéicas). Ver también Berthelot, quien propone que la condición de hombre salvaje es la verdadera naturaleza del mago (“*Merlin ou l'homme sauvage*”, véase también su artículo “*Les métamorphoses de Merlin*”).

Por otro lado, si Merlín se asocia al bosque, que representa el aislamiento con respecto a la civilización, el texto insiste en esta posición marginal, pues Silence sólo puede encontrar al Merlín-Hombre Salvaje “en los linderos de un bosque” [*a l’oriere d’un bos* (v. 5876)], en una tierra tan agreste que “pasan años enteros sin que ningún hombre cruce [esa] maleza”.⁵¹

Incluso las miniaturas que ilustran el texto subrayan también el carácter marginal del mago, en particular la decimotercera imagen, que lo pinta totalmente solo, sentado sobre una roca “aislado del contexto narrativo y de la naturaleza” (es decir sin paisaje),⁵² en contraste con el resto de las miniaturas, caracterizadas por representar situaciones de interacción y de diálogo entre distintos personajes.⁵³

18

Sin embargo, pese a su marginalidad, el *trickster* ocupa a la vez un lugar central, ya sea por los bienes que aporta a su comunidad o a causa del desarrollo de las intrigas en las que participa, como es el caso de Merlín aquí.⁵⁴ El papel liminal del *trickster*, lo hace ser, además, un mediador experto, pues con sus poderes proféticos articula el mundo humano con el más allá, y a nivel más prosaico, actúa como medianero para los progenitores del rey Arturo [recordemos que, gracias a sus capacidades de transformación, pudo alterar la apariencia del padre de Arturo con el fin de que sedujera a su madre en un episodio que se recuerda en el *Roman de Silence* (vv. 6148-6154)].

Las oposiciones y ambigüedades de la personalidad de los *tricksters* se materializan tanto en los disfraces como en las constantes inversiones carnalescas que protagonizan, pero sobre todo en el hecho de que más de una vez aparecen como burladores burlados, atrapados en su propia trampa. En nuestro texto prácticamente no hay un solo personaje que no sufra la misma suerte (desde el mismo Merlín, cuya debilidad son las jovencitas que lo engañan con

⁵¹ *Chi n’a cemics, ci n’a sentiers, / Si passe bien li ans entiers / C’om ne repaire en ceste agaise* [vv. 5887-5889]. Aunque *agaise* significa “maleza”, podríamos notar el parentesco con *agais* y *aguet*, que significan “emboscada” y “trampa”, justo en este episodio en que Merlín será capturado con una trampa.

⁵² Como lo señala Michèle Bolduc (“*Silence’s Beasts*”, 196).

⁵³ Bolduc, “*Silence’s Beasts*” y también “*Images of Romance*”. Es justamente a causa del aislamiento en que aparece el mago en dicha imagen, por lo que Bolduc relaciona esta miniatura de Merlín con las otras tres que representan animales aislados, subrayando así, además de sus constantes transformaciones y su naturaleza híbrida, el carácter marginal del personaje (véase “*Silence’s Beasts*”, 90-94).

⁵⁴ Refiriéndose al *Merlín* de Robert de Boron, Howard Bloch afirma que “la mirada totalizadora de Merlín, sus conocimientos del pasado y del futuro, lo sitúan a la vez en el centro y fuera de la historia que le cuenta a Blaise” (*Etymologies and Genealogies*, 5); en su obra *Tricksters and Pranksters* Williams también alude a esa centralidad desde el margen, propia de los *tricksters*.

sus propias armas,⁵⁵ pero también Cadór, cuando Silence se escapa y como juglar toma un nombre falso dándole a su padre un poco de sopa de su propio chocolate al cambiar de identidad y alterar su nombre y, por supuesto, la propia Silence, capturando a quien la iba a delatar,⁵⁶ o incluso la lujuriosa reina Eufème quien maquinó la búsqueda del mago que la condenaría).

Asimismo, el debate de Naturaleza contra Educación, escenifica una inversión de funciones, pues en el caso de Merlín (durante cuya captura vuelve a haber un debate entre ambas alegorías), su Naturaleza constituye lo civilizado contra la Educación/o cultura que, paradójicamente, representa el aspecto salvaje.⁵⁷

No se puede olvidar tampoco cómo se invierten los papeles de Merlín, ese ser híbrido, de múltiples apariencias y herencia diabólica, que en vez de aparecer como transgresor, en este texto donde todos lo son, será quien reinstaure el orden y vuelva a cada quien a su lugar; al igual que cuando un diablo lo engendró para convertirlo en el anti-Cristo, él invirtió sus designios y se volvió un defensor del bien.

También resulta paradójico que ante la trampa que Silence le tiene al Merlín-Hombre Salvaje para capturarlo, el mago demuestre que aún conserva sus rasgos humanos justo perdiendo el control sobre sus apetitos e instintos al lanzarse sobre la comida cocinada en vez de continuar con la dieta vegetariana del hombre silvestre.

En otro lugar he descrito cómo el texto subraya por duplicado el aspecto del mago hartándose,⁵⁸ hasta que su vientre queda tan hinchado que haría

⁵⁵ Parecería que la única debilidad del mago es justo la de ser engañado por jovencitas. Como Zumthor lo señala, parecería que el sabio arquetípico viene acompañado de la figura de la mala mujer seductora, como Morgana o Viviana, quienes lo atrapan condenándolo fatalmente (Zumthor, *Merlin*; véase también Walter, *Merlin ou le savoir du monde*). Silence más bien se parece a Grisandole, pero sólo es una entre las numerosas doncellas capaces de burlar al mago. Habría que añadir una joven más, también disfrazada de hombre, que lo captura en un texto germánico mencionado por Roche-Mahdi (“A Reappraisal of the Role of Merlin”, nota 4, 20).

⁵⁶ La joven se lamentará más tarde: “creí engañar a Merlín, y él fue quien me engañó a mí” [*Jo cuidai Merlin engignier/ Si m'ai engignié...* (vv. 6457-6458)], y si se piensa que fue el Merlín-Viejo quien le dio todas las instrucciones para la captura del Merlín-Hombre Salvaje, estas palabras no pueden ser más precisas.

⁵⁷ Kinoshita concluye que en este episodio, “sin querer, la Naturaleza demuestra que el lugar ‘natural’ de la humanidad no está cerca de la naturaleza, sino de la cultura [o educación]” (“Heldris de Cornuaille”, 405).

⁵⁸ Con alimentos cuyo origen y preparación es cada vez más sofisticada y menos natural, pues, sin contar la carne cocinada, de manera progresiva, pasa de la leche a la miel al vino, como lo examino en “Merlin prophète et *trickster*”, donde también detallo la duplicación de la imagen que parece querer enfatizar lo grotesco.

reír a cualquiera⁵⁹ y cómo es justo la imagen grotesca del profeta atiborrado y sin sentido la que paradójicamente probará que éste forma parte del mundo civilizado y no del salvajismo.

Si todas estas paradojas lo acercan a la contradictoria figura del *trickster*,⁶⁰ no se puede olvidar, que así como el cómico retrato del vientre inflado del mago ebrio tiene como función ubicarlo entre los humanos, llenos de apetitos y excesos, uno de los papeles de los *tricksters* es justamente recordar aquellos aspectos menos edificantes de nuestra naturaleza y de nuestra realidad.

Otro rasgo de los *tricksters* es su polimorfismo. Como si el desdoblamiento del Viejo, al Salvaje, al Civilizado, y de éste al Profeta,⁶¹ constituyera uno más entre los juegos de máscaras que suele poner en escena el *trickster*. Lo interesante no es que el *trickster* cambie de apariencia, sino que muchas veces lo define la ausencia de una identidad fija y bien delimitada, como el caso de Merlín,⁶² lo que a su vez lo acercará al personaje de Silence, también escindida en tres facetas: caballero, juglar y mujer.⁶³

⁵⁹ *Ki donc veïst enfler Merlin [...] Ki donc veïst ventre eslargir, / Estendre, et tezir et bargir, / Ne lairoit qu'il en resist tost!* (vv. 6120-6129) ["Quien hubiera visto a Merlín inflarse ... Quien hubiera visto agrandársele el vientre, abultado y abotagado, no habría podido dejar de reír"].

⁶⁰ Incluso en la presentación del hombre salvaje, analogado a los osos y a los ciervos, y olvidado de su comportamiento "humano", hay una fuerte dosis de ambigüedad, porque aunque esa imagen del salvaje es típica de la literatura de la época, hay otro matiz, en cuanto a la vida en el bosque, que no se puede olvidar: el que proviene de la tradición de la *Vita Merlini*, obra en la cual es en el bosque donde el personaje se entrega a las profecías (al igual que en Grisandole el hombre salvaje es quien pronuncia todas las revelaciones de la corte de Julio César). Lo que podría sugerir a la vez la doble valoración del hibridismo del Merlín salvaje, tal como lo sugiere Hess.

⁶¹ En "Merlin, prophète et *trickster*" describo la cuidadosa transición que lo eleva a la dignidad oracular.

⁶² También Wadjunkaga, el *trickster* de Winnebago que Paul Radin estudia, es presentado, al igual que varios otros *tricksters*, como "a nondescript person", sin edad, a veces viejo a veces niño, capaz de transformarse en animal o de cambiar de sexo (*The Trickster*, 165).

⁶³ No cabe desarrollar aquí los paralelismos entre Silence y Merlín y su relación con los *tricksters*, pero vale la pena recordar que el oficio de juglar es emblemático de esa capacidad *tricksteril* de crear historias ficticias — como la propia identidad que le inventaron sus padres a la heroína —, además de representar también la movilidad y la flexibilidad del personaje. Incluso el razonamiento que realiza al tomar la decisión de huir con los juglares es significativo con respecto de esa postura intermedia en que la protagonista ha aprendido a vivir —ese espacio liminal tan propio de los *tricksters*—. De hecho, Silence decide aprender la juglaría pues insegura de sus habilidades como hombre (no sabe siquiera si resultará ser un caballero cobarde), y con la certeza de no dominar las de las mujeres (como bordar y coser), piensa que en caso de no convertirse, una vez adulta, en un caballero lo suficientemente bueno o en una dama aceptable, el dominio de un instrumento y el arte de cantar y relatar historias la congraciarían tanto en el universo masculino, como en el femenino.

Si bien las transgresiones de los *tricksters* son subversivas, no por ello resultan forzosamente revolucionarias. Por eso se explica otra de las paradojas de la obra, que es revelar el potencial y las aptitudes de las jóvenes en el mundo de los hombres, para luego devolver a la heroína a la represión sufrida por las mujeres, lo que para muchos críticos define el carácter conservador del texto (aunque se ha podido argumentar que la conclusión misógina no logra borrar todo lo que la historia mostró como posible, lo que dismantelaría así el peso de dicha conclusión).⁶⁴

Lo que no se puede negar es que las identidades de Silence o de Merlín son inseparables de la multiplicidad de apariencias con que se han presentado, de modo que su personalidad constituye un conjunto complejo y contradictorio. Estos rasgos los identifican a ambos como híbridos y los analogan a los *tricksters*; de manera similar a la propia narración, que ofrece una sistemática imposibilidad de obtener un significado único, claro, o definitivo.⁶⁵

También ha sido comentada la forma en que la propia historia parece quedar atrapada entre las paradojas que propone, como si el propio *status quo* medieval le impidiera ser congruente con las pistas que se ha atrevido a abrir. Ello no impide que el narrador concluya su texto con un último guiño tricksteril, al cerrar su obra llamando a la joven nuevamente con el término neutro “Silence” —que ya había sido remplazado por Silencia—. Ello nos lleva a una última ambigüedad, cuando después de una tirada particularmente misógina en que niega a las mujeres cualquier tipo de virtud, el mismo narrador se disculpa por los argumentos que acaba de expresar y afirma haber criticado solamente a Eufème —que lo merecía—, pero no haber dicho más que alabanzas sobre Silence (“A Silence la alabé más” [*Jo ai Silence plus loëe* (v. 6698)]). De hecho, si bien es necesario reconocer que, en efecto, a lo largo del texto la voz narrativa había elogiado constantemente las proezas y lealtad de la identidad masculina del personaje Silence, también sobresale que no haya dicho casi nada notable acerca de su protagonista femenina, esa joven que, por la codicia de una herencia, fue obligada a vivir una doble vida engañando a toda su comunidad, lo que no dejó de ofrecerle una vida mejor que la del resto de las mujeres.⁶⁶ Así pues, el texto se cierra como una nueva paradoja, o tal vez se trata de una acrobacia final muy propia de un trickster...⁶⁷

⁶⁴ Como lo afirman Psaki (“The Modern Editor”) y Tolmie (“Silence in the Sewing Chamber”) entre otros.

⁶⁵ Bloch no será el único en referirse a un “sistemático rechazo a una significación unívoca” del texto, como lo prueba el estudio de Hess (“Silence and Holes”, 88).

⁶⁶ Como la propia Silence exclama cuando se percata de que está “... en lo alto, ¿por qué iría hacia abajo?” (ver supra la cita de los vv. 2639-2644).

⁶⁷ De hecho, Psaki recuerda, con otros críticos, que “a lo largo del texto hemos presenciado una tenaz, pero inestable voz narrativa que se contradice explícita e implícitamente”

Se podría concluir así, que al igual que los *tricksters* que, transgrediendo todos los valores, desplazan las marcas de diferenciación entre lo permitido y lo prohibido y confunden los límites de lo posible y lo verdadero, embrollando las fronteras entre las oposiciones tradicionales (el bien y el mal, etc.), Silence diluía las diferencias entre los sexos y Merlín se presentaba como *trickster*, salvaje y profeta al mismo tiempo.

Sin embargo, del mismo modo que las paradojas demuestran las limitaciones de las herramientas de la mente humana, la importancia de las transgresiones y metamorfosis de personajes como Silence y Merlín, es que como buenos *tricksters*, al desestabilizar las apariencias y las fronteras naturales demuestran que la organización y las estructuras con las que vivimos son construcciones arbitrarias —al igual que el lenguaje y los nombres—. Así, al transgredir los límites o invertir los datos de esa construcción, el *trickster* revela el grado al que pueden alterarse las categorías que nos han permitido acomodar dichos datos.⁶⁸ De igual manera, en su estudio sobre el *Roman de Silence*, Erika Hess recuerda que, para los medievales, el reto del hibridismo al orden natural no indicaba un fallo en el orden divino, sino en la comprensión humana de dicho orden como lo había expresado Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*.⁶⁹ Así pues, Silence y Merlín, en tanto que personajes paradójicos e híbridos, cual buenos *tricksters*, funcionan como metáforas culturales⁷⁰ que expresan lo complejo de la realidad, abriendo las puertas a la posibilidad de pensarla de otro modo.⁷¹

(XXX-XXXI), y si bien el epílogo supone que hay una moraleja en el *Roman de Silence*, cuando concluye acerca de la inferior naturaleza femenina, dicha conclusión ha sido totalmente descalificada por el propio texto (como lo sugiere Roche-Mahdi en la introducción a su traducción al inglés del *Roman de Silence*, XXII-XXIII, véase también Stock, “The Importance” y Tolmie, “Silence in the Sewing Chamber”).

⁶⁸ Véanse Hyde (*Trickster Makes this World*, 91) y también Doueili, (“Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives”, 198).

⁶⁹ Así pues, Hess recuerda que, invocando la supremacía de la divinidad, Isidoro de Sevilla afirmaba que dado que los portentos existen por voluntad divina, un portento, “no se realiza en contra de la naturaleza sino en contra de la naturaleza conocida”, es decir, de lo que suponemos que es “natural” (la cita proviene de las *Etimologías*, libro XI § Sobre los seres prodigiosos, 879, cfr. Hess, *Literary Hybrids*, 158).

⁷⁰ Como lo propone Erika Hess, aunque sin mencionar a los *tricksters*.

⁷¹ Agradezco a Andrea Patiño y a Karla Dávalos su apoyo técnico.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- Le Roman de Silence: A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*, ed. de Lewis Thorpe, Cambridge: Heffer, 1972.
- Le Roman de Silence. Roman d' Heldris de Cornuailles*, tr. de Florence Bouchet, en *Recits d'amour et de chevalerie, XIIe-XVe siècles*, Danielle Regnier-Böhler, ed., Paris: Robert Laffont., 2000, 461-557.
- Silence. A Thirteenth Century French Romance*, ed. y tr. al inglés de Sarah Roche-Mahdi, East Lansing: Michigan State University Press, 1999.
- HELDNIS DE CORNUALLES, *El libro de Silence*, tr. de A. Benaim Lasry, Madrid: Siruela, 1986.
- HELDNIS DE CORNUÄLLE, *Le Roman de Silence*, tr. al inglés de Regina Psaki, New York: Garland, 1991.
- HELDNIS DI CORNOVAGLIA, *Il romanzo di Silence*, ed. y trad. al italiano de Alma Airò, Roma: Carocci editore, 2005.
- MONMOUTH, GEOFFREY DE, *Vita Merlini*, dans *Le devin maudit. Merlin, Lailokien, Suibhne. Textes et étude*, ed. de Philippe Walter, Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 1999, 49-171.
- ROBERT DE BORON, *Merlin, roman du XIIIe siècle*, ed. crítica de Alexandre Micha, Genève: Droz, 1979.
- ROBERT DE BORON, *Merlin, roman du XIIIe siècle*, tr. al francés moderno de Alexandre Micha, Paris: Garnier Flammarion, 1994.

23

CRÍTICA

- ALLEN, PETER L., "The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*", en Julian N. Wasserman y Lois Roney (eds.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse: Syracuse University Press, 1989, 98-112.
- AZUELA, CRISTINA, "Merlin, prophète et *trickster* dans *Le Roman du Silence*", en Koji Watanabe y Fleur Vigneron (eds.), *Voix de mythes, secrets des civilisations. Hommage à Philippe Walter*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt/New York/Oxford: Peter Lang, 2012, 64-98.
- AZUELA, CRISTINA, "*Trickstán*: la construcción entrelazada del héroe y el *trickster* en Tristán el monje", *Acta Poetica*, 32 (2), 2011, 15-54.
- AZUELA, CRISTINA, "Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale", *Iris* 32, 2011, 29-58.
- BALLINGER, FRANCHOT, "*Ambigere*. The Euro-American Picaro and the Native American *Trickster*", *Melus*, 17, 1, 21-38.

- BERTHELOT, ANNE, "Les métamorphoses de Merlin, de Robert de Boron au livre *Of Arthur and of Merlin*", en *Études de linguistique et littérature en l'honneur d'André Crepin*, Greifswald: Reineke-Verlag, 1993, 11-19.
- BERTHELOT, ANNE, "Merlin, ou l'homme sauvage chez les chevaliers", en *Le nu et le vêtu au Moyen Âge, Senefiance*, 47, Aix en Provence: 2001, 17-28.
- BLAKESLEE, MERRIT, "Tristan the Trickster in the Old French Tristan Poems", *Cultura Neolatina*, 44, 1984, 167-190.
- BLOCH, HOWARD, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages* [1983], Chicago/London: University of Chicago Press, 1986.
- BLOCH, HOWARD, "Silence and Holes: the *Roman de Silence* and the Art of the Trouvere", *Yale French Studies*, 70, 1986, 81-99.
- BOLDUC, MICHÈLE, "Images of Romance: The Miniatures of *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 101-112.
- BOLDUC, MICHÈLE, "Silence's Beasts", en Debra Hassig (ed.), *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, New York: Garland, 1999, 185-209.
- BOUCHET, FLORENCE, "Le Silence de la travestie: un extrait du *Roman de Silence* (XIIIe siècle) traduit de l'ancien français", *CLIO. Histoire, femmes et société* 10, 1999, 2-6. [En línea], 10 | 1999, subido a la red el 22 de mayo de 2006. URL: <http://clio.revues.org/index256.html>
- COOPER, KATE, "Elle and L: Sexualized Textuality in *Le Roman de Silence*, *Romance Notes*, 25:3, 1985, 341-360.
- DOUEIHI, ANNE, "Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives", en W. Hynes y W. Doty (eds.), *Mythical Trickster Figures*, Alabama/London: University of Alabama Press, 1993, 193-201.
- DUBY, GEORGES, "Au XIIe siècle: Les 'jeunes' dans la société aristocratique", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 19 (5), 1964, 835-846 (en español se puede encontrar en Duby, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI, 1973, 132-147).
- FREEMAN REGALADO, NANCY, "Tristan and Renart: Two Tricksters", *L'Esprit Créateur*, 16 (1-Spring), 1976, 30-38.
- GAIGNEBET, CLAUDE, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris: Payot, 1974. [traducido al español como *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla, 1984].
- GALLAGHER, EDWARD, J., "The Modernity of *Le Roman de Silence*", *University of Dayton Review*, 21:3, 1992, 31-42.
- GAUNT, SIMON, "The Significance of Silence", *Paragraph*, 13, 1990, 202-216.
- HESS, ERIKA, *Literary Hybrids: Cross-Dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative*, New York / London: Routledge, 2004.

- HYDE, LEWIS, *Trickster Makes this World, Mischief, Myth and Art*, New York: North Point Press, 1999.
- ISIDORO DE SEVILLA (san), *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- JEWERS, CAROLINE A., "The Non-Existent Knight: Adventure in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 88-110.
- KINOSHITA, SHARON, "Heldris de Cornuälle's *Roman de Silence* and the Feudal Politics of Lineage", *PMLA*, 110 (3), 1995, 397-409.
- KINOSHITA, SHARON, "Male-Order Brides: Marriage, Patriarchy, and Monarchy in the *Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 64-75.
- KOCHER, SUZANNE, "Narrative Structure of the *Roman de Silence*: Lessons in Interpretation", *Romance Notes*, 22, 2002, 349-58.
- LABBIE, ERIN F., "The Specular Image of the Gender-Neutral Name: Naming Silence in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 63-77.
- LECOY, FÉLIX, "*Le Roman de Silence* d'Heldris de Cornuälle", *Romania*, 99, 1978, 109-125 (reseña a la edición de Thorpe).
- LOMAZZI, ANNA, "L'eroe come trickster nel *Roman de Renart*", *Cultura Neolatina*, 40, 1980, 55-65.
- MAKARIUS, LAURA, *Le Sacré et la violation des interdits*, Paris: Payot, 1974, 215-216.
- MCCRACKEN, PEGGY, "'The Boy Who Was a Girl': Reading Gender in the *Roman de Silence*", *Romanic Review*, 85 (4), 1994, 517-536.
- MORAWSKI, JOSEPH, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle* [1925], Paris: Champion, XXX.
- PERRET, MICHÈLE, "Travestis et transexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine", *Romance Notes*, 25 (3-Primavera), 1985, 328-340.
- PRATT, KAREN, "Humour in the *Roman de Silence*", en Keith Busby y Roger Dalrymple (eds.), *Arthurian Literature XIX, Comedy in Arthurian Literature*, New York: Boydell y Brewer, 2003, 87-104.
- PSAKI, F. REGINA, "The Modern Editor and Medieval 'Misogyny': Text Editing and *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 78-86.
- RADIN, PAUL, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology* [1956], New York: Schocken Books, 1987.
- ROCHE-MAHDI, SARAH, "A Reappraisal of the Role of Merlin in the *Roman de Silence*", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 6-21.
- RYDER, MARY ELLEN y LINDA MARIE ZAERR, "A Stylistic Analysis of *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 18 (1), 2008, 22-40.
- STOCK, LORRAINE K., "The Importance of Being Gender 'Stable': Masculinity and Feminine Empowerment in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 7-34.

- 26
- STURGES, ROBERT, "The Crossdresser and the *Juventus*: Category Crisis in Silence", *Arthuriana*, 12 (1), 2002, 37-49.
- TOLMIE, JANE, "Silence in the Sewing Chamber: *Le Roman de Silence*", *French Studies*, 63 (1), 2009, 14-26.
- VICTORIN, PATRICIA, "Le nu et le vêtu dans le *Roman de Silence*: métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture*", *Senefiance*, 47 (*Le nu et le vêtu au Moyen Âge. XIIIe et XIIIe siècles*), 2001, 365-382.
- WALTER, PHILIPPE, *Merlin ou le savoir du monde*, Paris: Imago, 2000.
- WALTER, PHILIPPE, *La Mémoire du temps*, Paris: Champion, 1989.
- WATERS, ELIZABETH, "The Third Path: Alternative Sex, Alternative Gender in *Le Roman de Silence*", *Arthuriana*, 7 (2), 1997, 35-46.
- WILLIAMS, ALISON, *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000.
- ZUMTHOR, PAUL, *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, [1943], Genève: Slatkine Reprints, 1973.

Santa María Magdalena: de la hagiografía al *roman*

Saint Mary Magdalen: from hagiography to *roman*

WENDY MORALES PRADO

El Colegio de México

Este trabajo compara dos versiones de la historia de santa María Magdalena para indagar la manera en que algunos componentes de la ficción novelesca empiezan a manifestarse en un discurso de tipo hagiográfico. La primera biografía está dentro de la antología de Santiago de la Voragine que conforma *La leyenda dorada*. Este volumen representa la versión hagiográfica canónica, autorizada y consolidada hacia el siglo XIII en España; el segundo texto que se compara es la vida de la misma santa que aparece como la primera historia del *Manuscrito escurialense h-I-13*.

PALABRAS CLAVE: hagiografía, roman, ficción, cambios, mujer

This work compares two versions of the history of Mary Magdalene in order to inquire how some components of the novelistic fiction begin to appear in the hagiographic discourse. The first biography appears in an anthology by Santiago de la Voragine, titled *La leyenda dorada*. This book represents the hagiographic, canonical and authorized version, consolidated by the XIII century in Spain; the second text that is going to be compared, recounts the life of the very same female saint which appears as the first history of the *Manuscrito Escurialense h-I-13*.

KEYWORDS: hagiography, roman, fiction, changes, female

En el siglo XIII de la Edad Media se pueden apreciar cambios incipientes pero definitivos en los géneros discursivos más autorizados y destacados por la tradición, como el discurso hagiográfico o vidas de santos, que gozó de bastante reputación en aquella época. Estos cambios que apuntan hacia el desarrollo del *roman* tienen la finalidad de acercarse a la realidad vivida por sus lectores, a sus esperanzas y a sus modos de interpretar la realidad a través de su sistema de creencias. En la Edad Media la hagiografía fue un género que nutrió el desarrollo de la incipiente novela occidental y, como se podrá apreciar más adelante, la hagiografía poco a poco dio paso a otro tipo de configuración discursiva, más mundana y cercana a sus lectores.

Precisamente, el siglo XIII se destaca como un periodo significativo en cuanto a la apertura y la variación del género de vidas de santos:

La difusión del género hagiográfico encuentra una nueva vertiente en el siglo XIII, en que se consolidan las lenguas vernáculas como vehículo de textos hagiográficos, y no solo en traducciones de colecciones enteras, sino en la recreación de antiguas historias hagiográficas o composición de nuevas. A partir de aquí coexisten dos vertientes: una culta y restringida (la de la tradición latina) y otra más accesible y divulgativa (en las incipientes literaturas románicas) (Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 103).

28

Estas variaciones evidencian la necesidad de desarrollar una diversidad de estrategias para lograr una difusión exitosa de conductas entre los lectores. Como ejemplo de ello este trabajo compara dos versiones de la historia de santa María Magdalena para indagar la manera en que algunos componentes de la ficción novelesca empiezan a manifestarse en un discurso de tipo hagiográfico. La primera biografía está dentro de la antología de Santiago de la Vorágine que conforma *La leyenda dorada*, este volumen es conocido como la culminación del género de vidas de santos y representa la versión hagiográfica canónica, autorizada y consolidada hacia el siglo XIII en España; el segundo texto es la vida de la misma santa que aparece como la primera historia del *Manuscrito escurialense h-I-13*. Hay que señalar que esta segunda versión de santa María Magdalena está incompleta, pues en dicho documento no se conservan las páginas que permitan conocer el desenlace de la historia que nos ocupa. No obstante, a pesar de esta carencia, es posible encontrar alteraciones significativas en los dos relatos de la vida de santa María Magdalena que apuntan hacia un tratamiento y finalidades distintos de la hagiografía tradicional.

Este análisis se limita a contrastar la manera de presentar, articular, aumentar o suprimir los hechos coincidentes en los dos textos base, por lo tanto, la estructura que comparten ambos escritos se dividió en seis secuencias narrativas; cada una de ellas se detalla y comenta por separado para dar cuenta de las alteraciones que el texto del *Manuscrito escurialense h-I-13* añade a la historia de *La leyenda dorada*. Desde luego, se señalan las repercusiones que tienen esos cambios incipientes en su paso a la ficción novelesca.

La hagiografía medieval fue un importante género literario conformado por textos “que poseen un carácter religioso y apuntan hacia un fin de edificación, [comprenden] desde documentos oficiales hasta composiciones poéticas frecuentemente desligadas de los datos históricos” (Hippolite Delehaye, apud Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 28). Esta definición,

aunque es demasiado amplia, da cuenta de la variedad y heterogeneidad de un género que básicamente comprende el relato de la vida de un personaje cuya secuencia esencial sigue una estructura vital que manifiesta en primer lugar un “deseo de santidad”,¹ seguido del desarrollo del necesario “proceso de perfeccionamiento” que finalmente se consolida en el “éxito: santidad probada” mediante lo sobrenatural “prodigios *in vita*”, la “muerte”, siempre serena y piadosa y una serie de “prodigios *post mortem*” que promueven la devoción religiosa por ese santo en particular. Esta secuencia básica que se mencionó no excluye la posibilidad de desarrollar secuencias cada vez más complejas. Las vidas de santos poseían un alto valor ejemplarizante de hondas repercusiones en la vida social:

Expresado de un modo muy simple, la función social de la hagiografía podría entenderse así: el cristiano medieval tendría aprendidas unas reglas básicas de comportamiento, las leyes de Dios y las normas de la Iglesia. Ahora bien, esos cauces de conducta causarían mayor impacto y atracción sobre los fieles si en lugar de presentarse como conceptos abstractos, se ofrecen existencialmente a través de una historia, que además tiene un final feliz. El hagiógrafo provee a los cristianos de un modelo: un hombre como ellos. Llevado de una profunda inquietud religiosa, el protagonista inicia la búsqueda de la santidad. Sigue diferentes medios o pasos que le proporcionan una progresiva superación. Los milagros vienen a ratificar el éxito de su búsqueda (Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 133-134).

29

Ahora bien, Isabel Lozano-Renieblas ubica tres modos de desarrollo de las vidas de santos. El primero es el que denomina hagiografía de la conversión, que se caracteriza “porque el santo emprende la búsqueda de la verdad” (“El encuentro”, 161), y sus momentos cruciales son la crisis y la resurrección. El segundo modo es el tipo biográfico en el que prevalece la “estética del encomio” (“El encuentro”, 161), y en ella se encarece al santo en cuestión mediante la ponderación reiterada de sus milagros o sus sufrimientos. El último tipo es la hagiografía heroico-aventurera o novela hagiográfica. “Estos relatos se caracterizan porque operan con el tiempo de la aventura en un mundo regido por los valores de la fe” (“El encuentro”, 162). En el caso de María Magdalena tenemos una vida previa licenciosa y pecadora, un momento de

¹ Retomo cada una de las etapas que establece Fernando Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 138.

conversión y posteriormente una vida dedicada a la prédica de la palabra de Dios en la que sucede un milagro que bien puede emparentarse con el suceso de una aventura protagonizada por dos esposos encomendados a la ayuda de María Magdalena. Llama la atención que la narración de la vida de la santa conservada en el *Manuscrito escurialense* comienza cuando Magdalena inicia su labor predicadora y milagrosa, y no se centra en la licenciosa vida anterior de la santa, la presenta así, no como una mujer pecadora que busca la redención, sino que enfatiza la presentación de la santa como una fémina digna de toda emulación y que posee el favor divino para ayudar a una familia aun en contra de las situaciones más adversas que se presenten en su viaje.

30

La historia de María Magdalena que contiene *La leyenda dorada* es considerablemente más amplia, comparada con la versión incompleta del *Manuscrito escurialense h-I-13*, que comienza el relato cuando Magdalena, ya convertida, se dirige en compañía de otros a Marsella e inicia su labor evangelizadora con una pareja sobre la que obra su primer prodigio. Debido a que la mayor parte de la narración del relato del *Manuscrito escurialense h-I-13* la ocupa la presencia de un único milagro, es importante definirlo brevemente. Los milagros son la prueba del vínculo con la divinidad por medio de lo sobrenatural y forman parte de las hagiografías. Se definen como “narraciones breves de los beneficios extraordinarios recibidos por algún individuo o alguna colectividad, en cuya consecución ha intervenido algún santo” (Montoya Martínez, apud Baños Vallejo, *Las vidas de santos*, 71) y son además un hecho “único e irrepetible, como una narración aparte dentro del relato primario”. En ese sentido, es muy común que su autonomía sea casi absoluta y que “a veces el milagro se independice del relato que lo enmarca, aunque luego, como forma del relato breve que es, vuelva a insertarse como unidad menor en alguna narración extensa con propósito literario diverso” (Gómez Moreno, “La hagiografía”, 275). Los milagros, como ya se señaló anteriormente, podían aparecer luego de la muerte del santo como prueba de gracia divina y, en otras ocasiones, acontecían durante la vida del biografiado: “Las narraciones de milagros podían aparecer a lo largo de las *vitae* de una santo siguiendo un esquema cronológico, o bien al final de la obra agrupados por similitud temática y complementando la vida” (García de la Borbolla, “El universo de lo maravilloso”, 339). La función del milagro dentro de la historia de María Magdalena es el foco principal y el nudo argumental que pone en marcha la historia de los esposos y el cuidado de ellos por parte de la santa; posteriormente el centro de interés se desplaza hacia el viaje de los esposos a Roma. Hay que señalar que el milagro se encuentra dentro del género hagiográfico pero tiene una función distinta que en la ficción del *roman*: el

milagro en la hagiografía “ofrece un marco más amplio, una perspectiva que viene dada por el contexto biográfico” (Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 132) donde se inscribe la pequeña historia y de esa manera los prodigios se inscriben en las dos finalidades de las vidas de santos: la alabanza y la ejemplaridad y, por otra parte, tiende a beneficiar a la figura del santo porque lo define como tal (Baños Vallejo, *La hagiografía como género*, 132-133). Sin embargo, las características del milagro que contiene el *Manuscrito escurialense h-I-13*, se asemejan al milagro ficcional, desligado por completo del marco biográfico, como señala Fernando Baños Vallejo: “el milagro literario carece del contexto biográfico: importan sobre todo las circunstancias que destacan el prodigio como la salvación, de las cuales la más peculiar es que el milagro se produzca *in extremis*” (*La hagiografía como género*, 133), es decir, en una situación llevada hasta sus últimas consecuencias, como efectivamente sucede en el milagro que se presenta aquí, el cual puede leerse como una pequeña aventura que involucra peligro, con el respaldo sobrenatural de santa María Magdalena.

31

El milagro de santa María Magdalena, presente tanto en la narración de *La leyenda dorada* como en el relato del *Manuscrito escurialense h-I-13*, relata la aventura de un matrimonio pagano de Marsella que desea un hijo y cuando la mujer está encinta —por intercesión de Magdalena—, la pareja planea viajar a Roma para constatar las maravillas que les contó la santa, conocer a San Pedro y convertirse al cristianismo. En el viaje de la pareja por mar, sobreviene una tormenta, el parto se adelanta, la mujer muere y la criatura es abandonada junto al cuerpo de su madre en un lugar pedregoso. Cuando el desgraciado marido llega solo y viudo a Roma se entera —junto con el lector— que la esposa y el hijo que creía muertos viven y que Magdalena los cuidó todo el tiempo que duró su peregrinaje.

La disposición del texto en cada una de las versiones ya apunta ciertas diferencias significativas en la concepción de la historia y su finalidad. La narración de María Magdalena en *La leyenda dorada* no presenta ninguna segmentación mientras que la edición del *Manuscrito escurialense h-I-13* divide la historia en partes bien diferenciadas:² la primera, intitulada “De santa

² Respecto a las subdivisiones, no hacen ninguna referencia Maier y Spaccarelli en el estudio codicológico de su artículo; por otra parte, Carina Zubillaga, en la descripción del manuscrito de su edición crítica, se refiere a las iniciales que marcan el comienzo de las historias del Escurialense y de las rúbricas que separan los capítulos y los dibujos de máscaras dobles que aparecen al principio de algunos relatos, pero no detalla los subtítulos presentes en ninguno de los relatos, ni añade ninguna nota al pie en el texto crítico. Véase Maier y Spaccarelli, “Ms. Escurialense h-I-13”, XX, XXI.

María Magdalena”, la segunda comienza de inmediato con la inserción de la historia del matrimonio que carece de nombres propios, “Milagro que hizo santa María Magdalena”, la tercera refiere las distintas etapas del milagro y desde entonces se aprecia la focalización de la voz narrativa hacia la esposa del matrimonio. Hay que hacer notar las distintas maneras de llamar al esposo en los apartados que siguen: “Cómo se fue la mujer del caballero con él”, “Cómo parió la dueña”, “Cómo mamava el niño seyendo su madre muerta” y finalmente una pequeña parte de “Cómo el romero³ falló el niño trebejando ribera de la mar”, hasta que se interrumpe el texto por la mutilación del original. Estas características apuntan hacia dos sistemas textuales distintos. El texto que carece de los subtítulos pertenece a la estructura canónica de la hagiografía y su continuo totalizador, en tanto que las partes con una segmentación episódica recuerdan el tratamiento de los libros para clases dirigidas, concebidos para su meditación y reflexión acerca de ciertos temas específicos. Sobre todo en el siglo XIII se dio importancia a la transmisión del saber. Dividir los contenidos de una narración favorece la *amplificatio* sin dañar la estructura básica de la historia y permite al lector enfocarse en ciertos pasajes reveladores y así leerlos una y otra vez, multiplicando su posibilidad de deleite y provecho.

En el análisis comparativo es importante distinguir el discurso indirecto del directo. En *La leyenda dorada* hay un predominio del discurso directo, si bien es menos afectivo que en el *Manuscrito escurialense h-I-13* donde la participación del narrador, su guía y sus encarecimientos emocionales —muy cercanos a la *peroratio*— son cada vez más relevantes a medida que avanza el relato. También hay que notar que en ambas versiones los esposos no tienen nombres propios. Se detallan a continuación los cambios entre los dos textos:

1.- María Magdalena llega a Marsella en una embarcación. Comienza su labor evangelizadora.

³ s.v. “Romero” (Del b. lat. *romaeus*, y este del gr. bizant. ῥωμαῖος, literalmente, ‘romano’, nombre que se aplicaba en el Imperio de Oriente a los occidentales que lo cruzaban en peregrinación a Tierra Santa y, en fecha posterior, a los peregrinos de Santiago y de Roma). I. adj. Dicho de un peregrino: Que va en romería con bordón y esclavina. U. m. c. s. *Diccionario* de la Real Academia Española.

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escurialense h-I-13</i>
<p>14 años después de la Resurrección de Jesús, los infieles obligan a Maximino, a Magdalena, Lázaro, Martha, Martila, San Cedonio y otros a embarcarse, y los abandonan en mar abierto para que mueran. Dios los lleva a Marsella. Nadie les da asilo, así que se refugian en la techumbre de un templo pagano. Magdalena predica, es bella y convincente. Los que la escuchan no saben que alabar más: si su belleza o su elocuencia.</p>	<p>Luego de la Resurrección de Jesús, Magdalena se hace a la mar con Maximino, Martha y Lázaro. El buen viento los deja en Marsella.</p> <p>No hallaron quién les diera albergue y se quedaron a la ribera, yacieron en las piedras e hicieron plegarias y oraciones toda la noche. Magdalena predica, es bella y elocuente y deja maravillados a todos los que la escuchan.</p>

Santiago de la Vorágine recalca el ambiente de odio y persecución contra los primeros cristianos, quienes son unos mártires abandonados en el mar, en tanto que el manuscrito resalta la decisión de evangelizar de Magdalena y sus allegados quienes se arriesgan a llevar la palabra de Dios a tierras lejanas y se abandonan a la voluntad divina del “buen viento”. Otra divergencia entre las versiones es el cambio del santuario hereje del texto canónico por una ribera pedregosa en la historia del manuscrito. En cuanto al espacio que enmarca las acciones, el templo de la idolatría pagana es un lugar propicio para guarecerse y para predicar, en tanto que la ribera y sus asperezas caracterizan la fortaleza ascética de Magdalena y sus seguidores, quienes incluso velan toda la noche por alabar a Dios. Claramente en esta contraposición se aprecia un encarecimiento de la voluntad del personaje principal por encima de las circunstancias, mismas que victimizan a María Magdalena y sus seguidores en la versión de Vorágine. Se percibe en el texto del *Escurialense* una preferencia por encomiar valores mundanos, aunque dentro del contexto religioso. María Magdalena es una líder bella y admirable que elige quedarse entre las piedras para predicar, es decir, conscientemente elige el ambiente más difícil para demostrar que es capaz de sobreponerse a él. Así, se puede observar que el escritor del *Escurialense* está buscando la exaltación de un personaje femenino a través de elementos hagiográficos, pero está arraigándolos en un ambiente y actitudes mundanas, a diferencia del texto de Vorágine que reiteradamente señala la voluntad de Dios, busca la atmósfera de persecución y martirio, y le interesa una precisión temporal exacta.

2.- Primer milagro. Aparece el gobernador y su esposa. La situación precaria de los cristianos.

34

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escurialense h-I-13</i>
<p>Llega al templo el gobernador de la provincia con su esposa e hijos para ofrecer sacrificios en honor de los ídolos. Magdalena los disuade.</p>	<p>“Milagro que hizo Santa María Magdalena” Un “señor de toda aquella provincia” llega a aquel lugar para hacer sacrificios a los ídolos. No tenía hijos y deseaba tener uno. Magdalena lo disuade. El narrador detalla en qué consiste la doctrina de Cristo que predicaba Magdalena. Recalca además que era hermosa y tenía otros seguidores. Posteriormente, la mujer del señor, por medio de sus criados, envía alimentos en secreto a los cristianos porque se recela de la crueldad de su esposo y de dos desleales que vivían con él.</p>

Aquí aparecen cambios significativos que añaden dramatismo, actualidad y suspenso a la escena del cuadro. El *Manuscrito escurialense h-I-13* cambia la imagen de un gobernador por la de un acaudalado señor feudal cuya falta de descendencia vuelve desesperada su condición, a diferencia de la situación del primer texto en la que ya tiene vástagos y se acerca solamente a ofrecer un obsequio a sus dioses. La caracterización del esposo como un señor feudal supone un acercamiento a los posibles lectores del *Escurialense* señalando, por medio de una actualización, la vigencia de lo que sucede en los tiempos de los primeros cristianos en la Edad Media. La bondadosa mujer del señor manda —por iniciativa propia— alimentos a los cristianos que están sufriendo a la intemperie en el pedregal de la ribera del río, conmovida por la pobreza y estrecheces de los católicos. Efectivamente, la rica y compasiva señora guardaba simpatía por María Magdalena y sus seguidores. Sin embargo, ella tiene miedo de su esposo y se revela otro nudo de interés para el lector que eclipsa la historia principal: un marido cruel y un peligro inminente. Hay un mayor desarrollo en la versión del *Manuscrito escurialense h-I-13*, una clara *amplificatio* hacia elementos significativos para las receptoras del texto. Estructuralmente se confirma la apreciación de Carina Zubillaga en el prólogo a su edición del *Manuscrito escurialense h-I-13*, cuando apunta que hay una “preeminencia femenina como la principal característica unitaria de la colección [...] existe un particular interés del compilador del códice en el

tema de la santidad y la virtud femenina” (Zubillaga, “Estudio preliminar”, XXXII). Y, sobre todo, el interés por estimular la ejemplaridad de las mujeres a partir de los valores católicos a través de una transición desde la hagiografía hasta el *roman*, como notaron Maier y Spacarelli: “There is a progression in the ms away from the religious saints’ lives to the more secular romances” (Maier y Spaccarelli, “Ms. Escorialense h-I-13”, 21). Zubillaga incluso apuntó la posibilidad de que el manuscrito tuviera una receptora laica específica: María de Molina (1264-1321), reina madre quien se ocupó de la crianza y custodia de Fernando IV hasta que éste tuvo edad suficiente para reinar y quien se enfrentó a una nobleza desleal y levantisca (Zubillaga, “Estudio preliminar”, XXXIV-XXXV). Mediante este tipo de textos se creaba la posibilidad de alentar a una mujer sola con importantes responsabilidades por medio de la creación de personajes dignos de emulación en situaciones mundanas adversas, en las que la mujer debía ser operativa y no meramente pasiva.

35

Se aprecia aquí el primer motivo de la historia del milagro de los esposos: la esterilidad de la mujer y la búsqueda de un vástago, que no ha sido concedido a la pareja, tal como lo presenta el *Escorialense*. Este motivo es muy conocido en la tradición literaria y en el cuento tradicional, y ya en el periodo medieval:

La estrecha relación entre la generación y el pensamiento religioso pertenece a los estratos más antiguos de la tradición. El motivo contó, además, con el prestigio que le otorgaba el modelo veterotestamentario, donde la esterilidad era expresión del castigo y de la ira divina [...] los hijos nacidos en estas circunstancias tendrían un destino señalado, pues su concepción habría sido el resultado de una alianza entre materia y espíritu despojada del pecado de concupiscencia, una consecuencia de la voluntad divina más que del acoplamiento de los padres. De ahí que en la hagiografía el motivo formara parte de su paradigma estructural (Luna Mariscal, “De la mujer infecunda”).

En el caso del milagro, el motivo de la esterilidad de la mujer añade dramatismo y patetismo a la búsqueda de la pareja y funciona dentro de la historia para perfilar a otro personaje femenino que representa un modelo de comportamiento de la mujer virtuosa: la esposa del matrimonio. Esta mujer que se halla en la necesidad de tener un vástago es caritativa y generosa. Y el relato del *Escorialense* añade dos núcleos de intriga y de adversidad con los que la esposa tiene que lidiar, además del motivo de la esterilidad: un marido cruel y la sospecha de que dos criados quieren dañar a su esposo. Sin duda, un entorno complejo en el que sólo una mujer fuerte y bendecida por Dios puede salir adelante.

3.- Apariciones nocturnas de Magdalena a la mujer y luego a ambos esposos. Ayuda del matrimonio a los cristianos y concepción milagrosa del hijo.

36

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escurialense h-I-13</i>
<p>Magdalena se aparece dos noches consecutivas a la esposa del gobernador y mediante un discurso directo —sólo en la primera noche—, le reprocha el precario estado de los cristianos. Le ordena que convenza a su marido de ayudarlos y la amenaza con la ira de Dios; la mujer no dice nada a su esposo.</p> <p>La tercera noche, la santa enfurecida se les aparece a los dos en sus sueños. Magdalena tiembla, suelta llamas y zarandea al gobernador. En estilo directo lo insulta llamándolo tirano e hijo de Satanás. Lo amenaza y desaparece.</p> <p>La mujer despierta asustada y le habla al esposo, también impresionado. Los dos hablan y por un discurso directo, la mujer propone ayudar a los cristianos para no indignar “al Dios ése del que hablan”. A la mañana siguiente les dan albergue y todo cuanto necesitan.</p> <p>El gobernador pregunta a María Magdalena si lo que predica es verdad. Ella ratifica la autoridad de Pedro en Roma “él garantizó con milagros la verdad de lo que [ella] enseña”.</p> <p>El esposo promete a María Magdalena que ambos se convertirán al cristianismo si Dios les concede un hijo. Ella acepta, pide a Dios por ellos y al poco tiempo, la mujer queda preñada.</p>	<p>Magdalena se aparece en sueños a la esposa del señor. Su diálogo aparece en un discurso indirecto. La mujer no dice nada al día siguiente. En la segunda noche nuevamente la santa reprende a la mujer, otra vez con discurso indirecto. Tampoco esta vez la esposa dice algo a su marido.</p> <p>La tercera noche Magdalena se les aparece a los dos esposos. Está furiosa y de su rostro parecía que salía fuego “o así como si la casa ardiese”. Mediante un discurso directo le reprocha al señor. Lo llama cruel por vivir con lujos mientras aquellos mueren de hambre. No amenaza con la ira de Dios.</p> <p>Cuando ambos esposos despiertan, la mujer dice que deben obedecer a la bendita María Magdalena y advierte a su esposo sobre el castigo de Dios que podría sobrevenirles. Dice a su esposo que ambos le pidan a Magdalena que ruegue a Dios para que puedan concebir. El señor hace caso del consejo de su mujer y les da posada “e lo que les fuese menester”.</p> <p>Al cabo de poco tiempo, la esposa quedó encinta y muchos se alegraron.</p>

Este segmento es muy revelador. Las apariciones de Magdalena a la pareja son un motivo de reiteración que remarca el paso del tiempo en ambas narraciones. La furia de la santa, comparada con el fuego que consume la casa entera, le añade dramatismo a la versión del *Manuscrito escurialense h-I-13*, además, esa misma versión minimiza el papel del señor y resalta el de su esposa como mediadora y portavoz de lo que debe hacerse. El *Manuscrito escurialense h-I-13* no refiere el maltrato y los insultos de la santa al hombre, tampoco las preguntas inquisitivas de éste a Magdalena, ni la refrendada autoridad papal en materia católica. Así, se comprueba que al escritor del *Escurialense* no le interesa hacer una caracterización estridente de sus personajes femeninos. Está más interesado en crear modelos de comportamiento a través de los cuales se constate cómo las mujeres hacen frente a un entorno conflictivo. El *Escurialense* traslada las acciones y palabras que, en *La leyenda dorada* pertenecían a María Magdalena y al esposo para ponerlas en voz de la esposa: ella calla y omite las apariciones de Magdalena por miedo a su marido, no por negligencia. Esta vez, Magdalena llama al hombre “cruel” y de esta forma se verifica el dicho y los temores de la esposa, virtuosa a pesar de las adversidades.

37

Se destaca en la versión del *Escurialense* que quien propone y organiza las acciones sensatas en el relato es la esposa: la mujer actúa como toda una creyente, aconseja a su marido, éste le cree ciegamente y es ella misma quien amenaza con el castigo divino; hay en esta versión una elaboración ficcional y literaria más elaborada, que enfoca y subraya la pugna de los desacuerdos humanos por sobre el desarrollo y la trascendencia de los asuntos divinos.⁴ Finalmente, en la interpretación del manuscrito, quien propone pedirle a Magdalena que abogue por la pareja para concebir es la esposa, no el marido, como sucede en la versión de Vorágine. Hay, pues, una reelaboración de los discursos y cambios en la construcción que favorecen las acciones y elecciones de la esposa en detrimento de las decisiones del marido. Estas alteraciones no afectan la estructura general del milagro, no obstante, sirven para ilustrar la conducta de una mujer prudente. La promesa del esposo encaminada hacia la conversión del matrimonio contenida en *La leyenda dorada* es irrelevante de acuerdo con lo que ocurre en el *Manuscrito escurialense h-I-13*: las cristianas y diligentes acciones de la esposa han dejado al esposo tan sólo con autoridad

⁴ Aunque con las salvedades del caso, este alejamiento paulatino de los valores religiosos y un encauzamiento hacia lo humano es una característica importante de la novela para Carlos García Gual: “reducción a lo psicológico y a lo puramente humano, cuando la medida de lo humano es el hombre común [...]” (“Aparición de la novela como género literario”, *Los orígenes de la novela*, 32).

aparente para decidir la conversión de los dos. La cristianización de la esposa ya está implícita en las acciones de la mujer, según se infiere en el relato. Así, en el *Escorialense*, el marido es guiado sabiamente por ambas mujeres, la santa y la esposa. Este cambio, en la focalización y en las acciones de los personajes, reditúa sobre todo en el personaje de la esposa, que sabe distribuir las prioridades y desenvolverse en un entorno difícil.

4.- Viaje del gobernador a Roma. Tormenta, parto y muerte de la mujer.

38

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escorialense h-I-13</i>
<p>El gobernador quiere comprobar lo dicho por María Magdalena y desea ir a Roma. Su mujer quiere acompañarlo, ambos hablan en discurso directo. El marido le dice que no, porque ella está gravida en estado avanzado y tiene que cuidar la hacienda e intereses de los dos.</p> <p>La mujer insiste y llora, se arrojó sollozando a los pies de su esposo y no se levantó hasta que “hizo lo que quiso”. Cuando se embarcan los esposos, María Magdalena les pinta en los hombros unas cruces para que Dios los proteja del Demonio en la travesía.</p> <p>Luego subieron los esposos a la nave bien provista. Encargaron a la santa sus haberes en su ausencia.</p> <p>Pasó un día y una noche y comenzó una tempestad. Hubo olas y viento enfurecidos. La esposa tuvo miedo y mareos, se le adelantó el parto con violentas convulsiones y fuertes dolores, nada más parió, le sobrevino la muerte. Aquí viene una larga queja por parte del narrador y un emotivo lamento en discurso directo del gobernador.</p>	<p>“Cómo se fue la mugier del caballero con él”</p> <p>Quiso ver el señor si lo que decía Magdalena era verdad. Cuando la mujer lo supo, quiso ir con él. El esposo no quiere que ella vaya por su avanzado embarazo, él desea que ella se quede en casa y “endereçades vuestras cosas”, los caminos son malos y el mar es peligroso.</p> <p>La mujer no dice nada, pero llora y se lanza a los pies de su esposo hasta que él le permite ir.</p> <p>Le encargan sus propiedades a Magdalena, quien pone la señal de la cruz en sus espaldas y les dice que por San Pedro podrían comprobar todo lo que ella les dijo.</p> <p>“Cómo parió la dueña”</p> <p>Pasó un día y una noche y comenzó una tempestad y todos se asustaron y la mujer parió al niño.</p> <p>El narrador hace una dramática ponderación del sufrimiento y de cómo el bebé “buscaba la teta” de su madre muerta.</p>

En este segmento narrativo se notan diferencias en la caracterización de los personajes: en el *Manuscrito escurialense h-I-13*, el señor de la provincia ahora es un “cavallero”; hay un desplazamiento temporal importante para acercar el texto a sus receptores inmediatos; también se nota el marco de una atmósfera suntuaria y caballeresca, de esta manera se ubica un entorno refinado y apetecible. Es notorio aquí el traslado de un ambiente de santidad y persecución hagiográfica hacia un ámbito cortesano que explora en la hagiografía pautas de conducta para llevarlas a un entorno secular, como demostró Margaret Hurley en un interesante artículo, “the courtly romance functioned primarily as a vehicle for the exploration of the new secular ideals of the courtly society” (“Saints’ Legends”, 60). Se aprecia además el contraste de las actitudes de una esposa ordinaria en *La leyenda dorada* y otra mujer muy distinta conforme a los valores cristianos en el *Escurialense*, pues, ante la negativa del cónyuge, la versión de Vorágine presenta a una mujer caprichosa que insiste y se sale con la suya; la del *Escurialense*, por el contrario, descubre a una mujer sufrida y silenciosa, cuya sinceridad provoca el cambio en la decisión del marido. En esta parte se aprecia la intromisión paulatina de la ficción caballeresca en el discurso hagiográfico. Esto tiene importantes repercusiones en las finalidades de cada uno de los textos: la hagiografía centra su foco de interés en la santa y su intercesión, y el *roman* se dedica a destacar elementos propios de la novela, como el viaje y sus vicisitudes, cierta tendencia a centrarse en la pareja desde un punto de vista amoroso,⁵ cuyo centro de interés son los altibajos que, al fin, serán superados, para que la feliz familia se reencuentre, y una más compleja construcción de personajes, especialmente el femenino encarnado en la esposa.

39

Una vez más, las palabras dolorosas del gobernador en *La leyenda dorada* son trasladadas al narrador, quien tendrá una participación más activa en el relato del *Manuscrito escurialense h-I-13* a partir de este momento. La construcción ficcional del narrador es compleja y fluctuante en el *Manuscrito escurialense h-I-13*, pues esta voz que cuenta la historia dirige su interpretación a partir de pautas que al principio de la historia pertenecieron al discurso religioso, pero conforme avanza la narración, las recreaciones del narrador tienen acentos cada vez más literarios, emocionales y dramáticos que insertan al lector en un universo textual lleno de matices sentimentales.

Estas distintas funciones de las que se allega el narrador (ora como testigo, ora en digresiones y encarecimientos), lo construyen de una manera más compleja. Se trata de un narrador más involucrado con lo que escribe, que ordena,

⁵ Ana Baquero Escudero distingue el viaje y el amor como elementos fundamentales de la novela griega (“La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, 22).

crea suspenso, construye verosimilitud, da emotividad, encarece, se sorprende y aconseja; y visto así, puede ser el personaje mejor construido de todo el relato.

5.- Tentativa de los marineros de arrojar el cuerpo de la esposa por la borda. Arribo a tierra y abandono del cuerpo de la mujer y el recién nacido.

40

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escurialense h-I-13</i>
<p>Los otros tripulantes de la nave (discurso directo) quieren arrojar el cadáver al mar. El gobernador les suplica que no lo hagan, por compasión de su hijo “que busca la teta” y que, por piedad, esperen. A lo lejos, ven una colina peñascosa y como no puede enterrar a la mujer, el gobernador deja en una cueva el cuerpo de su mujer y al bebé sobre su capa y en discurso directo reclama abundante y lastimosamente a María Magdalena, le ruega amparo y misericordia para su mujer e hijo.</p>	<p>Los tripulantes de la nave quieren arrojar el cadáver al mar, esto lo dice el narrador. “Et sabed que esto es verdat e cosa bien provada que la mar non quer en sí cosa muerta”. El romero les pide (en discurso directo) que esperen un poco por compasión de su hijo.</p> <p>“Cómo mamava el niño seyendo su madre muerta”. A lo lejos ven una montaña y el romero pensó dejar ahí el cuerpo de la madre y al niño. Entonces les dice a los tripulantes que tomen lo que quisieran de su haber y “ponedme a la dueña e el niño en aquella montaña”. El suelo estaba pedregoso, el hombre no puede enterrar a su mujer. Se los lleva a un lugar apartado en la sierra y pone ahí al niño, prendido a las tetas. El viudo reclama a María Magdalena en discurso directo y luego coloca su capa encima de su mujer e hijo.</p> <p>Siguen exclamaciones y ponderaciones del narrador. Según él, Magdalena cuidó personalmente a madre e hijo. Predicó y cuidó al mismo tiempo. Era maestra y ama, eso lo encarece el narrador. Al mismo tiempo que recalca, adelanta sucesos: gracias a la santa, el alma de la mujer presenció todo: estuvo con su esposo en la romería Romana. ¡Magdalena hizo que en un vaso=cuerpo vacío hubiera leche! “Et sabet que así son guardadas las cosas que son encomendadas a María Magdalena”.</p>

Como se puede ver, el esposo tiene una condición estamental distinta en ambas versiones de la historia. En *La leyenda dorada*, es un gobernador de la época del primer cristianismo que personalmente lleva el cuerpo de su mujer y su hijo a la cueva; en el *Manuscrito escurialense h-I-13*, es un rico señor-caballero y noble que ofrece generosamente sus riquezas a los tripulantes para que lleven el cuerpo de su esposa a donde él pueda enterrarlo. De esta manera, en la historia del *Escorialense* los navegantes no tienen caridad —una de las virtudes teologales del cristianismo—, sino interés, pues el esposo les paga. Se aprecia aquí una importante secularización de los motivos que mueven a los personajes, en vista de que ya no son valores religiosos, sino los monetarios los que mueven el interés.

Por otra parte, la preferencia por los tratamientos sentimentales se justifica desde un punto de vista del emisor y las lectoras a las que el libro iba dirigido: el público femenino prefiere la afectividad encarecida. Vemos así la conformación de un personaje masculino noble, caballero y acaudalado, acorde con los gustos del público, para el que se perfila un personaje poderoso, adinerado y seductor, que también funciona como modelo de comportamiento atractivo para los lectores varones del *Manuscrito escurialense*. Así se ve, por ejemplo, en las palabras del esposo cuando deja a su esposa muerta y a su hijo recién nacido, prendido del seno del cadáver:

41

¡Ay, santa María Madalena —dixo él! ¿E por qué veniste tú nunca al puerto de Marsella? Por mi destroimiento e por mi desterramiento veniste tú. E yo, cativo, ¿por qué te crey de començar esto? ¿Rogaste tú por esto tu Dios que mi mujer conçebiese, por se perder lo que traxiese? Ora son perdidos ambos, el conçevido e la que conçebió; ca la madre es muerta con las coitas e con los dolores que sufrió, e el niño nasció por morir, que non ha quien lo críe. Es esto es lo que yo gané por tu ruego, a que encomendé todas mis cosas. Yo te demando e ruego que ruegues a tu Dios que, sy Él es tan poderoso como tú pedricas, que aya merçet de la alma d'esta dueña, e que por tu ruego aya piadat de aquesta niño, que se non pierda (“De santa María Madalena”, 14).

También destaca en este cuadro la presencia cada vez más fuerte del narrador, quien no sólo ordena el relato y lo estructura para despertar el interés en el lector, sino que además interviene directamente en el texto y, como otras veces, aporta el patetismo y la emocionalidad predominantes en el texto. Así, por ejemplo, luego de que el esposo deje a su mujer e hijo y entre en la nave con los marineros, el narrador encarece a la santa a la que el esposo había desafiado:

¡Ay, qué misericordia de Jhesu Christo! ¡Ay qué merescimiento de la Madalena! ¡Ay, qué bendita partera ella escogió!, que fue pedricar en tierra, e le dio confort e ayuda al romero, que por su conforte non se desesperase, e ella lo confortó que non fallestiese por su llorar. Ella estudio al parto de la madre, ella fizo el ofiçio de la maestra, ella confortó la dueña en sus dolores. Ella confortó el niño que llorava, ella fizo el ofiçio de ama, ella le dio la leche. ¡Quién oyó nunca estas cosas! Ella enseñava e pedricava en tierra, e la consejava en mar. Ella era maestra; ella era ama; ella confortava el romero, que non dexase lo que començara; ella criava el niño que llorava por lo confortar e lo quitar de llorar (“De santa María Madalena”, 14-15).

6.- Llegada del gobernador a Roma y su encuentro con San Pedro.

42

<i>La leyenda dorada</i>	<i>Manuscrito escurialense h-I-13</i>
El gobernador llegó a Roma y trató de localizar a San Pedro. Cuando éste lo vio de lejos con la cruz le preguntó de dónde era. Y el gobernador le contó al papa todo lo que había sucedido.	“Cómo el romero falló el niño trebejando ribera de la mar”. El narrador regresa al romero “ora tornaremos a nuestro romero e non hayades enojo de oír el conforte que ella le dio de su desconforte” La nave llegó a Roma y cuando San Pedro vio al “cruzado” y le preguntó por dónde había venido, el papa supo todo. Y el romero le contó toda su historia.

La interrupción del segundo relato impide analizar a detalle el resto del milagro, pero en esta pequeña parte se puede ver la anticipación de la historia por el subtítulo y por el narrador, que adelanta sucesos y crea suspenso para interesar al lector y, al mismo tiempo, estructurar la historia.

Aunque el *Manuscrito escurialense h-I-13* presenta la historia de María Magdalena incompleta, es una narración reveladora que evidencia los pequeños cambios paulatinos por donde la ficción se filtra en la hagiografía, representada en este trabajo por la versión de Santiago de la Vorágine. Se apreció en el análisis la segmentación que fomentó la *amplificatio* con una intención de construcción literaria y un incremento en el aspecto sentimental. Por otra parte, se notó la construcción de personajes moldeados por dos componentes: la atmósfera caballeresca de los textos de aquella época y los gustos femeninos de expresión emocional. A pesar de las evidentes analogías entre hagiografía y *roman*, hay una gran diferencia entre lo que uno y otro género intentaron

transmitir. El sustrato de la hagiografía, como texto que promociona los valores católicos sigue operando en el texto del *Manuscrito escurialense h-I-13*, pero con un sesgo distinto, ya que en el texto hagiográfico lo más importante sigue siendo la salvación de las almas de la pareja, viajar a Roma para volverse católicos los dos y la intercesión de la Santa cuando todo se creía perdido. En el caso del *roman* escurialense, lo que importa es el tiempo presente, y enseñar a las mujeres mediante personajes femeninos el modo de resolver dificultades y sobrellevar relaciones sociales en un mundo conflictivo. También presenta la estilización estamental de la corte, pues de acuerdo con la posición del esposo, la acción se desenvuelve en un entorno cortesano. El texto del *Manuscrito escurialense h-I-13* encarece los avatares de una mujer fortalecida por Dios ante la adversidad y los incidentes de su vida matrimonial. Hay que destacar que, desde luego, la figura de María Magdalena aparece eclipsada por la vida de una pareja cuyo periplo, aunque de índole religiosa, recuerda aspectos esenciales de la novela de aventuras como el viaje, las vicisitudes amorosas, la separación y el reencuentro final. El orden del *Manuscrito escurialense* va gradualmente de la hagiografía al *roman*, pero como ya se ha visto en este trabajo, aún en su primera historia, el *Escurialense* presenta cambios significativos en esa transición.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS VALLEJO, FERNANDO, *La hagiografía como género literario en la Edad Media: tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1989.
- BAÑOS VALLEJO, FERNANDO, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Laberinto, 2003.
- BAQUERO ESCUDERO, ANA, "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *RILCE*, 1, 1990, 19-45.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, ÁNGELES, "El universo de lo maravilloso en la hagiografía castellana", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 47, 1999-2000, 335-351.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, "Aparición de la novela como género literario", en *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 23-63.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, "La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco con no poco apuntes cervantinos", *Edad de Oro*, 23, 2004, 249-278.
- HURLEY, MARGARET, "Saints' Legends and Romance Again: Secularization of Structure and Motif", *Genre*, 8, 1975, 60-75.

LOZANO-RENIEBLAS, ISABEL, “El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 1998*, Madrid: Castalia, 2000, 161-167.

LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves”, *Atalaya*, 12, 2011, sin paginación. En línea: <http://atalaya.revues.org/733>.

MAIER, JOHN R. y THOMAS D. SPACCARELLI, “Ms. Escorialense h-I-13: Approaches to a medieval anthology”, *La Corónica*, II, 1982, 18-34.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2015.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, trad. de Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza, 2011.

44

ZUBILLAGA, CARINA, *Antología castellana de relatos medievales (Ms.Esc.h-I-13)*, Buenos Aires: Seminario de Edición y Crítica Textual, 2008.

Variantes y reelaboración del *exemplum* del hombre y el ave en la *Disciplina Clericalis*, *Barlaam y Josafat* y el *Libro del caballero Zifar*

Variants and reconfiguration of man and bird *exemplum* in *Disciplina Clericalis*, *Barlaam y Josafat*, and the *Libro del caballero Zifar*

SULEMI BERMÚDEZ CALLEJAS

El Colegio de México

En la tradición medieval, era común el uso de *exempla* como un método de enseñanza de la época. El *exemplum* del hombre y el ave aparece en varias obras medievales a veces como parte de antologías de *exempla* y otras como núcleo temático e ideológico de la narración. En este artículo, se analiza el motivo de los tres consejos de un pájaro a un cazador y su reelaboración en el *Barlaam y Josafat*, la *Disciplina Clericalis* y el *Libro del caballero Zifar*. En estos tres relatos se presentan cambios en el orden de los consejos como en elementos indiciales (el lugar, el ave, el hombre, el tesoro). Las variaciones responden tanto a la mezcla de tradiciones como a la intención autoral.

PALABRAS CLAVE: variación, motivo, ave, cazador, *exempla*, *Barlaam*, *Disciplina*, *Zifar*

In medieval tradition, the use of *exempla* was a common educational method. The *exemplum* of the man and the bird appears in several medieval works, at times as part of anthologies and at others as a thematic and ideological core of the narrative. This article analyses the motif of three counsels a bird gives to a man, and its reconfiguration in the *Barlaam y Josafat*, the *Disciplina clericalis* and the *Libro del caballero Zifar*. In these three tales there are changes to the order of the counsels and the main elements —the location, the bird, the man and the treasure. The variations are due to the mixture of traditions and the author's intention.

KEYWORDS: variation, motif, bird, hunter, *exempla*, *Barlaam*, *Disciplina*, *Zifar*

En la tradición medieval, la originalidad no era un fin que se persiguiera, por lo que era común que algunas historias folclóricas pasaran de una obra a otra. Juan Manuel Cacho Bleuca afirma que los autores medievales no valoran la *inventio* como lo hacemos hoy en día, sino que “pretenden

insertarse en una tradición de la que imitan algunos de sus más prestigiados arquetipos (*imitatio*) que repiten cansinamente hasta la saciedad, en múltiples ocasiones introduciendo algunas variantes” (Cacho Blecua, “Introducción al estudio”, 34). Esto sucede con algunos *exempla* que subsistieron durante siglos con ciertas variantes.

Según María Jesús Lacarra, los *exempla* eran relatos que gozaban de gran popularidad porque presentaban modelos de conducta aceptables de forma amena. Estas historias tenían un objetivo doctrinario y se basaban en el *docere et delectare* (instruir y deleitar), principio que regía las actividades intelectuales de la época (“El cuento en la Edad Media”, 10). La autora señala que el ejemplo tenía una función didáctica a partir de analogías y del método inductivo. Un *exemplum* que tuvo una amplia difusión en la Edad Media fue el del hombre y el ave. Esta historia aparece en varias obras, entre ellas en el *Barlaam y Josafat*, en la *Disciplina Clericalis*, el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, *La vida y fábulas de Ysopo*, la *Gesta Romanorum*, el *Isopete* e incluso en el *Libro del caballero Zifar*. En este trabajo, estudio la reelaboración y las variantes de este *exemplum* en el *Barlaam*, la *Disciplina* y el *Zifar* que volvieron significativo el motivo de los tres consejos de un ave en la tradición medieval.

Para este análisis considero una definición amplia de motivo que integra las propuestas de Aurelio González y Stith Thompson. El primer autor define motivo como la unidad mínima de la narración que expresa y conserva su significado en un nivel más profundo de la fábula dentro su propia cadena sintagmática (“El concepto de motivo”, 381). Thompson considera que el motivo folclórico es “el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición” (*El cuento folklórico*, 528). A partir de estas dos definiciones, me parece que el *exemplum* del hombre y el ave correspondería a un tipo que conjuga varios motivos: personajes, objetos, acciones, según la clasificación de Thompson. Ahora bien, en este análisis busco la función de los motivos dentro de la obra, pues según Cacho Blecua es necesario tener en cuenta “su situación en la intriga en la que se insertan en conexión con una tradición que ratifican, renuevan o crean” (“Introducción al estudio”, 50).

El motivo de los tres consejos que le da un pájaro a un cazador (K 604) proviene de la tradición oriental, específicamente del folclor búdico (*Disciplina clericalis*, n. 32, 238). Llegó a la literatura hispánica a través de la *Disciplina clericalis* (s. XII) y del *Barlaam y Josafat* (s. XIII), ambos escritos originalmente en latín. La *Disciplina* es una compilación de cuentos orientales reunida por Pedro Alfonso, judío converso cuyo saber enciclopédico se ocupaba de las siete artes liberales. Este libro didáctico tenía por objetivo formar a un individuo perfecto. Lacarra asegura que una de las fuentes de Pedro Alfonso fue

el *Barlaam y Josafat*, aunque todavía queda en duda si el autor tradujo al latín un texto preexistente escrito en alguna lengua oriental o si fue el compilador directo de varios textos (“Introducción”, 23). El *exemplum* del rústico y la ave-cilla aparece en el segundo núcleo temático dedicado a la relación del hombre con sus semejantes y ocupa el lugar número XXII dentro de la compilación. En esta versión, un hombre que descansaba en su hermoso vergel caza a una ave-cilla que lo convence de dejarla en libertad a cambio de tres “maneras de sabiduría”. El hombre decide soltarla y la ave-cilla le da tres consejos, que después ella misma pondrá a prueba.

El primer consejo marca la pauta de los siguientes, ya que el ave señala los peligros que supone el exceso de credulidad como principio básico de comportamiento. Pareciera una instrucción hecha a la medida de los educandos, en donde se pone en duda todo aquello que se oye y cuyo objetivo es formar un carácter juicioso, en este caso del rústico y, en consecuencia, de los lectores y oyentes del *exemplum*. Posteriormente, se resalta el carácter efímero de las pertenencias y su cuidado con un par de consejos: por un lado, la ave-cilla le aconseja al rústico conservar lo que le pertenece; y, por otro, le pide no lamentarse por lo perdido; es decir, sólo podrá preservar aquello que verdaderamente posee. Acerca de otras posesiones no es necesario condolerse, pues no eran suyas en realidad.

Un giro muy peculiar de esta versión es el epílogo del *exemplum* titulado “De la credibilidad de los libros”, donde los primeros consejos de la ave-cilla (“No creas en todo lo que se te diga” y “Lo que fuere tuyo, consérvalo siempre”) se reelaboran en dos historias muy breves. De tal manera que la estructura de caja china se extiende dentro del mismo *exemplum*, pues se cuentan dos historias de personajes que pareciera que lo leyeron o escucharon. En la primera, un filósofo aconseja a su hijo leer todo lo que encuentre, pero no creer en todo lo que lee. El joven asiente y refuerza la idea con una metáfora arbórea donde compara a los libros con árboles y a los conocimientos con frutos: “muchos son los árboles, pero no todos dan fruto; muchos dan frutos, pero no todos comestibles”, sentencia que rectifica el consejo del ave. Discriminar el consejo bueno del malo era tan importante como discernir entre los buenos y los malos libros. La reflexión acerca de la lectura que propone Pedro Alfonso valida el saber de su propia obra, dado que la *Disciplina* es fundamentalmente un libro de consejos para alcanzar la grandeza de espíritu. Con esta sentencia, Pedro Alfonso se distancia de los libros perniciosos y pone en relieve aquellos que pueden brindar una buena orientación, como la *Disciplina* misma. En la otra historia, únicamente aparece la advertencia que hace un árabe a su hijo: “Hijo mío, no dejes lo presente por lo futuro, no vayas a perder

uno y otro, como le pasó al lobo con los bueyes que le prometiera un aldeano” (Alfonso, *Disciplina clericalis*, 81). Este consejo remite al segundo del avecilla, pero tiene como intertexto la fábula de Esopo “El labrador, el lobo, la raposa y el queso”, en la que el labrador no cumple la palabra de darle sus bueyes al lobo. Ambos tratan de arreglar este altercado y recurren a la raposa como juez. Sin embargo, la raposa con su astucia logra engañar al lobo al decirle que en lugar de los bueyes tendrá un gran queso, que sólo es el reflejo de la luna dentro de un pozo. La moraleja de esta historia concuerda con los tres consejos dados por el ave. El breve consejo del árabe tan sólo sirve para dar pie al siguiente *exemplum* de la *Disciplina*, que precisamente hace referencia a la historia antes descrita: “Ejemplo del labrador y del lobo y del juicio de la zorra”.

48

El *exemplum* del rústico y el ave también aparece en *Barlaam y Josafat* bajo el título de “El pajarero y el rui señor”. El *Barlaam* es un texto de origen oriental, cuyo argumento se retoma de la leyenda cristiana del príncipe Josafat y su maestro Barlaam. Esta es una versión de una historia del siglo VI a.C. que contaba la conversión del príncipe indio Siddharta Gautama en un ‘buda’ o ‘iluminado’ (Lacarra, “El cuento en la Edad Media”, 23). Lacarra señala que hay varios paralelismos entre esta obra y el *Sendebär*; por ejemplo, a nivel estructural ambas se construyen a partir de un marco narrativo en el que se insertan cuentos y parábolas a manera de *exemplum*. La investigadora subraya que “a partir del siglo XII no habrá ejemplario latino donde no se incluya alguno de sus conocidísimos cuentos como ‘La trompeta de la Muerte’, III, 1, ‘Las dos arcas’, III, 2, o ‘El cazador y el rui señor’, VII, 5. Con el *Barlaam* estamos ante la más temprana adaptación de la narrativa oriental al Occidente cristiano” (“El cuento en la Edad Media”, 25). La historia de “El pajarero y el rui señor” se encuentra en el capítulo X de esta obra, dentro del marco narrativo que sirve para ilustrar una enseñanza de Barlaam a Josafat. El joven se encuentra apesadumbrado porque le gustaría escapar de los castigos reservados a los pecadores y merecer la alegría de los justos. En esta historia, el adoctrinamiento religioso trasciende el *docere et delectare* al igual que en la *Disciplina*. Lacarra explica que “frente a la rapidez con la que los narradores extraían la lección moral en el *Calila* y en el *Sendebär*, el sabio Barlaam se detiene en explicar la adecuación entre la historia y el discurso religioso; los elementos de la anécdota son sometidos a un proceso exegético, mostrando sus correspondencias alegóricas” (“El cuento en la Edad Media”, 25); así el maestro cumple también con el papel de exégeta por lo que sus relatos tendrán un adoctrinamiento religioso.

En este pasaje del *Barlaam*, el maestro recurre al ejemplo del pajarero y el rui señor que le había contado “un hombre muy sabio” para evidenciar la insensatez de los idólatras. La referencia a la anterioridad del relato tiene

una función doble, pues valida el discurso por la sabiduría del emisor y también cumple la función de una marca de oralidad. Hay que recordar que el *Barlaam* fue traducido al latín hasta el siglo XI, pero la tradición oriental de la que abreva es remota. Con una estructura de caja china, Barlaam introduce tal ejemplo para aleccionar a Josafat sobre los idólatras, a quien compara con el pajarero de la historia. En esta versión, los consejos cambian de orden: el primer consejo que da el ruiseñor al pajarero es que no intente alcanzar lo inalcanzable; el segundo, se refiere a no lamentarse por el pasado y, por último, el ruiseñor persuade al pajarero para que desconfíe de lo inverosímil. Al cambiar el orden de los consejos, se modifica la prioridad de las enseñanzas, pues es frecuente que la primera de ellas se tome como la primordial. Aunque en este caso resulta un tanto extraño que al ser un *exemplum* para apartar a Josafat de la idolatría no se haya priorizado desconfiar de lo improbable para combatir el paganismo.

Según Wagner, el ejemplo de “El pajarero y el ruiseñor” del *Barlaam* pasó al *Libro del caballero Zifar* (Wagner, *El libro del cauallero Zifar*, apud Cacho Blecua, “Del ‘exemplum’”, 221). No obstante, este punto es debatible, pues para Juan Manuel Cacho Blecua es casi imposible asegurar la transmisión de este libro al otro, dado que muchos *exempla* se memorizaban en las escuelas y eran parte de la didáctica medieval. Además, aún no se sabe si el autor del *Zifar* tuvo acceso a los manuscritos de este texto (“Del ‘exemplum’”, 221). El tema principal del *Zifar* son las enseñanzas del Rey de Mentón, encaminadas a conseguir la gracia de Dios, cuestión que lo acerca al *Barlaam*. Su concepción estructural podría responder al deseo de conservar cierta unidad narrativa donde intercala otro tipo de materiales en el marco narrativo base. De tal manera que el autor del *Zifar*, según Cacho Blecua, “engarzó y remodeló diferentes tradiciones genéricas, modificando y renovando así el panorama literario anterior” (“Del ‘exemplum’”, 209). La técnica narrativa de cajas chinas o *mise en abyme* se introduce en un relato de largo aliento, lo que marca una renovación de la tradición literaria, pues si bien utiliza los recursos literarios propios de la época, también plantea una historia más compleja.

Dentro del marco narrativo de los Castigos del rey de Mentón, el *exemplum* del cazador y la calandria corresponde al nivel narrativo 4, según Carmen Hernández Valcárcel, pues está “puesto en boca del médico para ilustrar gráficamente su consejo” (“Algunos aspectos del cuento”, 477), que sería el nivel 3. Cabe decir que la manera de enseñar en el *Zifar* también seguía la pauta del *docere et delectare*, que en este texto se anuncia como “educar mediante el solaz”, de ahí que la inserción de pequeños cuentos tenga sentido dentro de un marco más amplio. Según Xiomara Luna, en esta sección

se formula “una didáctica de la palabra, expresión de la medida y del ‘buen seso’ que [...] guía la construcción de los personajes y constituye uno de los aspectos ideológicos fundamentales del libro” (“El episodio cómico”, 129). Este *exemplum* educa “mediante el solaz” para discernir entre el bien y el mal consejo. Es revelador que una de las primeras enseñanzas de la segunda parte del *Zifar* sea precisamente sobre el carácter de los consejos. Pareciera que este discurso se torna autorreferencial y busca aleccionar al lector sobre la eficacia de los consejos vertidos en el libro al afirmar su calidad, como sucede en la *Disciplina*. Al validar el discurso por medio de un ejemplo folclórico la novela se reviste de un carácter formal.

En el *Zifar* hay una ampliación de la historia del *exemplum*, pues el fin del cuento no se da cuando el ave corrobora sus enseñanzas, como en el *Barlaam* y la *Disciplina*, sino que concluye con el motivo K 1041.1 del índice de Thompson, es decir, con el “intento de vuelo con plumas de ave”. El cazador acude con un trasechador que lo incita a pegarse plumas para intentar volar. Esta escena sólo refuerza el carácter de los consejos del ave que cobra fuerza por la fatalidad del desenlace. Este motivo posiblemente es una apropiación del mito de Ícaro. Cacho Blecua sugiere que esta ampliación de la trama surge de una frase del *Barlaam*: “y tú tratas de capturarme cuando no puedes alcanzarme en el aire” (*Baarlam*, 71).¹ El investigador contrasta su teoría con la de Rameline Marsane, quien atribuye la ampliación a la frase “Et quando potes lapidemhabere de me volante?” de la *Disciplina*. Ahora bien, Cacho Blecua localiza otras dos posibles fuentes: por un lado, las *Metamorfosis* de Ovidio, que se memorizaba en las escuelas y se conocían en el ámbito clerical; y, por otro, la *General estoria* de Alfonso X, libro en el que se retoma el mito de Ícaro y Dédalo. El estudioso encuentra coincidencias significativas entre el relato alfonsí y el *exemplum* del *Zifar*, pues este último retoma elementos que aparecen en el primero, ya que el cazador, en una muestra de desobediencia a los consejos, se pega plumas con cera y se tira desde una torre; mismo caso del Ícaro alfonsí. Cacho Blecua apunta que

el *Zifar* sería inexplicable sin la experiencia artística que supuso la prosa surgida en los talleres del monarca castellano, quien había recalcado el valor ejemplar de la historia, había integrado los más diversos géneros, desde la exégesis bíblica a la hagiografía, y había contribuido a la incorporación y difusión de los más variados materiales procedentes de la tradición grecolatina y del mundo

¹ El autor cita estas dos versiones de la frase: “E tu non puedes bolar por el ayre commo yo” (*Baarlam*, P, 93, 1745-1746); “E tentaste tomarme commo non puedes yr por la mi carra” (*Baarlam*, S, 381, 984-985), (“Del ‘exemplum’”, 222).

árabe, consiguiendo unos logros artísticos y unos horizontes narrativos desconocidos en romance hasta entonces (“Del ‘exemplum’”, 223).

La mezcla de fuentes árabes y grecolatinas en un mismo *exemplum* muestra la confluencia de diversas tradiciones que había en la península ibérica en la Edad Media. Es importante mencionar que el *Zifar* se considera la primera *novela* autóctona. El afán del autor del *Zifar* de ficcionalizar un relato folclórico usando diversas técnicas, en este caso la *amplificatio*, comprueba la necesidad de renovación de los modelos literarios. Luna plantea que este *exemplum* entraña uno de los núcleos temáticos e ideológicos fundamentales del *Zifar*. Este episodio es cómico porque la enseñanza se consigue por medio del escarnio, ya que el ingenuo y el necio que se dejaban engañar causaban risa (“El episodio cómico”, 6). En el *Barlaam* y la *Disciplina*, el episodio carece de este matiz cómico porque su función didáctica tiene un tono más severo. Los consejos del ave se corroboran en la misma interacción de los dos personajes, mientras que en el *Zifar* hay una escisión temporal, pues hay una acción del cazador posterior al diálogo con la calandria.

También hay otras variantes en los consejos que aparecen en las tres versiones del *exemplum*. Por ejemplo, el orden en que el ave brinda los consejos no es el mismo. Como se dijo arriba, el orden de la enunciación no es fortuito: responde a una serie de procedimientos narrativos internos del relato o a la valoración del autor para enfatizar la relevancia de cada consejo. Quizá esto podría explicarse como lo hace Cacho Blecua respecto al *Zifar*, pues señala que “el cambio de orden se explica por la acomodación de la materia narrativa al nuevo contexto” (“Del ‘exemplum’”, 228). En el *Zifar* y en la *Disciplina*, el primer consejo (“No creas en todo lo que se te diga”) es el último en el *Barlaam*. Mientras que el segundo consejo (“No te lamentes por el pasado”) del *Barlaam* y del *Zifar* es el tercero de la *Disciplina*. El primer consejo del *Barlaam* también es el primero del *Zifar* (“No intentes alcanzar lo inalcanzable”), mismo que no aparece en la *Disciplina*, donde se recurre a un nuevo consejo (“Lo que tuyo fuere, consévalo siempre”), como se puede apreciar en el cuadro 1. En los tres relatos se hace hincapié en la desconfianza ante lo inverosímil como principio lógico del buen entendimiento. También en las tres obras prevalece el consejo que dicta la resignación ante los bienes perdidos, punto nodal del cristianismo. Los matices que aparecen entre una versión y otra dan cuenta de las posibilidades de reelaboración de un mismo *exemplum*, ya que el autor puede cambiar el sentido de la frase tanto por la traducción del latín a lengua romance, como por la estructura del texto o la intención de los consejos.

No sólo en los consejos se presentan variantes, también las hay en los elementos indiciales como en la descripción del lugar, el ave, el tesoro e incluso en la forma de nombrar al receptor de los consejos (cuadro 2). Sobre este último, cabe destacar que, en los ejemplarios, como la *Disciplina* o el *Libro de los exenplos*, se denomina al personaje simplemente como “hombre”. La escueta caracterización se debe a un distanciamiento en el mismo relato, debido a que no pertenece a una estructura más compleja. Así pueden omitirse detalles para lograr mayor universalidad. Aunque hay una inconsistencia en la *Disciplina*, pues se le denomina como “rústico” en el título del *exemplum* —mismo caso que en *La vida y fábulas del Ysopo*—, aunque esta denominación no se repetirá en la narración. La precisión en el título dota al personaje de una característica particular: no es cualquier hombre, es un campesino que cuida un vergel. En el *Zifar* y en el *Barlaam*, se caracteriza al personaje con mayor detalle, ya que su aparición tendrá sentido en los marcos en que se inscribe. El pajarero y el cazador no son hombres que por azar atrapan aves, son personajes que tienen la intención explícita de ir en su búsqueda. De ahí que sea todavía más significativo que suelten a su presa una vez que la han atrapado y, más aún, que le devuelvan su libertad a cambio de consejos.

De igual manera, hay variaciones en la descripción del lugar que reflejan cambios estructurales. Mientras que en el *Barlaam* la descripción del espacio se omite, en la *Disciplina*, Pedro Alfonso describe el lugar con amplitud: “Un vergel en donde —pues corrían varios riachuelos— había hierba muy verde, y por la amenidad del lugar acudían a él avecillas que cantaban a coro con la varia modulación de sus trinos” (*Disciplina*, 80). Este *locus amoenus* remite a un lugar de paz que recuerda al jardín del Edén. En *La vida y fábulas del Ysopo* también se refiere ampliamente el espacio: “Tenía un aldeano una huerta con sus fuentes corrientes limpias e muy ornadas de yervas y flores, por que muchas vezes venían allí las aves” (*La vida y fábulas del Ysopo*, f. LXVr). El *Libro de los exenplos* sigue con este tipo de descripción, aunque de una manera más sencilla: “Dizen que um ombre tenia un vergel en que coria agua e tenia yerba verde...” (*Libro de los exenplos por a.b.c.*, 110). Por último, en el *Zifar*, más que una descripción del lugar hay una puesta en escena: “Dize el cuento que vn caçador fue a caça con sus redes...” (*Zifar*, 264). Al conjugar la descripción del personaje y del lugar se puede inferir que el espacio ocupa un lugar de mayor significación en los ejemplarios donde se omite la caracterización del personaje, como en la *Disciplina*, el *Libro de los exenplos* y *La vida y fábulas del Ysopo*; mientras que en el *Zifar* y el *Barlaam*, los personajes se describen de acuerdo con su oficio (cazador y pajarero), por lo que la descripción del lugar se obvia en función del espacio donde habitualmente realizan sus actividades estos personajes.

Otra cuestión que resulta significativa es la caracterización del ave en algunos relatos. Carmen Elena Armijo señala que “el vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. Aún más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles y los estados superiores” (“Reelaboración y simbolismos”, 235). En la *Disciplina* se presenta con el nombre genérico “avecilla”. De nuevo, Pedro Alfonso prefiere una denominación general, quizá para que el ejemplo pueda ser interpretado libremente por el lector. También bajo ese mote aparece en *La vida y fábulas del Ysopo*. En el *Libro de los exenplos* y en el *Barlaam*, es un rui señor el que aconseja al personaje. Mientras que en el *Zifar* esta ave toma la forma de calandria. Estas aves no tenían el mismo valor simbólico en el imaginario medieval (Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, 115-119 y Charbonneau-Lassay, *Bestiario de Cristo*, 431-437). La calandria era una representación de Cristo y el rui señor de la diosa del Luscinia, epíteto de Hera (“la que trae la luz”), según Isidoro de Sevilla (*Etimologías*). Cacho Blecua aclara el tránsito de rui señor a calandria:

53

La identificación de ambas aves en la tradición lexicográfica hispana queda atestiguada en el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija (1981), quien define la alondra (calandria) con las voces latinas “luscinia –ae. Luscionala –ae” mientras que el rui señor es también “luscinia –ae. Lusciola –ae. Philomena –ae” (“Del ‘exemplum’”, 228).

La similitud de la alusión latina para las dos aves explica la ambivalencia en las traducciones. Es posible que el autor del *Zifar* haya tomado el ejemplo directamente del latín y se haya “perdido” en la traducción. Sin embargo, la calandria tendría un significado más profundo por su relación con lo sagrado, ya que se le asociaba con Cristo y, por lo tanto, estaba prohibido comerla (Charbonneau-Lassay, *Bestiario de Cristo*, 435). Tanto en el *Barlaam* como en el *Libro de los exenplos*, se presenta al rui señor como un ave asociada a la luz, que podría ser la luz del conocimiento.

Hay otra variante respecto al tesoro que el ave dice llevar en el vientre. En este caso, la descripción más general es la del *Zifar*, pues sólo se dice que tiene una piedra preciosa sin definir cuál es; y lo único que se aclara es su tamaño: “tan grande commo vn hueuo de estrus”. Esta comparación es la misma del *Barlaam*, aunque aquí se especifica que se trata de una perla, que en el cristianismo se equipara con la sabiduría proveniente de las enseñanzas de Jesucristo. En el *Libro de los exenplos* y en *La vida y fábulas del Ysopo*, el tesoro tampoco se ciñe a una clasificación específica, ya que “jacinto” podía

referir por igual al circón, al rubí, al topacio y a un tipo de cuarzo de color rojo. Aunque también esta piedra tiene una significación en el cristianismo, pues representa al undécimo cimiento del muro de la ciudad de Dios (Apocalipsis, 21:20). En estas dos obras se determina la magnitud de la piedra al decir que era del “*pesso de una honça*”. Esta medida es la misma de la amatista de la *Disciplina*. Cabe decir que durante la Edad Media la amatista era valuada por encima de los diamantes. La exageración del tamaño del tesoro guarda relación con el consejo del ave acerca de desconfiar de lo inverosímil, pues sería imposible que un ave tuviera una piedra de tales dimensiones en su vientre. La elección de una piedra u otra guarda una relación estrecha con aquello que significaba en el imaginario medieval.

54

A manera de conclusión, hay que señalar que la aparición de los *exempla* en estas obras responde al estilo narrativo de la época que tenía como finalidad enseñar mientras se deleitaba al lector u oyente. En la *Disciplina* y el *Libro de los exenplos*, las descripciones suelen ser más sobrias, ya que sólo eran recopilaciones de *exempla*, por lo que las cuestiones de estilo se dejan de lado casi por completo. No sucede de esta forma en el *Barlaam* que retoma el *exemplum* para ejemplificar un modo de actuar conforme a la doctrina religiosa. En el *Zifar*, la reelaboración del ejemplo incluso da lugar a una *amplificatio* que recupera un motivo de la tradición grecolatina por medio de un texto alfonsí. De manera que el *exemplum* se renueva al entrar en contacto con estructuras ficcionales muy cercanas a las estrategias narrativas de la novela moderna.

Las variantes en los consejos y en los elementos indiciales son significativas, puesto que delimitan el relato, ya sea al centrar la atención en alguna de las enseñanzas o al incluir descripciones o especificaciones de los personajes y el espacio. Los símbolos intrínsecos que guardan las aves (calandria y ruiseñor) o las piedras preciosas (jacinto, perla, amatista) fortalecen la estructura de la historia. Así, aunque la originalidad no se persiga como un fin en sí mismo, se presenta debido a estas variantes, pues con la reelaboración del ejemplo los autores encuentran la esencia del cuento folclórico y la transforman según la estructura de cada marco narrativo.

Cuadro 1. Consejos del ave

Obra	Primer consejo	Segundo consejo	Tercer consejo
<i>Barlaam y Josafat</i>	A) Nunca intentes alcanzar lo inalcanzable	B) No te lamentes por algo pasado	C) No te fíes jamás de lo inverosímil
<i>Disciplina clericalis</i>	C) No creas en todo lo que se te diga	D) Lo que tuyo fuere, consévalo siempre	B) No te lamentes por lo que hayas perdido
<i>Libro del caballero Zifar</i>	C) Non creas a ninguno aquello que vieres e entendieres que non puede ser	B) Non trabajes en pos la cosa perdida, sy que la non puedas cobrar	A) Non acometas cosa que entendas que non puedes acabar
<i>Libro de los exenplos</i>	C) Non creas todo lo que te dixieren	D) Lo que tuyo fuere siempre lo guarda e lo ten	B) Por cossa que pierdas nunca ayas dolor
<i>La vida y fábulas del Ysopo</i>	C) No creas a todas las palabras que oyes, señaladamente a aquéllas que no parecen verdaderas	D) Guarda lo que es tuyo	B) No te duelas de las cosas perdidas, las cuales no puedes recobrar

55

Cuadro 2. Consejos del ave

Obra	Personaje	Ave	Lugar	Tesoro
<i>Barlaam y Josafat</i>	Pajarero	Ruiseñor	No se describe.	Una perla más grande que un huevo de avestruz
<i>Disciplina clericalis</i>	Hombre / rústico	Avecilla	Un vergel en donde —pues corrían varios riachuelos— había hierba muy verde, y por la amenidad del lugar acudían a él avecillas que cantaban a coro con la varia modulación de sus trinos.	Una amatista del peso de una onza

Obra	Personaje	Ave	Lugar	Tesoro
<i>Libro del caballero Zifar</i>	Caçador	Calandria	Dize el cuento que vn caçador fue a caça con sus redes...	Piedra preciosa tan grande como vn hueuo de estrus
<i>Libro de los exenplos</i>	Hombre	Rruyseñor	Dizen que um ombre tenia un vergel en que coria agua e tenia yerba verde...	Pesso de una honça de jaçinto que es piedra muy preciosa
<i>La vida y fábulas del Ysopo</i>	Rústico / aldeano	Avecilla	Tenía un aldeano una huerta con sus fuentes corrientes limpias e muy ornadas de yervas y flores, por que muchas vezes venían allí las aves.	Piedra preciosa llamada jacinto, del peso de una onça que traya en mis entrañas

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, PEDRO, *Disciplina clericalis*, introd. y notas de María Jesús Lacarra, trad. de Esperanza Ducay, Zaragoza: Guara, 1980.
- ARMIJO, CARMEN ELENA, “Reelaboración y simbolismos en el ‘*exemplum* del caçador e la calandria’ en el *Libro del caballero Zifar*”, en Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos y Aurelio González (eds.), *Zifar y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2015, 231-240.
- Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, ed. de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid: Siruela, 1993.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Del ‘*exemplum*’ a la ‘*estoria ficticia*’: la primera lección de Zifar”, en Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, 209-236.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, en Eva Belén Carro, Laura Puerto y María Sánchez (eds.), *Libros de caballerías (del Amadís al Quijote)*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 27-53.

- CHARBONNEAU-LASSAY, LOUIS, *Bestiario de Cristo*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1997.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México -Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, 353-384.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, CARMEN, “Algunos aspectos del cuento en el *Libro del caballero Zifar*: estructuras de la narrativa breve”, en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994., t. 1, 469-478.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Católica, 1983.
- LACARRA, MARÍA JESÚS, “El cuento en la Edad Media”, en *Cuentos en la Edad Media*, Madrid: Castalia, 1986, 9-85.
- La vida y fábulas del Ysopo, Valencia, 1520*, ed. de Diego Romero Lucas, *Revista Lemir*, 5, 2001.
- Libro de los exemplos por a.b.c.*, ed. y prol. de John Esten Keller, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Castalia, 1961.
- Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Rei, 1990.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “El episodio cómico en el *Zifar*”, en Karla Xiomara Luna Mariscal, Axayácatl Campos y Aurelio González (eds.), *Zifar y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2015, 125-170.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO, *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1989.
- THOMPSON, STITH, *El cuento folklórico*, trad. de Angelina Lemmo, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.

“Sé bien toda natura” “Bien sé las qualidades de cad’un elemento”: tras las huellas de Plinio “El Viejo” y la *Historia Natural* en el *Libro de Alexandre*

“Sé bien toda natura” “Bien sé las qualidades de cad’un elemento”: behind Pliny the Elder and his *Natural History*’s traces in the *Libro de Alexandre*

PENÉLOPE MARCELA FERNÁNDEZ IZAGUIRRE

Universidad Nacional Autónoma de México

El *Libro de Alexandre* expone, a su manera, temas sobre la naturaleza que en ocasiones son muy similares a los considerados científicos. Sin embargo, los eruditos del Medioevo no siempre heredan la sapiencia grecolatina en sus fuentes originales, pues, en la mayoría de los casos, ha sido imprescindible recurrir a otros textos que rescatan las investigaciones de Plinio y las adecuán a la Edad Media cristiana, por ejemplo, las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. De forma que en este trabajo analizaré algunos de los episodios que nos lleven a identificar las nociones naturalistas de origen pliniano en el *Libro de Alexandre*. Para lo anterior me remitiré a dos de las disciplinas que integran el particular “*quadrivium* alexandrista”: la astronomía y las ciencias naturales (junto con sus vertientes, la zoología, la mineralogía y la geografía física).

PALABRAS CLAVE: conocimiento científico, *mester de clerecía*, ciencias naturales, *Libro de Alexandre*, Plino “el viejo”

The *Libro de Alexandre* exposes, in his way, nature themes that sometimes are very similar to the scientists considered. However, scholars of the Middle Ages not always inherit the greco-roman wisdom in their original sources, then, in most cases, it has been necessary to resort to other texts that rescue investigations of Pliny and suited to the Christian Middle Ages, for example, the *Etimologías* of St. Isidore of Seville. So in this research I will discuss some of the episodes that lead us to identify plinian naturalistic notions of origin in the Book of Alexandre. To the above I will refer to two of the disciplines that make up the special “alexandrista quadrivium” astronomy and natural science (in its aspects that are zoology, mineralogy and physical geography).

KEYWORDS: scientific knowledge, *mester de clerecía*, science, *Libro de Alexandre*, Pliny the Elder

Ciertamente, el *Libro de Alexandre* hace del mítico Alejandro Magno un rey medieval que entiende y practica las Artes Liberales; pues dentro del mismo texto se menciona que el héroe macedonio conoce “bien [de] gramática” (c. 40a), sabe “los argumentos de lógica formal” (c. 41a) y sabe “fermoso hablar” (c. 42a). Con estas afirmaciones, se alude al dominio total del *trivium* por parte de Alexandre. Ahora bien, si la parte literaria del conocimiento que comprende la gramática, la lógica y la retórica, encuadra dentro de la educación vital tanto del personaje, como de cualquier príncipe del siglo XIII español; por otro lado, encontramos que el autor del *Libro* también nos remite a la parte científica y su importancia dentro de la formación del mismo Alexandre. Así, sobre el *quadrivium*, el texto hispánico medieval asevera que el macedonio es instruido en música (c. 44a) y docto en astronomía (c. 45cd); finalmente, el “innovador *quadrivium*”,¹ como lo llama Hugo Bizzarri está completo con la física o medicina y otras ciencias de la naturaleza.² Entre estas últimas, aquellas que estudian a los astros, los animales, los minerales y a la descripción de la tierra. Queda claro que Alexandre domina tanto el *trivium*, es decir la parte literaria del conocimiento, como el *quadrivium*, la parte científica; así, mientras por un lado el *trivium* hace del macedonio un hombre “bien razonado”, por el otro lado, el *quadrivium* hace de él un hombre sabio (a la altura del mundo universitario de la época del autor). Ahora bien, la sabiduría que interesó en mayor medida al escritor del *Alexandre* es aquella que se proponía en las fuentes librescas y clásicas. En este sentido, podemos afirmar plenamente que son varias las notas incluidas en el texto hispánico medieval que nos remiten a las herencias latinas, y en específico a aquellas que Cayo Plinio Segundo expresaba en su *Historia Natural*; la que, como es sabido, contiene información que hoy clasificaríamos dentro de las ciencias de la astronomía, la zoología, la mineralogía y la geografía. Por eso mismo, a continuación, esbozaremos brevemente algunas de las digresiones en las que el autor del *Libro de Alexandre* adquiere como modelo de saber el que Plinio “El Viejo” ya procuraba en su enciclopedia. Debemos, por supuesto, recordar que existen textos imprescindibles para los eruditos del Medioevo que

¹ Tradicionalmente el *trivium* lo integra la gramática, lógica y retórica; y el *quadrivium* la música, astronomía, aritmética y geometría. El *Libro de Alexandre* sustituye la aritmética y geometría por la medicina y las ciencias naturales. Para un panorama completo sobre el nuevo orden escolar en obras romances castellanas del siglo XIII, véase Hugo Bizzarri, “El problema de la clasificación.”

² De tal forma, el protagonista asevera: “se bien toda natura” (c. 40a), “apris toda la física, só mege natural” (c. 43a), y después confirma “bien sé de las qualidades de cad’un elemento” (c. 45b).

rescatan las investigaciones de Plinio y las adecúan a la Edad Media cristiana, por ejemplo, las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.³ Por consiguiente, en este estudio no podemos ignorar el camino que ya ha recorrido la *Historia Natural* hasta llegar al siglo XIII; aunque, como apreciaremos, en ocasiones, pareciera que el *Alexandre* permanece más cercano a los modelos cognitivos de Plinio, que a los de Isidoro de Sevilla.

Es momento de centrar la atención, primero, en las cuadernas en las que se cuenta la forma en que el ejército Macedón, encabezado por Alexandre, presencia el espectáculo de un eclipse de luna; en segundo término, tengamos en cuenta el momento narrativo en que el mismo personaje, en su expedición a los confines del Oriente, establece contacto con la fauna exótica del lugar y el autor de la obra en cuestión describe la fauna local; posteriormente, repasemos el Lapidario “alexandrista” en el que se habla de las propiedades de las piedras y, por último, indiquemos aquellas cuadernas en donde se profundiza sobre la tierra y sus partes.

EL ECLIPSE DE LUNA, UN EJEMPLO ASTRONÓMICO

Por lo que respecta al fragmento en donde el *Libro de Alexandre* cuenta la forma en que los hombres del rey de Macedonia se aterrorizaron ante un eclipse de luna, a tal punto que influidos por la superstición idean abandonar las armas,⁴ el autor medieval, para lograr el propósito de este pasaje, que creemos es relegar los razonamientos mal justificados y dejar ver las razones naturales de un evento astronómico,⁵ explica el eclipse lunar mediante mecanismos de demostración que invalidan a la superstición. La disertación astronómica es efectuada con base en diversos argumentos cosmológicos, para lo cual el autor subdivide su análisis

³ En la Edad Media la *Historia Natural* no estaba disponible en su totalidad, en ocasiones, las copias eran parciales, o se consultaba algún resumen, antología o manual. No se ha comprobado que Isidoro de Sevilla la consultara en su versión normal o completa; sin embargo, él, como otros enciclopedistas medievales, ve en Plinio una autoridad suprema, le sigue muy de cerca y se dedica a rescatar los tópicos que encuentra en la enciclopedia naturalista. Siglos después, el autor del *Libro de Alexandre*, sea a través de las *Etimologías* o, aunque menos probable pero no imposible, por medio de otra fuente existente, adopta cuanto halla de utilizable de la *Historia Natural*.

⁴ Plinio registra el evento histórico con fecha de la victoria de Alejandro Magno en Arbela, es decir, el 20 de septiembre del 331 a. C. (*Historia Natural*, II, 72, 180).

⁵ Es decir, se trata de explicar con argumentos válidos la formación natural de un eclipse de Luna y enfatizar que éste sucede cuando el planeta Tierra se interpone entre el Sol y la Luna durante la fase de luna llena.

en cuatro puntos principales: 1) la luna no posee luz propia (c. 1214); 2) la luna pierde luminosidad cuando el sol se interpone (c. 1216); 3) los aspectos visuales de la luna son diferentes según sea su posición con respecto al Sol (cc. 1219-1229) y, 4) la luna alumbra de noche porque es mayor que la tierra (cc. 1222-1223). Finalmente, y después de este panorama, el relato llega a su cúspide con la explicación del fenómeno del eclipse (solar y lunar) (cc. 1224-1228).

Los primeros tres argumentos reproducen puntualmente la cosmología “isidoriana”. Sin embargo, ante la pregunta de por qué la luna puede alumbrar cuando el sol se oculta,⁶ existe una importante variante, pues sobre la magnitud de la tierra con respecto a la luna, las *Etimologías* afirman que: “Sicut autem sol fortior est terrae, ita terra fortior [est] lunae per aliquam quantitatem” (*Etimologías*, III, 48),⁷ por el contrario, en el *Alexandre* se dice que: la luna es mayor que la tierra.⁸ Es decir, como también lo apunta Amaia Arizaleta, parece que ha vuelto del revés la lectura en su afirmación (“*Semellan*”, 42). Por lo tanto, la explicación sobre el tamaño de la tierra es inversa a lo que se afirma en las *Etimologías*. Ante esta discrepancia entre el *Alexandre* y el texto sevillano (considerado hasta la fecha como fuente principal en este tema), se presenta una nueva opción, siendo ésta la posible existencia de una fuente alterna o diferente a las *Etimologías*. La “Cosmología” de Plinio en la *Historia Natural* ilumina nuestro camino intuitivo cuando leemos que, para el naturalista latino, al igual que para el autor del *Libro de Alexandre*, la luna es más grande que la tierra: “Haec ratio mortales animos subducti in caelum ac velut inde contemplantibus trium maximarum rerum naturae partium magnitudinem detegit. Non posset quippe totus sol adimi terris intercedente luna, si terra maior esset quam luna” (II, 8, 49).⁹ Por lo que la argumentación hispánica parece más cercana a la aseverada por Plinio.

⁶ Para responder la interrogante, antes el autor español tiene que especificar la magnitud del Sol, la Luna y la Tierra (cc. 1222-1223). Acerca de la magnitud del sol con respecto a la luna y del sol con respecto a la tierra, el autor del *Libro de Alexandre* sigue con exactitud las explicaciones de las *Etimologías*, es decir, afirma que el sol es mayor que la luna y que la tierra.

⁷ “Del mismo modo que el sol es mayor que la tierra, así la tierra, en cierta medida es mayor que la luna” (III, 48) (las cursivas son mías).

⁸ “Es mayor que la tierra la luna veramente, / ond’ en todas las tierras parece egualment” (c. 1222ab).

⁹ Utilizaré la versión en latín de la *Historia Natural* de la Universidad de Chicago. En línea: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html. Cito por libro, capítulo, párrafo. En este apartado incluyo la traducción del Libro II que Ana María Moure Coses propone. “Evidentemente, el sol no hubiera podido desaparecer del todo de las tierras por interposición de la luna, si la tierra fuese mayor que la luna” (“Cosmología”, 76).

Valgan estas consideraciones para decir que, terminada la disquisición científica y precisada la forma natural en que suceden los eclipses, las cuadernas que siguen relatan la forma en que el ejército macedonio, después de escuchar la explicación astronómica, cambia su postura y no ofrece miedo alguno ante el suceso. Dicho de otro modo, por medio de este episodio se conciben los fenómenos astrales acorde a las leyes de sus movimientos. Y lo más importante, se concluye, tal como siglos antes Plinio ya lo hacía, que la razón es el principal eje liberador del miedo mal fundado por el desconocimiento de las causas que propician los fenómenos naturales (Plinio, *Historia Natural*, II, 12, 9). Si consideramos la obra de Plinio desde esta perspectiva, también el siguiente pasaje del libro II resulta en cierta medida necesario.

Viri ingentes supraque mortalia, tantorum numinum lege deprehensa et misera hominum mente iam soluta, in defectibus scelera aut mortem aliquam siderum pavente —quo in metu fuisse Stesichori et Pindari vatum sublimia ora palam est deliquio solis— aut in luna veneficia arguente mortalitate et ob id crepitu dissono auxiliante —quo pavore ignarus causae Nicias Atheniensium imperator veritus classem portu educere opes eorum adflixit—: macte ingenio este, caeli interpretes rerumque naturae capaces, argumenti repertores, quo deos hominesque vicistis! quis enim haec cernens et status siderum (quoniam ita appellare placuit) labores non suae necessitati mortales genitos ignoscat? (*Historia Natural*, II, IX, 54- 55).¹⁰

63

Así califica a los sabios, que utilizan la razón y no la superstición, como seres extraordinarios. De igual forma, refiere a Sulpicio Galo, primer hombre que expuso en público la causa precisa de los eclipses solar y lunar; este cónsul romano, dice Plinio, logró que las tropas, que veían en el eclipse un evento negativo, no

¹⁰ “Hombres aquellos extraordinarios y sobrehumanos por haber comprendido la ley de tan importantes númenes y haber liberado por fin del miedo a la pobre mente humana que en los eclipses veía con temor crímenes o algún tipo de muerte de los astros (es notorio que en medio de este temor por el eclipse de sol sonaron las palabras sublimes de los vates Píndaro y Estesícoro), o bien el hombre mortal veía hechizos en el de la luna y por eso la ayudaba con un ruido desacompañado. Por este miedo, al desconocer la causa, Nicias, general de los atenienses, temiendo sacar la flota del puerto, perdió sus tropas: ¡sed glorificados por vuestra inteligencia, sabios que abarcáis el cielo y la naturaleza física descubridores de la razón por la que os habéis impuesto a los hombres y a los dioses! ¿Quién contemplando este espectáculo, así como los trances regulares de los astros (porque así se convino en llamarlos) no perdonaría que seamos mortales por una ley ineludible?” (“Cosmología”, 80).

se desbandaran. Sulpicio Galo tornó en sentido positivo el fenómeno al predecir lo aparentemente inexplicable (*Historia Natural*, II, 12, 9). La misma enseñanza nos deja el autor del *Libro de Alexandre*: el discernimiento sobre los alcances de los fenómenos naturales, entre ellos los eclipses, provee de juicio y agudeza, tal como sucede con el ejército macedonio que ve en las fuerzas de la naturaleza un enemigo y, ante la conformación de un eclipse, deja de combatir con el habitual empeño; sin embargo, después de la comunicación del sabio Aristánder, no ofrece miedo alguno ante el suceso.

EL ELEFANTE, UNA NOTA ZOOLOGICA

64

Sinteticemos otras de las divulgaciones naturalistas que han sido altamente preservadas en el *Libro de Alexandre*, hablamos de los testimonios sobre las conductas animales, todos estos datos muy cercanos a los que se encuentran en la *Historia Natural*. Vaya por principio la descripción relativa a los elefantes. El autor del *Libro de Alexandre*, entre otras cosas, menciona que los ejércitos contrincantes del macedonio “[...] trayén elefantes/de castillos cargados” (c. 1975c); efectivamente, estas bestias colosales forman parte de la tradición bélica oriental y como bien dice nuestro texto:

sobr' [el elefante] arman engeños de grant carpentería,
castillos en que puede ir grant cavallería,
al menos treinta omnes o demás non mintría.
(*Libro de Alexandre*, c. 1976bcd)

Sin duda, San Isidoro y los bestiarios medievales son antecedentes de lo que hemos leído, pero antes que todos ellos Plinio ya afirmaba que: “[...] domiti militant et turres armatorum in dorsis ferunt magna que ex parte orientis bella conficiunt: prosternunt acies, proterunt armatos” (*Historia Natural*, VIII, 9, 27).¹¹ Las palabras del latino son contundentes para perpetuar hasta la Edad Media, por un lado, la imagen animosa del elefante y, por el otro, su papel tan destacado durante la guerra.

Si en este caso los textos medievales aseguran que el elefante es inigualable como bestia de combate, también es importante recordar que el saber

¹¹ “Los elefantes domados luchan en la guerra y llevan en sus lomos torres de soldados armados [...]” (VIII, 9, 27). En este apartado incluyo la traducción que Ignacio García Arribas y Luis Alfonso Hernández Miguel proponen para el Libro VIII y IX.

zoológico de la época afirma que el elefante tiene un punto débil, pues se atemoriza ante la presencia de otros animales, aquí cabe preguntar ¿qué es aquello a lo que tanto teme el elefante? Para contestar a esta pregunta volvamos a nuestras fuentes; Isidoro de Sevilla menciona que los elefantes “tienen miedo de los ratones”:

Gregatim incedunt; motu, quo valent, salutant; murem fugiunt; aversi coeunt; quando autem parturiunt, in aquis vel insulis dimittunt fetus propter dracones, quia inimici sunt et ab eis implicati necantur; biennio autem portant fetus, nec amplius quam semel gignunt nec plures, sed tantum unum; vivunt [autem] annos trecentos (*Etimologías*, XII, 2, 16).¹²

Por su parte, la *Historia Natural* dice que: “Iidem minimo suis stridore terrentur vulneratique et territi retro semper cedunt, haut minore partium suarum pernicie” (VIII, 9, 27).¹³ Nuestro texto medieval señala, en la cuaderna en la que Alexandre, estando en combate contra el rey Poro, vence al ejército, cuya principal fortaleza son estos mamíferos de gran tamaño y peso:

Demás otra fazaña oí ende dezir :
que mandó Alexandre los puercos adozir,
fuyén los elefantes quand los veyén groñir,
que nunca ante ellos osavan refollir.
(*Libro de Alexandre*, c. 2070)

Una vez más los discursos científico-naturalistas del poeta español están diseñados por la vía del conocimiento “pliniano”. La razón del hecho es que, como hemos leído, en el *Libro de Alexandre* no es el ratón, sino los gruñidos del lechón o puerco los que producen terror en los elefantes. Este breve atajo por las cuadernas en las que el elefante es protagonista, es una muestra válida del saber zoológico que el *Alexandre* encierra en sus páginas; no obstante, las

¹² “Viven en manadas; saludan con el movimiento que son capaces de realizar; tienen miedo de los ratones; realizan el coito vueltos de espalda; y cuando paren, colocan a sus crías en el agua o en alguna isla a causa de las serpientes, sus enemigos naturales, pues los estrangulan enroscándolos con sus anillos. Su gestación dura dos años y no paren más que una vez en la vida, y para eso solamente una cría; [en cambio] llegan a vivir hasta trescientos años”. Para la traducción en español de las *Etimologías*, utilizaré la versión de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero.

¹³ “[Los elefantes] se espantan por el gruñido del más pequeño lechón” (*Historia Natural*, VIII, 9, 27).

disertaciones que nos instruyen sobre la naturaleza no terminan con la parte astronómica y zoológica, sino que continúan en el plano mineralógico y geográfico; por tal razón hablemos ahora de los ríos babilónicos y la variedad de piedras preciosas que, según el *Libro de Alexandre*, existen en ellos.

EL LAPIDARIO DEL *LIBRO DE ALEXANDRE*

66

Una ojeada por las fuentes nos indica que antes del año 77 de nuestra era, Plinio atribuye a los minerales una extensa cantidad de propiedades mágicas, esta información surte efecto en las reelaboraciones que de su lapidario se han hecho, incluyendo la del arzobispo de Sevilla (s. VI-VII), quien se basa en los libros 36 y 37 de la *Historia Natural* para formular el propio. Tiempo después, en el siglo XIII, el autor del *Libro de Alexandre*, so pretexto del fragmento que describe a la asombrosa Babilonia, relata que esta ciudad cuenta con ríos que arrastran piedras preciosas de gran valor, cuyas características y propiedades dan forma a un Lapidario.

Aunque, como bien indica el autor hispánico medieval, lo dicho en el discurso es “palavra verdadera/ ca lo diz Sant Esidro que sopo la manera” (c.1476cd), el lapidario “alexandrista”,¹⁴ si bien sigue a Isidoro de Sevilla, frecuentemente permanece cercano a los preceptos antiguos de Plinio que todavía no establecen disputa entre fe y superstición. Pongamos por ejemplo el uso de piedras que son amuletos protectores; en la *Historia Natural* se escribe que, “totus vero oriens pro amuleto gestare eas traditur. Ea, quae ex iis smaragdo similis est, saepe transversa linea alba media praecingitur et monogrammos vocatur; quae pluribus, polygrammos” (XXXVII, 118).¹⁵ De igual manera, el *Alexan-*

¹⁴ La exposición del lapidario incluye las cualidades y detalles de las siguientes piedras preciosas: esmaragdo (*smaragdus*, esmeralda), jaspis (*iaspis*, jaspe), gagates (azabache), magnetes (imán), adamant (diamante), estopacio (*topazion*, topacio), callaica (*callaina*, callayde), meloçio (*molochites*, malaquita), heliotrópica (*heliotropia*), sagda, coral (*corallius*), hematites (*haematitis*), iacinto (*iacinthus*, jacinto) o girgonça (girgonza), margarita (perla), pederos (*pederos*, ópalo), astrites (*asterites*, ópalo girasol), galactites (*galactitis*, galactita), galaçio (*chalazias*, galacias), solgema (*solis gema*, gema del sol), selenites (selenita), cinedia (*cinaedia*), achates (ágate), absyctos, dionisia, hexecontátilo (*hexecontalithos*), iris, astrión (*astrion*), electria, enhyndros, cristal, çafires (*sapphirus*, zafiro).

¹⁵ “Dízese que todo el Oriente usa traer consigo por amuleto una piedra destes jaspes, que es semejante a esmeralda y se ciñe por medio con una línea blanca, que la atraviesa, y se llama grammacias y, de muchos polygammos” (XXXVII, IX, 197). En este apartado, para la versión en español utilizaré la traducción que realizó Gerónimo de Huerta para los Libros 36 y 37. Cabe mencionar que esta traducción del siglo XVII es de las pocas que actualmente hace accesible en nuestro idioma la suma de conocimientos que Plinio “El Viejo” recogió.

dre indica que el jaspe es conveniente como amuleto para el hombre; aún más, agrega que las hierbas o venenos no pueden perjudicar al que lo lleva.¹⁶

Si las piedras funcionan como amuletos, no es extraño que también cuenten con otras propiedades mágicas, así sucede con el azabache (*gagates*) que, según la *Historia Natural*¹⁷ y el *Libro de Alexandre*, sirve para espantar a las serpientes (c. 1470b).¹⁸ También se sabe por Plinio que el jugo de la piedra *galactites*¹⁹ hace que las nodrizas tengan leche de sobra,²⁰ cualidad que en las palabras del autor del *Alexandre* se lee de la siguiente manera: “Galactites es blanca como leche d’oveja / Faze a las nodrizas aver leche sobeja” (c.1479ab).

Podríamos continuar mencionando cada una de las propiedades y usos de los treinta y dos minerales que el poeta español incluye en su listado, sin embargo, ante lo extenso del inventario mineralógico, basten sólo estos ejemplos para entender al lapidario del *Libro* como herencia del que en su tiempo elaboró Plinio “El Viejo”.

67

EL MAPAMUNDI Y LA GEOGRAFÍA FÍSICA

Antes de empezar el tema de la geografía en el *Libro de Alexandre*, vale la pena recordar que en este rubro el caudal de enseñanzas antiguas aún está vigente, pues los textos del Medioevo suelen referirse al mundo tal y como

¹⁶ “el jaspis que es bueno por omne lo traer: / nol pueden al quel trae yervas enpeeçer” (c. 1469cd). El lapidario del arzobispo de Sevilla censura el uso de amuletos, pues asegura que creer que el jaspe sirve de talismán no es fe, sino superstición: “volunt autem quidam iaspidem gemmam et gratiae et tutelae esse gestantibus, quod credere non fidei, sed superstitionis est” (*Etimologías*, XVI, 7, 8).

¹⁷ “Fictilia ex eo inscripta non delentur; cum uritur, odorem sulphureum reddit; mirumque, accenditur aqua, oleo restinguitur (141). Fugat serpentes ita recreatque volvae strangulationes” (*Historia Natural*, XXXVI, XXXIV, 142).

¹⁸ “Allí son las gagates por natura ardientes, / que sacan los demonios, segudan las serpientes” (c. 1470ab).

¹⁹ Del Griego γάλα (= “leche”). De color blanco. Variedad de la natrolita que es un mineral del grupo de los Silicatos. Todos los silicatos están compuestos por silicio y oxígeno. Estos elementos pueden estar acompañados de otros entre los que destacan aluminio, hierro, magnesio o calcio.

²⁰ “Galaxian aliqui galactiten vocant, similem proxime dictis, sed intercurrentibus sanguineis aut candidis venis. —Galactitis ex uno colore lactis est. eandem leucogaeam et leucographitim appellant et synechitim, in attritu lactis suco ac sapore notabilem, in educatione nutricibus lactis fecundam. Infantium quoque collo adalligata salivam facere traditur, in ore autem liquescere, eadem memoriam adimere” (XXXVII, XI, 203).

era conocido por Plinio, esto es, plano y redondo como una rueda. O lo que es igual, el Mapamundi medieval deriva del *Orbis Terrarum*. Estrictamente, tanto la *Historia Natural* como la afirmación de que: “Terrarum orbis univrsus in tres dividitur partes, Europam, Asiam, Africam. Origo ab occasu solis et Gaditano freto, qua inrumpens oceanus Atlanticus in maria inferiora diffunditur. hinc intranti dextera Africa est, laeva Europa, inter has Asia. Termini amnes Tanais et Nilus” (*Historia Natural*, III, I, 3),²¹ siguen presentes en la Edad Media; prueba de lo anterior es la obra de Isidoro de Sevilla que habla de la división del mundo en dos mitades —Oriente y Occidente—, de las cuales la primera alberga a Asia y la segunda a Europa y África (“Acerca de la tierra y sus partes”, *Etimologías*, XIV, 2, 3); estas partes, dice Isidoro de Sevilla, están rodeadas por el mar y divididas a manera de cruz griega.²² Posteriormente, el *Libro de Alexandre* reproduce en varias ocasiones la misma información.

Por lo que se refiere al relato de la llegada del rey Macedón a territorios asiáticos, y para iniciar el elogio de Asia, el autor hace alarde de sus conocimientos geográficos cuando describe con precisión cómo está dividido el mundo (cc. 282-294 y cc. 276-281), para ello expone lo siguiente: “El que partió el mundo fizolo tres partidas,/ son por braços de mar todas tres divididas” (c. 277ab). Continúa y menciona que la primera mitad tiene por nombre Asia, la segunda Europa y la tercera África. División que reitera una vez más en otros lugares del texto, así sucede en las cuadernas del pasaje del vuelo aéreo en el que Alexandre observa el mundo desde las alturas guiado por dos grifos (cc. 2497-2514), en éste el escritor medieval vuelve a disertar sobre la división del mundo y las tres partes que lo componen. El autor ilumina con su erudición la siguiente explicación: “Asia es el cuerpo” (c. 2509a); “la pierna que deçende del siniestro costado/ es el reino de África por ella figurado” (c.2510ab); y “es por la pierna diestra/ Eüropa notada” (c. 2511a).²³

Finalmente es en el famoso escrutinio de la tienda de Alexandre donde se reitera que el orbe “tenié la mar en medio/ a la tierra çercada (c. 2577a) y “las tres partes del mundo/ yazién bien devisadas” (c. 2578a), pues, esta

²¹ “El orbe completo de la tierra se divide en tres partes: Europa, Asia, África, a la izquierda Europa, en medio de los dos, África y Asia. Los límites son los ríos Don y Nilo” (III, 1, 3). En este apartado, incluyo la traducción que propone Antonio Fontán.

²² La línea horizontal de la “T” corresponde a diversos ríos y la vertical al *Mare magnum* o Mediterráneo.

²³ Como se aprecia aquí, la descripción del globo terráqueo es la pintura del mundo en forma humana, sin embargo la división en tres partes sigue siendo la misma.

colosal carpa, ilustrada por el maestro Apeles, tiene “en el paño terçero un mapamundi escrito y anotado” (c. 2576ab).²⁴ A fin de cuentas, la representación de las zonas del mundo está respaldada por la estrategia discursiva que tiene como objetivo principal consolidar, a través de la revisión de los conocimientos geográficos antiguos, el pensamiento científico y la utilidad de las lecciones existentes sobre el globo terráqueo.

Para terminar, sólo nos resta decir que varias pruebas se imponen después de una revisión del *Libro de Alexandre* (a la luz de la *Historia Natural*). En primer lugar, nos encontramos en presencia de un índice valioso que ante el estudioso del siglo XXI puede considerarse como un tratado de datos “pre-científicos”, pero que rescatando el significado etimológico de la palabra ciencia, proveniente del latín *Scientia*, que significa “conocimiento” y deriva de *sciens* “saber” (Corominas, *Breve diccionario, s.v. ciencia*), nos atrevemos a pensar que el *Libro de Alexandre* es para el lector medieval una verdadera enciclopedia para “conocer” las ciencias naturales y para “saber” sobre ellas. Segundo, el autor demuestra el beneficio de la práctica y utilidad de las ciencias naturales. Precisamente, la erudición por herencia libresca sobre astros, animales, piedras y la tierra, es más que evidente. Erudición que el autor ha obtenido privilegiando en la elección de materiales aquellos que provienen de las compilaciones científicas. En este tenor, el punto de referencia pliniano resulta extremadamente fructífero para insistir sobre el comportamiento de la naturaleza y sus maravillas, tanto que en el particular *quadrivium* no se puede prescindir de las ciencias naturales; pues éstas, según se ha comprobado, son parte de las disciplinas que valía la pena enseñar o aprender.

Este breve recorrido nos ha permitido seguir tan sólo algunas huellas que Plinio dejó en el camino, rastros que hábilmente el autor del *Libro de Alexandre* recuperó o recibió. No en vano, dice el escritor de la obra medieval en cuestión, el rey macedonio, sabe “bien toda natura” (40a) y “las cualidades de cad’un elemento” (45b). De ahí que hay mucho de Plinio y su *Historia Natural* en el *Libro de Alexandre*.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZALETA, AMAIA, “*Semellan argentadas*. La razón de los astros en el *Libro de Alexandre*”, *Troianalexandrina: Anuario Sobre Literatura Medieval de Materia Clásica*, 1, 2001, 33-52.

²⁴ Los otros paños tienen dibujados el cielo y sus criaturas; los meses del año; la vida de Hércules; la historia de París; el origen de la guerra de Troya; las hazañas del soberano macedonio.

- BIZZARRI, HUGO O., "El problema de la clasificación de las ciencias en la cultura castellana extrauniversitaria del siglo XIII", *Acta Poética*, 20, 1999, 203-248.
- COROMINAS, JOAN, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1996.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- Libro de Alexandre*, ed. de Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 2003.
- PLINIO "EL VIEJO", *Historia Natural*, Libros 26-37, trad. de Gerónimo de Huerta, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- PLINIO "EL VIEJO", *Historia Natural*, Libros I-II, Madrid: Gredos, 1995.
- PLINIO "EL VIEJO", *Historia Natural*, Libros III-VI, trad. de Antonio Fontán, Madrid: Gredos, 1995.
- 70 PLINIO "EL VIEJO", *Historia Natural*, Libros VII-XI, trad. de Ignacio García Arribas y Luis Alfonso Hernández Miguel, Madrid: Gredos, 1995.
- PLINIO "EL VIEJO", "Cosmología", en *El cielo según Plinio el Viejo*, Madrid: Siruela, 2000.
- PLINIO "EL VIEJO", *The natural history* (en Latin), en línea: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html

Fórmulas y estructuras descriptivas en el Romancero Viejo

Formulas and descriptive structures in the Romancero Viejo

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

El romance es una balada, y por tanto pertenece a un género épico-lírico esencialmente narrativo, por lo cual la descripción es un recurso secundario en la construcción textual, pero no por ello sin importancia y con diversas funciones en la organización del relato. Algunas de sus funciones son recalcar la expresividad de una circunstancia o un personaje determinado apoyando los elementos narrativos. En la descripción se utilizan abundantemente los elementos formulísticos que caracterizan el lenguaje tradicional del Romancero, que es un lenguaje condensado y económico que no se extiende en descripciones.

La descripción es un recurso empleado como una síntesis; puede apoyarse en el recurso de la enumeración; puede ser contrastiva, esto es, la que va contraponiendo elementos opuestos para subrayar el sentido de una situación o la condición de un personaje, y también puede llenar la función de proporcionar indirectamente la caracterización del personaje y los antecedentes de la historia.

PALABRAS CLAVE: Romancero, tradición, descripción, formulismo, enumeración, función narrativa

The *romance* is a ballad, an epic-lyric literary form and essentially narrative. In this genre the description is secondary in the textual construction, but have importance and several functions in the organization of the text. Some of these functions are remark the expressivity of a personage or a circumstance, supporting specific narrative elements. In the descriptions are used the formulistic elements characteristic of the traditional language of Romancero, a condensed and economic language that is very limited in descriptions.

The description is a resource used as a synthesis, may be supported by the enumeration, that may be contrastive and oppose elements to underline the sense of a situation or the condition of a personage. Also the description can give, indirectly, the characterization of the personage and the antecedents of the story.

KEYWORDS: Spanish ballad, traditional text, description, formulistic expression, enumeration, narrative function

Si partimos de la consideración que el romance es una balada, y por tanto se trata de un texto que pertenece a un género épico-lírico esencialmente narrativo, y que esta característica es definitoria del género, la

descripción será entonces un recurso secundario en la construcción textual, pero no por ello sin importancia y con diversas funciones en la organización del relato. En este uso minoritario de la descripción también hay que tomar en cuenta que el estilo tradicional en textos narrativos, tanto viejos como modernos, se caracteriza por el uso de un lenguaje condensado y económico que no se diluye o extiende en descripciones, esto es: un lenguaje que privilegia la sucesión de las acciones y las expresa con una economía discursiva acorde con las necesidades de la transmisión oral que implica facilitar la conservación textual en la memoria del transmisor, con independencia de que el texto medieval posteriormente haya sido adaptado a otros medios de difusión como pueden ser los cancioneros musicales o los pliegos sueltos impresos a partir del siglo XVI, a través de las cuales han llegado a nosotros muchos romances viejos medievales.

Por el contrario, la descripción es elemento constructivo fundamental en buen número de canciones líricas de origen medieval. Muchas pueden ser canciones dedicadas a sentimientos, situaciones particulares, incluso lugares o ciudades y a personajes y en ellos la descripción es dominante. Esto hace que la proximidad de ambos géneros genere influencias e interacciones mutuas, basta pensar, por ejemplo, en la existencia de romances líricos.

Aceptando que la descripción es un recurso minoritario en el Romancero, sin embargo, cuando se emplea no es meramente un ornato lírico, sino que también puede llenar diversas funciones narrativas. Así, lo primero que encontramos al revisar versiones de romances viejos es que la descripción es un recurso empleado como una síntesis, útil para subrayar el sentido global, los valores de un personaje determinado o su condición. Desde luego la descripción enumerativa se hace a partir de elementos que reconoce fácilmente la comunidad. La descripción puede ser mínima, enumerando, por ejemplo, en forma triádica los elementos caracterizadores del héroe guerrero.

Por las riberas de Arlança Bernardo el Carpio cavalga
 con un cavallo morcillo enjahezado de grana,
 gruessa lança en la su mano, armado de todas armas.
 Toda la gente de Burgos le mira como espantada,
 porque no se suele armar sino a cosa señalada.

(*Por las riberas de Arlanza*, Juan Timoneda,
Rosas de romances, f. x)

En este caso, Bernardo del Carpio se caracteriza simplemente al describirlo montado en su caballo, lujosamente adornado, y armado con una lanza

poderosa, todos elementos propios del caballero y podríamos decir que tópicos.

Pero la descripción también puede ser muy amplia y detallada. Por ejemplo, la siguiente versión que destaca por la acumulación de elementos descriptivos que corresponden a la imagen estereotipada del rey Rodrigo como perdedor, en realidad esta descripción es la construcción y caracterización del personaje:

Rodrigo dexa sus tierrass y de el real se salía:
solo va el desventurado, que no lleva compañía;
el cavallo de cansado ya mudar no se podía:
camina por donde quiere, que no le estorva la vía.
El rey va tan desmayado que sentido no tenía:
muerto va de sed y hambre que de velle era manzilla;
iva tan tinto de sangre, que una brasa parecía.
Las armas lleva abolladas, que eran de gran pedrería;
la espada lleva hecha sierra de los golpes que tenía;
el almete de abollado en la cabeça se le hundía;
la cara lleva hinchada del trabajo que sufría.

(*Romance del rey don Rodrigo como perdió a España,*
Cancionero de romances s. a., ff. 126-127)

73

La descripción se apoya en el recurso de la enumeración en la que cada elemento mencionado tiene una ampliación, ya sea causal o explicativa del sentido o efecto que tiene. La imagen es claramente la de un guerrero derrotado, pues el daño que se describe, además del estado agotado del monarca y su caballo, es de las armas y armadura. A esta descripción del derrotado monarca godo sigue otra, a través de los ojos del propio rey, y ahora lo que se describe es el campo de batalla y sus huestes derrotadas:

Subióse encima de un cerro el más alto que veía:
dende allí mira su gente cómo iva de vencida.
Dallí mira sus vanderas, y estandartes que tenía,
cómo están todos pisados que la tierra los cubría.
Mira por los capitanes que ninguno parecía;
mira el campo tinto en sangre, la cual arroyos corría.
él, triste de ver aquesto, gran manzilla en sí tenía,
llorando de los sus ojos de esta manera dezía.

(*Romance del rey don Rodrigo como perdió a España,*
Cancionero de romances s. a., ff. 126-127)

Probablemente en esta riqueza visual de las descripciones radique parte de la popularidad de este romance que recogieron desde los pliegos sueltos hasta las colecciones más importantes de romances.

La descripción contrastiva, esto es, la que va contraponiendo elementos opuestos para subrayar el sentido de una situación o la condición de un personaje, también es un recurso muy útil para la creación del estereotipo del héroe popular del vasallo rebelde, distinto de la imagen del Cid como el vasallo leal del cantar épico:

Cavalga Diego Laynez al buen rey besar la mano;
 consigo se los llevaba los trezientos hijos dalgo.
 Entr'ellos yva Rodrigo el sobervio castellano;
 todos cavalgan a mula, sólo Rodrigo a cavallo;
 todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado;
 todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado;
 todos con sendas varicas, Rodrigo lança en la mano;
 todos guantes olorosos, Rodrigo guante mallado;
 todos sombreros muy ricos, Rodrigo casco afilado,
 y encima del casco lleva un bonete colorado.

*(Romance del Cid Ruy Díaz, Cancionero de romances
 (Anvers, 1550), f. 160, 223)*

El tenso remanso que implica la descripción dentro del fluir de la narración sirve para comunicar enfáticamente al escucha o receptor del texto no sólo la osada valentía retadora del Cid, sino también la impresión que causaba. La descripción es una enumeración que pasa de la cabalgadura, a la vestimenta, a las armas para terminar con el tocado de los caballeros y el del Cid, éste descrito de manera un tanto extraña pues el “bonete colorado”, posible elemento de ceremonia, establece un contraste al estar sobre el casco, cosa bastante improbable en la realidad, pero en la creatividad descriptiva establece un contraste que hasta podría tener el sentido de una burla del Cid. La descripción se apoya en un esquema característico del lenguaje romancístico tradicional que se puede sintetizar en la estructura formularia ‘todos menos’.

Ejemplo de este frecuentísimo uso en la descripción lo tenemos de forma central en esta versión del sueño de doña Alda, la esposa de don Roldán:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,
 trezientas damas con ella para la acompañar;
 todas visten un vestido, todas calçan un calçar,
 todas comen a una mesa, todas comían de un pan

sino era doña Alda, que era la mayoral.
Las ciento hilavan oro, las ciento texen cendal,
las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos doña Alda adormido se ha;
(*Romance de doña Alda, Cancionero de romances*
1550, f. 102, 182)

En otros casos, la descripción llena la función de proporcionar indirectamente, a través de la caracterización del personaje, los antecedentes de la historia y por lo tanto su función es directamente complementaria de la narración. En el siguiente romance cidiano la descripción es la manera en que se expresa cómo van ocultándose los caballeros “buenos hombres” bajo la capa de labradores, aunque se explica que el ocultarse no es cobardía, elemento que podría corresponder a la fórmula de ir ocultándose “de día por las veredas, de noche por los caminos”. La enumeración se complementa en los segundos hemistiquios con un elemento de contraste o explicación: aljubas-albornoces, capas-labradores, descansar de día-caminar de noche:

75

Por Guadalquivir arriba cabalgan caminadores,
que, según dicen las gentes, ellos eran buenos hombres:
ricas aljubas vestidas, y encima sus albornoces;
capas traen aguaderas, a guisa de labradores.
Daban cebada de día y caminaban de noche,
no por miedo de los moros mas por las grandes calores.
Por sus jornadas contadas llegados son a las Cortes:
sáelos a recibir el rey con sus altos hombres.¹
(*De cómo el Cid acudió a las Cortes,*
Wolf y Hormann, *Primavera y flor*, 171)

Pero la descripción puede limitarse a un ámbito mucho más reducido y concretarse en el aspecto físico o externo de los personajes, con una función, a diferencia del ejemplo anterior, mucho más de ornato del texto y hasta cierto punto independiente de la propia narración.

También cuando la acción se quiere expresar con una visión panorámica se acude a formas de descripción. Así encontramos este recurso en el romance que cuenta la historia de la salida de Granada del alcaide Reduán acompañado del rey Boabdil:

¹ Publicado en un pliego suelto del siglo XVI. *Siguense ocho romances viejos, el primero De la presa de Tunes, etc.*

Reduán le respondía, sin demudarse la cara:
 — Si lo dixere no me acuerdo, mas cumpliré mi palabra.—
 Reduán pide mil hombres, el rey cinco mil le dava.
 Por esa puerta de Elvira sale muy gran cavalgada.
 ¡Quánto del Moro hidalgo! ¡quánta de la yegua baya!
 ¡quánta de la lança en puño! ¡quánta del adarga blanca!
 ¡quánta de marlota verde! ¡quánta aljuba de escarlata!
 ¡quánta pluma y gentileza! ¡quánto capellar de grana!
 ¡quánto bayo borzeguí! ¡quánto laço qual esmalta!
 ¡quánta de la espuela de oro! ¡quánta estribera de plata!
 Toda es gente valerosa y experta para batalla:
 en medio de todos ellos el rey Chico de Granada.

(*De la salida del rey Chico de Granada y de Reduán
 para recobrar Jaén*, Pérez de Hita, *Historia de los bandos*, 198)

La descripción, a partir de la mención de los hidalgos moros, apela a una percepción sensorial a partir de una amplia gama colorística: bayo, blanco, verde, escarlata, grana, oro, plata. Se trata de caracterizar a gente capaz para la batalla, pero el recurso de la descripción apela al lujo y la vistosidad de la vestimenta, indudablemente el tono del romance cambia por la presencia de la descripción, el ámbito se vuelve más una evocación de tipo “morisco” que la noticia de una acción guerrera.

En este ámbito, la descripción también se puede emplear para subrayar una virtud específica o una característica particular del personaje, por ejemplo, la gallardía, el valor o la osadía de los dos caballeros zamoranos:

Riberas de Duero arriba cabalgan dos zamoranos:
 las armas llevan blancas, caballos rucios rodados,
 con sus espadas ceñidas, y sus puñales dorados,
 sus adargas a los pechos, y sus lanzas en las manos,
 ricas capas aguaderas por ir más disimulados,
 y por un repecho arriba arremeten los caballos
 que según dicen las gentes, padre e hijo son entrambos.²

(*Reto de los dos caballeros zamoranos*,
 Wolf y Hofmann, *Primavera y flor*, 143-144)

² Publicado en un pliego suelto del siglo XVI. *Riberas de Duero arriba caualgan dos zamoranos, con su glosa, hecha por Francisco de Argullo*, etc. [*Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, II, pl. 73, 257-262].

A pesar de la narratividad característica del género, también hay casos en que la descripción puede ser parte esencial de la narración y por lo tanto llegar a ser nuclear en la estructuración del romance, así lo encontramos en textos que podemos definir más estrictamente como “noticieros” o que tratan de alguna circunstancia particular. Tal es el caso del romance de la jura que exige el Cid al monarca castellano en Santa Gadea, donde el juramento, detallado y radical es el elemento nuclear del sentido del romance, por lo que la enumeración es la parte central de la historia que se cuenta:

En sancta Gadea de Burgos do juran los hijos dalgo,
allí le toma la jura el Cid al rey castellano.
Las juras eran tan fuertes, que al buen rey ponen espanto;
sobre un cerrojo de hierro y una ballesta de palo:
—Villanos te maten, Alonso, villanos, que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo, que no sean castellanos;
mátente con agujadas, no con lanças ni con dardos;
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados;
abarcas traygan calçadas, que no çapatos con lazo;
capas traygan aguaderas, no de contray, ni frisado;
con camisones destopa, no de olanda, ni labrados;
cavalleros vengan en burras, que no en mulas ni en cavallos;
frenos traygan de cordel, que no cueros fogueados.
Mátente por las aradas, que no en villas ni en poblado,
sáquente el coraçón por el siniestro costado,
si no dixeres la verdad de lo que te fuere preguntado:
si fuyste, ni consentiste en la muerte de tu hermano.—

(*Romance del juramento que tomó el Cid al rey don Alonso,*
Cancionero de romances, s.a., ff. 153-154)

77

Aquí la descripción la constituye una enumeración de elementos antitéticos que constituyen el juramento: hierro-palo; asturianos-castellanos; agujadas-dardos, cuchillo-puñales, cachicuernos-dorados; abarcas-zapatos. Incluso recurriendo a contrastes triádicos: capas aguaderas-contray y frisado; camisones de estopa-holanda y labrados; burras-mulas y caballos. En realidad, todo lo que sucede después con el destierro del Cid, tiene menos fuerza que el juramento, cuya fuerza radica precisamente en la acumulación de elementos en la descripción de la muerte que le espera al monarca en caso de haber consentido en la muerte de su hermano.

El mecanismo de la descripción es el mismo que se emplea cuando la noticia no es un acontecimiento sino una desgracia. En este tipo de romance

las opciones son o acudir a la actualización dramática o apelar a la minuciosidad, en este último caso la descripción se funde entonces con la narración, en el cual cada acción se matiza y ornamenta con la descripción, como en este romance donde la descripción retrasa la herida a traición que provocará la muerte del Adelantado:

78

Álora, la bien cercada, tú que estás en par del río,
 cercóte el adelantado una mañana en domingo,
 de peones y hombres d'armas el campo bien guarnescido.
 Con la gran artillería hecho te avía un portillo.
 Viérades moros y moras todos huir al castillo:
 las moras llevavan ropa, los moros harina y trigo,
 y las moras de quinze años llevaban el oro fino
 y los moricos pequeños llevaban la passa e higo.
 Por cima de la muralla su pendón llevan tendido.
 Entre almena y almena quedado se avía un morico
 con una ballesta armada, y en ella puesto un cuadrillo.
 En altas voces dezía, que la gente lo avía oído:
 —Treguas, treguas, adelantado, por tuyo se da el castillo—³
 (*Muerte del adelantado en Álora,*
Pliegos de Praga, II, pl. 54, 105-109)

En este ejemplo también se ve otro uso que puede tener la descripción para crear la tensión dramática necesaria prolongando la secuencia inicial o previa.

Desde luego que el lenguaje y los tópicos que se emplean en estas descripciones son acordes con el estilo del romance valorado y aceptado por la colectividad, así los recursos que se usan en la descripción corresponden a un estilo que identificamos como tradicional, que se establece desde una estética colectiva. Uno, es el tono guerrero, de aliento épico o heroico, como en este romance del Cid donde la descripción del caballero precedida por la llamada formulística a verlo por donde viene actualizando dramáticamente la escena:

Helo, helo, por do viene el moro por la calçada,
 cavallero a la gineta encima una yegua baya,

³ Publicado en un pliego suelto del siglo XVI. *Nueva glosa fundada sobre aquel antiguo y verdadero romance de: Álora la bien cercada, etc.*

borzeguies marroquies y espuela de oro calçada,
una adarga ante los pechos y en su mano una zagaya.
Mirando estava a Valencia, como está tan bien cercada.
—¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!
Primero fuyste de moros que de christianos ganada;
si la lança no me miente a moros serás tornada.

(*El moro que reta a Valencia, Cancionero de romances s. a.,*
ff. 179r-180v)

Y otro es el tono de este romance que también usa la descripción y que es noticiero, pero que trata de crear un clima de lujo y frivolidad que contrastará con la noticia que se recibe de la pérdida de Antequera. La descripción parte de la ubicación tónica la mañana de san Juan y sigue con la descripción del ropaje de los caballeros en un juego cortés.

79

La mañana de Sant Joan al tiempo que alboreava,
gran fiesta hazen los moros por la Vega de Granada,
rebolviendo sus cavallos y jugando de las lanças,
ricos pendones en ellas, broslados por sus amadas;
ricas marlotas vestidas, texidas de oro y grana.
El moro que amores tiene señales d'ello mostrava,
y el que no tenía amores allí no escaramuçaba.
Las damas mozas los miran de las torres del Alhambra.
También se los mira el rey de dentro de la Alcaçaba.
Dando voces vino un moro con la cara ensangrentada.

(*Pérdida de Antequera y escaramuza de Alcalá,*
Silva de romances, f. 76, 319)

Más alejado todavía es el estilo que utiliza en la descripción del castillo de Fontefrida, una versión del romance —de tipo trovadoresco— de Rosafloreda. Aquí no se describen armas sino elementos extraordinarios, pero apelando siempre a los elementos formulísticos como es el brillo o resplandor mayor que el del “sol a mediodía”:

En Castilla está un castillo, que se llama Rocha Frida:
al castillo llaman Rocha, y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro, y almenas de plata fina;
entre almena y almena está una piedra çafira:
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía.

Dentro estava una donzella que llaman Rosaflorida.
Siete condes la demandan, tres duques de Lombardía;
a todos les desdeñaba, tanta es su loçanía.

(*Rosaflorida, Cancionero de romances s. a., f. 190*)

La descripción puede involucrar al personaje, en este caso es lo que mira el rey Alfonso y la reflexión que le sugiere:

80

Mirava de Campo Viejo el rey de Aragón un día,
mirava la mar d' España cómo menguaba y crecía;
mirava naos y galeras, unas van y otras venían:
unas venían de armada, otras de mercadería;
unas van la vía de Flandes, otras la de Lombardía
essas que vienen de guerra ¡oh cuán bien le parecían!
Mirava la gran ciudad que Nápoles se dezía;
mirava los tres castillos que la gran ciudad tenía:
Castel Novo y Capuana, Santelmo, que reluzía,
aqueste relumbra entr'ellos como el sol de mediodía.
Lloraba de los sus ojos, de la su boca decía:

(*Quejas de Alfonso V ante Nápoles,
Silva de 1550, II, f. 78, 321*)

En los romances de tema épico o noticiero la descriptividad permite la visión de conjunto y la caracterización de personajes, en los romances caballerescos o de temática absolutamente novelescos, también se limita el uso de la descriptividad y tiene funciones distintas. Completamente alejada de las anteriores es la descripción del romance de *La bella en misa*, cuya narratividad es mínima y la descripción de la bella es el núcleo del romance indudablemente amoroso y tendiente a lo lírico:

En Sevilla está una ermita cual dizen de San Simón
adonde todas las damas ivan a hazer oración.
Allá va la mi señora, sobre todas la mejor:
saya lleva sobre saya, mantillo de un tornasol,
en la su boca muy linda lleva un poco de dulçor,
en la su cara muy blanca lleva un poco de color
y en los sus ojuelos garços lleva un poco de alcohol.
A la entrada de la ermita, relumbrando como el sol,
el abad que dize la misa no la puede dezir, non;

monazillos que le ayudan no aciertan responder, non:
por dezir “Amén, amén”, dezían “Amor, amor”.

(*La bella en misa, Pliegos poéticos
de la Biblioteca Nacional*, II, pl. XLIX)⁴

La descripción es entonces un recurso literario que en el romance tiene un uso limitado, pero desde luego no está ausente y sus funciones son recalcar la expresividad de una circunstancia o un personaje determinado apoyando los elementos narrativos. En la descripción claramente su construcción utiliza abundantemente los elementos formulísticos que caracterizan el lenguaje tradicional del Romancero.

El éxito de un romance en muchas ocasiones tiene que ver con el tema que trata y su relación con un momento histórico determinado, pero indudablemente la permanencia del texto en la memoria colectiva y la posibilidad de refuncionalización y difusión depende mucho del estilo empleado y en ese sentido domina la narración sobre la descripción, pero esta en ocasiones es el núcleo estético o poético del romance, son los “versos afortunados” que hacen que el texto perdure.

81

BIBLIOGRAFÍA

- Cancionero de romances. Envers, Martin Nucio, s.a.*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, “La expresividad poética”, en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1990, t. II, 333-342.
- PÉREZ DE HITA, GINÉS, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes. Guerras civiles de Granada*, ed. de Paula Blanchard-Demouge, Madrid: El Museo Universal, 1983 [1ª. ed. Madrid, 1913-1915].
- Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., ed. facsimilar, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.

⁴ Publicada en un pliego suelto del siglo XVI. *Romance nuevamente compuesto por Antonio Ruyz de Santillana: con su glosa. E otra glosa al romance que dice: En Sevilla esta una hermita, etc.*

- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español del siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, *Manual bibliográfico de cancioneros y romances impresos durante el siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1973.
- Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Cátedra Zaragoza, 1970.
- Silva de varios romances (Barcelona, 1561)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1953.
- TIMONEDA, JOAN, *Rosas de romances (Valencia, 1573)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.
- 82 WOLF, FERNANDO JOSÉ y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945 [1ª. ed. Asher, Berlin, 1856].

Partitura espectacular (*Églogas profanas*) de la primera producción dramática de teatro de Juan del Encina

Spectacular score (*Églogas profanas*) of Juan del Encina's first dramatic theatre production

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ*

Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se analiza la función de la partitura espectacular del primer teatro de Juan del Encina para la creación de un espacio dramático o de ficción que los espectadores verán en un escenario; entendiendo por partitura espectacular a los movimientos, gestos y diálogo de los personajes. Estos elementos adquirirían una carga significativa esencial para el desarrollo de la historia en escena, que, si bien formaban parte de las convenciones dramáticas de la época, será Juan del Encina quien explore estrategias teatrales complejas a partir de éstos para resolver una problemática que comenzaba a aparecer: otorgar una unidad espacio-tiempo cada vez más autónomo a pesar de compartir el espacio físico (la corte de los duques) con los espectadores, incluso integrándolos a la ficción, demostrando así lo complejo y la diversidad de matices que se configuran sobre la concepción de un espectáculo total.

PALABRAS CLAVE: partitura espectacular, espacio de ficción o dramático, gestos, espacio diegético, espacio escénico

This article describes the function of the dramatic score the first theater of Encina for creating a dramatic or fictional space that viewers will see on stage is analyzed; understood spectacular movements, gestures and dialogue of the characters score. These elements acquire an essential significant burden for the development of the story on stage, that although were part of the dramatic conventions of the time, will be Juan del Encina who explore complex theatrical strategies from them to solve a problem that began to appear: grant a space-time unity increasingly autonomous despite sharing the physical space (the court of the Dukes) with viewers, even integrating them into fiction, demonstrating the complexity and diversity of nuances that are configured on the conception of a total spectacle.

KEYWORDS: dramatic score, fictional or dramatic space, gestures, diegetic space, scenic space

El principal exponente de la puesta en escena en tierras castellanas a finales del siglo xv y durante las dos primeras décadas de la siguiente centuria fue Juan del Encina. La insistencia de la crítica por denominar a la obra

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, becario del Instituto de Investigaciones Históricas.

dramática de este tiempo como teatro primitivo está más lejos de lo que se piensa de esta simple etiqueta taxonómica, ya que una lectura atenta de los textos del dramaturgo salmantino nos demuestra lo contrario, al revelárenos elementos espectaculares que marcan una modernidad en cuanto a la concepción y desarrollo de lo representado en un 'escenario', sobre todo pensando que éste no tenía una delimitación clara en aquella época entre público y actores, por lo que era necesario crear estrategias dramáticas que ayudaran a solucionar este problema.¹

La literatura dramática contiene unos rasgos particulares que configuran su composición y lo distinguen genéricamente sobre otro tipo de textos literarios; este discurso se integra mediante la correspondencia dialéctica entre dos textos: uno dramático y otro espectacular, cuyo fin consiste en ser representado.² En cuanto al primero estamos hablando de lo que vemos en escena (la temática, la historia, entre otros), mientras que el segundo, que sirve para potenciar el primero, da cuenta de los movimientos y los gestos, el dinamismo de la acción, los cuales se encuentran en el diálogo de los personajes que se desplazan en un escenario (didascalias implícitas), aunque también pueden aparecer gracias a las indicaciones textuales que el dramaturgo deja en la obra para que se realicen (acotaciones o didascalias explícitas).³ Este tipo de informaciones se adecuan

¹ Conviene recordar que a finales de la Edad Media, si bien aún el teatro no es un espectáculo total, entendiéndolo por éste la disposición delimitada entre público y actores, la adquisición de una entrada para ver la representación y una compañía profesional que montara una obra en el tablado, entre otros, sí que había una concepción de teatralidad; de cargas significativas (movimientos y gestos) de carácter ritual, por ejemplo, las ceremonias religiosas dotaron de gran material al naciente teatro, actos cívicos y cortesanos que servían de entretenimiento para los estratos sociales altos, coronaciones y entradas reales, torneos y pasos de armas, en donde el aparato espectacular (vestimenta, posición de los caballeros, armaduras, etc.) adquieren un papel importante y esencial para el desarrollo de un supuesto combate. Pero dentro de todos estos será el momo el que adquiera mayor protagonismo al estar destinado a constituir parte importante de una celebración (comida en honor a alguien, etc.) dentro del ámbito cortesano.

² Sobre esta doble comunicación del discurso teatral Ubersfeld señala: "a) la situación teatral, o más precisamente escénica, en que los emisores son el autor y los intermediarios de la representación (director, comediantes, etc.) y b) la situación representada construida por los personajes" (*Semiótica teatral*, 177).

³ Para Hermenegildo, las didascalias son las marcas textuales con que el escritor asegura su presencia en la puesta en escena: "las didascalias controlan la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada. Pero la didascalia va más lejos de lo que suponen las condiciones concretas del uso de la palabra, ya que el teatro es palabra y acción, palabra y no-palabra, conjunto de signos verbales y no-verbales. El espacio teatral y sus componentes se convierten en un lugar escénico que es necesario construir y sin el cual el texto no puede realizarse" (*Teatro de palabras*, 20).

a las convenciones teatrales de la época, que en nuestro caso difieren mucho de lo que conocemos normalmente en una puesta en escena actual, aunque no por ello sean limitadas como pudiera pensarse. Además, en la literatura dramática aparecen tres tipos de espacio: el espacio teatral conformado y que comparten los actores que están en escena con los espectadores de la obra, el espacio escénico, lugar determinado en el que los representantes se moverán para recrear una historia, siendo esto último lo que creará un espacio de ficción (espacio dramático), es decir, la realidad virtual que como público observamos en el escenario. La delimitación de estos tres espacios es esencial para comprender cuáles son los medios con los que cuenta el dramaturgo al momento de controlar cada una de las acciones que serán mostradas durante la representación.⁴

Teniendo en cuenta lo anterior, he decidido llamar ‘partitura espectacular’ a aquellos elementos que aparecen en el texto teatral que están involucrados con la puesta en escena: la creación del espacio de ficción y su desarrollo en el espacio escénico, gracias a la actuación de unos representantes, los movimientos que realizan, además de los gestos que dan apoyo a la palabra. Esto para demostrar cómo las marcas espectaculares del teatro enciniano resultan más complejas de lo que se ha pensado, ya que ayudaron a resolver varios de los problemas en cuanto a la puesta en escena en un espacio teatral no claro en sus límites y en el que convivían de manera cercana público y actores.⁵ Conviene recordar que el principal espacio en donde se realizaban este tipo de actos dramáticos era la corte, de ahí que sea necesario distinguir elementos que otorgan a la ficción dramática una autonomía para su desarrollo, a pesar de la cercanía y condicionamiento de un espacio real como era una sala palaciega.

El corpus elegido para este análisis responde a un objetivo específico, resaltar cómo ya en las primeras obras dramáticas de Juan del Encina se presentan unos presupuestos dramáticos particulares que responden al deseo del autor por manifestar una clara delimitación espacial y un singular manejo de la espectacularidad. Por ello, en este estudio analizaremos algunas églogas profanas de su primaria producción dramática: *Égloga representada en la noche postrera de carnal*, *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, *Égloga*

⁴ Véanse los inteligentes trabajos de Aurelio González sobre la creación del espacio dramático incluidos en la bibliografía, principalmente “La creación del espacio”.

⁵ Véanse los estudios de Sara Sánchez Hernández, incluidos en la bibliografía, quien ha aportado sugerentes y sistemáticas lecturas sobre algunos elementos espectaculares en la obra dramática de Juan del Encina, aunque a mi parecer este carácter sistemático de sus análisis, por momentos, no le permite delimitar la función, por ejemplo, de la vestimenta durante la representación.

*representada en requesta de unos amores, Égloga representada por las mismas personas, que continua la anterior.*⁶

EL APARATO ESPECTACULAR DE LAS ÉGLOGAS PROFANAS

86

La égloga fue el discurso textual de mayor utilización para la representación teatral a finales de la Edad Media y a principios del Renacimiento; esto debido a su versatilidad, ya que se componía, regularmente, para complementar una celebración de carácter amoroso (boda) por su capacidad de concebir en este discurso el amor y los poderes que ejerce sobre quienes lo viven; también como uno de los medios más adecuados para tratar acontecimientos políticos ocurridos en ese momento. Pues no hay que olvidar que en este género está contenida una capacidad simbólica que representa los valores de un sistema de creencias válido dentro de una visión de mundo particular. Y, como es de esperarse, para las celebraciones litúrgicas, sobre todo las fechas importantes del calendario religioso. Por estas razones, Juan del Encina tomará a este discurso como principal material para desarrollar su obra dramática; hay que recordar que en su cancionero también practica una suerte de teatralidad, sobre todo pensando en el recurso dramático que ofrece el diálogo que ahí se desarrolla al manifestarse una actualización dramática, ya que el narrador dejará de contar la acción para que sean las voces que aparecen en las piezas poéticas las encargadas de describirnos la acción. Este hecho determinará parte del buen manejo que muestra el dramaturgo salmantino al momento de configurar una escena espectacular en sus textos dramáticos. Por ejemplo, en la acotación que aparece al inicio de la *Égloga representada en la noche postrera de carnal* se lee:

adonde se introduzen quatro pastores llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan y començó mucho a dolerse y cuitarse porque se sonava que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar.

Llama la atención la disposición en parejas de los personajes que aparecerán en escena, claras reminiscencias del Cancionero, ya que será mediante un par de entes de ficción que se desarrolle la historia en el escenario. También

⁶ Todas las citas provienen de la edición de Alberto del Río.

se aprecia cómo Beneito entrará de otro lugar y mediante su gestualidad creará un espacio de ficción necesario para dar comienzo a la representación y a la primera ruptura entre ese sitio que comparten los actores con el público, principalmente con el duque y la duquesa, de quienes se nos dice se encuentran en el lugar; si bien en esta égloga no adquieren el papel de representantes, sí que forman parte de lo que podríamos llamar ‘escenografía estática’, ya que delante de ellos se llevará a cabo cada una de las acciones de la representación sin formar parte de esta. Con este término intento ilustrar la pasividad de los duques al momento de presenciar la obra dramática, pero que forman parte de ella en todo instante al verse integrados en el espacio escénico.

Pero quedémonos con el inicio de la égloga. Como se ha señalado, Beneito entrará a escena mostrando dolor por la partida tan sonada del duque a la guerra en contra de Francia. Si hiciéramos caso omiso a esta didascalía explícita podríamos de igual manera saber cómo este personaje creará el espacio de ficción en escena, ya que con su parlamento y la interacción que hace con otro personaje, se presenta delante de nuestros ojos cada una de las acciones que ilustran lo señalado en la acotación:

87

Beneito:	¡O triste de mí, cuitado lazerado! Nora mala acá nació. ¿Qué será, triste de mí, desdichado? Ya no ay huzia, mal pecado.
Bras:	¡A! Beneito del Collado ¿dónde vas?
Beneito:	¡Miafé, miafé, Bras! De muerte voy debrocado.
Bras:	¿Debrocado ya mortal?
Beneito:	Y aun bien tal.
Bras:	En mal ora y en mal punto. Dome Dios que está defunto.
Beneito:	¡Ay zagal! No sabes aún bien mi mal.
Bras:	Tu gesta bien da señal de muy malo.
Beneito:	Ya, más seco estoy que un palo, qu’e mi mal muy desigual

(vv. 1-20)

Este diálogo seguramente sería apoyado con un movimiento gestual altamente dramático. Beneito entra a escena llamando la atención de los espectadores lamentándose sobre su malestar anímico, lo que iría acompañado por una serie de arrebatos corporales y suspiros que indicarán su falta de sosiego ante una noticia que el público aún desconoce, sobre todo al indicar que su nacimiento ha sido en un momento fatal, agudizando su padecimiento al informarnos la falta de un futuro con un tono altamente trágico, lo que llamará la atención de otro pastor, quien intrigado por lo dicho por el primer personaje aparecerá en escena. Bras señala la manera en que Beneito se traslada a un lugar, lo que sugiere que este pastor deambula de un lado a otro sin encontrar tranquilidad, incluso cuando le responde que va herido. De nuevo, aquí la espectacularidad ayuda a ilustrar la escena del texto, lo que seguramente se realizaría en la presentación, pues podemos suponer que Beneito se toca parte del cuerpo, a mi parecer, el pecho. Esto llama la atención, pues si bien esta égloga trata sobre la relación entre señor y vasallo, la carga gestual está muy inclinada a los padecimientos amorosos causados por el dios Amor; esto no nos debe sorprender, ya que en las siguientes obras del salmantino uno de los temas fundamentales será precisamente los estragos que causa el amor tanto en pastores como en cortesanos. Por tanto, la descripción que Bras hace sobre los padecimientos que sufre Beneito ante la noticia de la partida del duque a Francia nos ayuda a comprender la carga gestual que realizaría el actor que encarna al pastor doliente, pues se nos indica que su pinta no da buenas señales al parecer enfermo (“debrocado”) y alcanza mayor relieve cuando el mismo Beneito se describe “más seco estoy que un palo”. Estamos, entonces, ante una espectacularidad recreada y acentuada por los mismos personajes, con lo cual en escena no haría falta esa acotación inicial al ser los actores quienes desarrollarán la partitura de gestos y movimientos, los que tienen su origen en la palabra y que aprecian los espectadores.

Esta primera creación del espacio de ficción es realmente importante. Debemos tener presente todo el tiempo que la obra se realiza en una sala del palacio de los duques, con lo cual no hay una separación marcada físicamente entre escenario y público, al contrario, los mirantes de la representación se encuentran dentro del espacio escénico, siendo éste en donde se desarrolla la historia que se actúa. De ahí que adquiera gran carga significativa la entrada de un personaje como Beneito que con su queja dolorosa ocasiona una ruptura del devenir temporal compartido entre actores y asistentes, dando pie a otra unidad espacio-tiempo propia de la escenificación, la cual será incrementada con la intervención del segundo personaje, quien le pregunta la causa de su malestar y cuando, juntos, van señalando la sintomatología de la enfermedad que le provoca la partida del duque a la guerra de Francia.

Al continuar la obra se aclara al público la razón por la que Beneito padece su mal y, para poner remedio a éste, Bras sugiere preguntar a otro pastor que viene del mercado si ha oído otras noticias respecto a la ida del duque. Este acontecimiento dentro de la representación nos permite hablar de la creación de otro espacio de ficción, una extensión del primero que se desarrolla hasta este momento, ya que se menciona a un personaje que no se encuentra en escena:

Bras: Calla, calla, dolorido,
 pan perdido.
 Huzia en Dios, que no se irá.
 Pedruelo nos lo dirá,
 si es venido,
 que oy al mercado era ido.

Beneito: Por amor de Dios te pido,
 anda Bras,
 llámale, corre, verás
 qu'él avrá nuevas oído.

(vv. 141-150)

89

Es curiosa la manera en que se creará la entrada en escena de Pedruelo. Por un lado, Bras decide preguntarle al personaje mencionado si ha escuchado algo con respecto al mal que sufre Beneito, mientras el pastor dolorido le pide que así lo haga y de manera rápida para curar su malestar. Por otro lado, y lo que más interesa en el plano espectacular, Bras deja al doliente pastor en una parte del escenario para llamar a Pedruelo (Que me praze/ ¡Juro a mí!/ Guarda aquí. / ¡Ha Pedruelo! ¿Estás acá? (vv. 151-153)), quien hasta ese momento se encuentra fuera de la acción escénica. Por lo tanto, tenemos a Beneito en un segundo plano, este personaje seguirá quejándose con toda la sintomatología mencionada hasta ese momento, mientras que Bras y Pedruelo ocuparán el primer plano de la escena:

Pedruelo: Acá estoy, asmo. ¿Qué ha?
Bras: ¿Qu'és de ti?
 ¿Fuéstete, que no te vi?

Pedruelo: Pues bien tarde me partí
 del ganado.

Bras: ¿Oy ha sido buen mercado?

Pedruelo: Bueno, mifé pues vendí.

Bras: ¿Qué llevavas de vender?
 Ora ver.
Pedruelo: Tres gallos y dos gallinas.
 Traxe puerros y sardinas
 por comer
 el domingo a mi prazer.
 (vv. 154-166)

Este diálogo, que llama la atención de los espectadores al ocupar el protagonismo de la acción escénica, sirve de preámbulo a la convivencia de los dos espacios (la conversación entre Bras y Pedruelo y la dolencia física de Beneito), los cuales en ningún momento se han separado, simplemente se ha extendido el primer espacio a uno segundo, conviviendo los dos de manera paralela. La unidad espacio-tiempo representada en el escenario tendrá un contacto entre estos dos espacios de manera clara cuando Bras le comente a Pedruelo que Beneito desea preguntarle algo:

Bras: Dexemos hasta cenar
 esse preito,
 que te quiere ora Beneito
 no sé qué preguntar.
Beneito: Ven, Pedruelo, ven acá.
Pedruelo: Ya vo, ya.
Beneito: Assí te veas llogrado.
 Pues que vienes del mercado,
 tú me da
 de las nuevas que ay allá.
Pedruelo: Miafé, dizen que estará,
 si a Dios praz,
 ya Castilla y Francia en paz
 que ninguna guerra avrá.
 (vv. 187-200)

La medicina para el mal del pastor doliente ha llegado por medio de la palabra de otro personaje que apareció en escena mediante unos recursos teatrales que provocaron la extensión del espacio de ficción, integrándose en el espacio escénico que se venía desarrollando hasta ese momento durante el transcurso de la obra. Este cierre en voz de Pedruelo es importante, ya que se puede visualizar uno de los elementos que utilizará Juan del Encina en otras

églogas, y sobre todo en el *Auto del repelón*, si bien en esta última apenas aparece sugerido de manera sintética, además de que la obra no pide una exploración mayor a este recurso: el espacio diegético. La creación de este espacio siempre ocurre gracias a la narración que un personaje hace de un suceso que no se ha apreciado en escena, pero que es significativo para la historia. Esto sucede con lo dicho por Pedruelo a Beneito al informarle de las noticias que ha escuchado en el mercado sobre la paz entre Castilla y Francia, lo que ya no obliga a la ausencia del duque de su corte. Si bien no recurre a explicar o relatar de manera detallada cómo es que se enteró de esto, sí se hace énfasis en que ha sido en otro lugar (el mercado) en donde pudo obtener esta información.

Será en la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* en la que este mecanismo dramático, el diálogo de un personaje, cree un espacio de ficción. Es decir, la palabra creará un espacio diegético debido a que en el escenario no se puede recrear, por falta de escenografía, un suceso que sí es creado mediante lo pronunciado por un personaje. Estamos ante una convención propia del teatro de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento español en el que la escenografía es creada mediante las palabras, yendo, incluso, más allá, pues se representará gracias a éstas. Además, este tipo de espacio convergerá con el espacio mimético para su representación, el cual consiste en la ficción que pasa en el escenario y que sí puede ver el espectador, lo anterior hace de esta égloga un ensayo teatral curioso al momento de montarse en escena.

El inicio de la égloga nos muestra a los mismos pastores de la anterior. La obra abre de esta forma:

Bras:	¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!
Beneito:	Espera, espera, que aún no estoy repantigado.
Bras:	¡Ya estoy ancho, Dios loado!
Beneito:	Aún somera tengo mi gorgomillera.
Bras:	¡Hijdeputa! ¡Quien pudiera comer más!
Beneito:	Siéntate, siéntate, Bras, come un bocado siquiera.
Bras:	No me cumpre, juro a mí. Ya comí tanto que ya estoy tan ancho que se me rechincha el pancho.
Beneito:	Siéntati.

Bras: Pues me acusas, heme aquí.
¿Qué tienes de comer? Di.
Beneito: Buen tocino.
Y aqueste barril con vino
del mejor que nunca vi.
Bras: Pues daca, daca, comamos
y bevamos.
Muera gata y muera harta.
Aparta, Beneito, aparta
que quepamos
porque bien nos estendamos.
(vv. 1-26)

92

Estamos ante un manejo del espacio de ficción particular. Los espectadores ven en primera instancia a Beneito en el centro de la escena, quien se dispone a comer. A mi parecer, el público de la época podría haber visto entrar primero a este pastor, observar cómo arreglaba el lugar en donde se sentaría a comer después de haber dejado en el piso, o en algún lugar, una mesa, por ejemplo, el tocino y el barril de vino, con un acompañamiento de gestos que indiquen al público la temporalidad de la obra, es decir, tiempo de Carnaval. Esto, aunque el texto no lo señala, creo, podría, en la época, dejarse claro con el vestuario que el pastor usaría. No hay que olvidar que estamos ante un mundo al revés en el que los pastores fungen como protagonistas de una ficción que se enmarca dentro de un ámbito cortesano y quienes deberían encabezar la acción de ese espacio adquieren el papel de mirantes. En un segundo momento, al parecer por una lateral del espacio escénico, entra Bras gritando cómo se agota el tiempo de vida de Carnal; esto lo sabremos más adelante cuando en voz de este personaje se nos relate la batalla entre Carnal y Cuaresma. Lo dinámico de la acción escénica consiste en que este pastor entra corriendo, gritando y llamando la atención del público, quienes se habían concentrado hasta ese momento en la forma de comer de Beneito. De esta manera, el apoyo gestual a las palabras pronunciadas por Bras solicita mostrar al personaje en escena apurado, impaciente, yendo de un lado a otro, lo que continuará hasta sentarse con el otro pastor a disfrutar del convite.

Beneito también hace gran uso de la gestualidad desde el inicio de esta égloga, pues al señalar que aún no se encuentra satisfecho (“que aún no estoy repantigado”) debería hacer un movimiento con la mano que indique dicho razonamiento. Esto de nuevo despertará la atención del público, que ve en escena a los dos pastores deliberando sobre la saciedad de uno y otro, al final

de este inicio, Bras decide sentarse junto con su compañero para seguir comiendo, no sin antes extenderse a sus anchas en una metonimia gestual sobre lo que ocurre al no sentirse satisfechos.

Si bien aquí el espacio de ficción ocurre en todo momento delante de la mirada de los receptores, será mediante una estratagema bien delimitada por Encina que la construcción de este espacio se vea alterado, incrementando la dificultad espectacular, pero que, a su vez, ayuda al desenvolvimiento escénico de la historia presentada en escena. Vayamos por partes. Después de haber aceptado Bras la invitación de seguir comiendo, Beneito hace un comentario sobre lo que le rodea:

Beneito: Estiéndete, Bras, y ayamos
 gran solaz
 oy qu'es Dan Gorgomellaz,
 que assí hazen nuestros amos.
Bras: Nuestros amos ya han cenado
 bien chapado.
Beneito: Y aun hasta traque restraque.

(vv. 27-33)

93

La integración al espacio escénico de los duques resulta curiosa, esta alusión no es artificial, sino que nos cuenta sobre las convenciones teatrales de la época, ya que una representación de esta clase se realizaba justamente después de que los cortesanos hubieran terminado de comer. Es decir, esta señalización de un personaje de ficción une los dos espacios por un momento y cambia la perspectiva de mundo que hasta este momento se llevaba a cabo durante la escenificación en donde Bras y Beneito adquirirían el papel de mirados, mientras que los duques y cortesanos de mirantes, pero gracias a lo dicho por el pastor ellos pasan a ser mirantes y el público ahí presente, sobre todo los duques, serán mirados. Esta ruptura, si bien apenas es insinuada, será explorada y explotada por Encina en otra égloga en la que los personajes de la ficción dramática entregan en nombre del dramaturgo salmantino un compendio de todas sus obras a los duques. A mi parecer, estamos ante una suerte de metatetralidad debido al cambio del espacio escénico y de la perspectiva entre mirados y mirantes.

Pero por qué resulta importante señalar esto, además de los alcances significativos y las alteraciones a las convenciones escénicas de la época. Y es que gracias a este artificio dramático se creará a continuación otro espacio de ruptura de la ficción; esto mediante la configuración de un espacio diegético

realizado por la narración que hace en escena Beneito sobre cómo Cuaresma empieza a llegar al lugar y libra una batalla en contra de Carnal:

Bras: ¿Adónde la viste estar?
Beneito: Vila andar
 Allá por essas aradas
 Tras el Carnal a porrada
 por le echar
 de todo nuestro lugar.
 Vieras, vieras assomar
 por los cerros
 tanta batalla de puerros
 que no lo sé percontar.
 (vv. 51-59)

94

La pregunta de Bras requiere una respuesta a la altura. Beneito utilizará toda su capacidad para ilustrar de la mejor manera lo que supuestamente vio, creando con ello un espacio diegético, algo que el público no vio, ni lograría ver debido a las convenciones escenográficas de la época, pero que gracias al poder de la palabra se recreará en la imaginación de todos. Dejamos el espacio mimético, lo que sí ha visto el público en escena, para pasar a un espacio evocado por el diálogo. El pastor ubica la acción en el campo en donde aran los agricultores, con lo cual inicia su narración de la batalla. Este inicio del relato iría acompañado por una gestualidad que apoye la palabra, por ejemplo, al momento de señalar el lugar en donde se encontraba el campo seguramente se haría un ademán con alguna de las manos, incluso se levantaría de su asiento para enfatizar la localización de éste y vería un punto fuera del espacio escénico. Además de que la fórmula “vieras” sirve como elemento de anclaje para Bras y para quienes se encuentran presenciando la escenificación con la finalidad de que puedan observar cómo la cantidad de puerros que conformaban un ejército es tal que es imposible contar sobre ello.

Después describe al otro ejército de comida que formará parte de esta batalla:

Y assomó por otra parte
el estandarte
del ermandad y ortaliza,
diciendo a la longaniza:
“¡Guarte, guarte!

Tiempo es ya de confesarte”.
Desmayaron de tal arte
los buñuelos,
que pagaron con sus duelos
las gentes de papillarte.
(vv. 61-70)

Beneito, si antes había observado hacia un lugar, cambiará, mediante esta nueva información, su mirada para resaltar que desde otra dirección se podía observar un nuevo ejército, incluso llega a apreciar cómo la longaniza insta a sus compañeros a aguantar ante la acometida de Cuaresma. Además, la fiereza de la lucha es tal que nos describe cómo los buñuelos desaparecen ante el final de Carnal. Tras continuar con el relato se aprecia:

95

Fue la sardina delante,
rutilante,
y al tocino arremetió
y un batricajo le dio
tan cascante
que no sé quién no se espante.
Domóle tan perpujante
sus porfías
que en estos cuarenta días
yo dudo qu’él se levante.
(vv. 71-80)

La descripción de la batalla de Cuaresma frente a la sardina y el tocino debió estar aderezada con una partitura gestual que ayudaría al público a observar cada uno de los movimientos de las acciones. No debemos olvidar que, como se nos ha indicado al inicio de la égloga, Beneito tiene un tocino y un barril de vino, con lo que el actor que representará este segmento de la obra podría tomar el barril e imitar una suerte de golpe, ejemplificando aún mejor su relato, incluso llegando a tirar el tocino para ilustrar la dureza con la que Cuaresma castiga a la comida. Al final se puede sugerir que el actor increpará en el piso el cierre de esta parte del relato al resaltar que duda que se levante los cuarenta días siguientes esta comida. Para el cierre, Beneito narra cómo los ajos y los gallos entablan una lucha cruenta, mientras que las cebollas y los huevos se acaban de tanto guisarse. Todo para que al final se diga de Carnal:

Y al Carnal triste dexaron.
En revuelta
va huyendo a rienda suelta.
Hasta agora pelearon.
(vv. 97-100)

96

Es claro cómo baja el tono con el que se venía describiendo cada una de las acciones emprendidas por los alimentos y su resultado final, cuando se nos diga que Carnal se retira cabizbajo, y que sería apoyado con un gesto que represente dicho final para esta entidad que corre despavorida ante tales embates. Pero lo más importante de este espacio diegético es el tiempo verbal con el cual termina Beneito la descripción de la batalla, pues nos indica cómo apenas acaba de terminar dicho combate, lo que da muestra de la actualidad temporal de lo que se ha recreado para que el público imagine tales encuentros.

En esta égloga se puede observar cómo el diálogo funciona como mecanismo dramático para configurar un espacio de ficción, en este caso diegético, como recurso para recrear un suceso que no se ha podido observar en el escenario. Juan del Encina consciente de la espectacularidad y de los elementos que la conforman recurre a este proceso dramático que le permitiría extender, ya no sólo una acción durante la puesta en escena y que sea visto por cada uno de los ahí presentes (espacio mimético), sino que es capaz de evocar mediante la palabra otra acción que ocurre en ese mismo instante, pero lejos de lo apreciado por el público (espacio diegético).

Por su parte, en la égloga *Representada en requesta de unos amores* se recurre más a la gestualidad para despertar el ánimo del público: por un lado, el humor, y por otro, el alcance del amor que provoca el cambio de naturaleza en un individuo. En cuanto al primero se puede apreciar cómo al inicio de la égloga, después de que Pascuala, pastora de la cual está enamorado Mingo, se ve halagada por éste e incluso recibe un regalo, una rosa, se lee lo siguiente:

Pascuala: ¡O, qué chapados olores!
Mingo, Dios te dé salud
y gozes la juventud
más que todos los pastores.
Mingo: Y tú dasme mil dolores.
Dame, dame una manija
o siquiera esa sortija
que traiga por tus amores.
(vv. 33-40)

Antes de este diálogo entre el pastor y la pastora se nos ha indicado por voz de ésta que Mingo está casado (“Y no Praga a Dios contigo,/ y aun con tu esposa Menguilla./ ¿Cómo dexas tu esposilla / por venirte acá conmigo?” (vv. 9-12)), lo que a mi modo de ver caracteriza al pastor, ya que si bien no se menciona su edad no parece que sea un joven, como sí lo es el escudero que aparecerá en escena para solicitar los amores de Pascuala. En los versos de arriba se aprecia la mofa que hace la pastora sobre las intenciones de Mingo para cortejarla, quien, a pesar de haberle regalado la flor, no deja de sufrir los embates de ésta, ya que señala que su arte de enamorar supera con creces, a pesar de su edad, la juventud de todos los pastores juntos. A mi parecer, estamos ante una situación risible en la que se hace burla del pastor por tratar de enamorar a una joven, lo que rayaría un poco en lo ridículo, pero que, a la vez, da muestras de la transgresión y ruptura del decoro que se supone debería guardar Mingo con respecto a su edad y a su estado, el cual no es apto para sentir esta clase de sentimientos, lo que será señalado por el escudero al momento de aparecer frente a los dos pastores.

97

Por otra parte, el escudero, que también sufrirá los embates del dios Amor, llega al lugar para manifestarle sus sentimientos a Pascuala, quien tras un largo debate entre el pastor y aquél decide aceptar la propuesta del cortesano con una sola condición:

Pascuala: Míafé, de vostros dos,
escudero, mi señor,
si os queréis tornar pastor,
mucho más os quiero a vos.

Escudero: Soy contento y muy pagado
de ser pastor o vaquero.
Pues me quieres y te quiero,
quiero cumplir tu mandado.

Pascuala: Mi çurrón y mi cayado
tomad luego por estrena.

Escudero: Venga, venga en ora buena
y vamos luego al ganado.

(vv. 181-192)

Al aceptar ser un pastor el escudero actuará de otra manera. Cada uno de sus movimientos y gestos, apegados a los modos cortesanos del palacio, se verán trastocados cuando sus requerimientos amorosos se convierten en una realidad. Si antes había señalado a Mingo como un ser grosero por ofrecer

a Pascuala cosas aparentemente bajas para demostrarle su amor, aceptará simbólicamente la bolsa de cuero y el palo, herramientas identitarias y de trabajo de los pastores como un rito de paso. En este momento la espectacularidad representada por el vestuario se convierte en significativa, una suerte de cambio en el personaje, quien ha decidido abandonar la vida palaciega como cortesano para seguir lo que su corazón le indica para estar al lado de la pastora. De nuevo estamos ante un trastrocamiento de la naturaleza del individuo, una ruptura en el decoro, pero que ante los ojos de los espectadores resulta necesaria, pues el dios Amor ha mandado en el corazón del escudero y siguiendo su mandato ha sido capaz de dejar atrás sus modos cortesanos para aceptar los de la vida silvestre.

98

De esta manera, el aparato gestual representado por el pastor, Mingo, y por el escudero, nos revelan la capacidad de Juan del Encina por incorporar elementos espectaculares a la historia que resultan necesarios y significativos para el desarrollo de la acción dramática. El gesto y los movimientos, así como el vestuario, describen un cambio de identidad, una nueva forma de ver el mundo en donde los personajes aceptan, en nombre del amor, una alteración en el orden en como percibían su alrededor.

Esta égloga tendrá una continuación en la que intervienen los mismos personajes (*Égloga representada por las mismas personas*), en la que la partitura espectacular es compleja en varios niveles y ayuda a comprender la representación, así como la tesitura dramática que intenta proyectar Juan del Encina. El inicio de esta égloga está marcado por la entrada de dos personajes (el pastor y el escudero vestido de pastor) a la sala palaciega en donde se encuentran los duques, quienes, ahora sí, dejarán de funcionar como parte de una escenografía estática para constituirse en elementos propios de la obra, pues tendrán un papel fundamental al protagonizar un momento altamente representativo en la puesta en escena de esta obra. Pero vayamos al comienzo de la égloga:

Gil: ¡Ha, Mingo! ¿Quedaste atrás?
 Passa, passa acá delante.
 Ahotas que no se espante
 como tú tu primo Bras.
 Asmo que tú pavor as.
 ¡Entra, no estés revellado!

Mingo: ¡Dome a Dios, que estoy asmado!
 No me mandes entrar más.

Gil: Esfinges de esforcejudo

adonde no es menester;
después, donde lo has de ser,
pásmate y tórnaste mudo.
Entra, entra, melenudo,
si quieres que no riñamos.
Mingo: En me ver ante mis amos
me turbo y me demudo.
Gil: ¿De qué te perturbas? Di
¡Si nunca medre tu greña!
Mingo: Dígote que de vergüeña
estoy ageno de mí.
Gil: ¿Qué estás ageno de ti?
Torna, torna en ti, Dios Praga.
Y pues espacio nos vaga,
desanémonos aquí.
(vv. 1-24)

Es curiosa la creación del espacio dramático de esta égloga que corre a cargo de los dos personajes. La irrupción que realizan en la sala palaciega Gil, nombre de pastor del escudero, y Mingo, siendo el segundo quien se acerca temeroso al lugar. Insistiendo Gil en que no ha de pasar nada, que no tenga temor de encontrarse ahí con los duques, quienes seguramente se encontrarían al centro del escenario observando toda la escena. Aquí conviene apuntar un par de cosas. Por un lado, la insistencia de Gil a Mingo por hacerlo entrar al lugar y señalarle que no pasará nada estaría acompañado de un conjunto de gestos que apelan al comportamiento del segundo, quien en voz del primero se nos caracteriza como anonadado y tembloroso al contemplar el lugar, incluso implora a Dios ante tal nerviosismo. Estamos ante la oposición de la frontera entre lo rústico y lo cortesano, ya que, como bien señala Gil, Mingo presume en la floresta de valiente y en la sala palaciega no es capaz de controlarse al verse tan cerca de los duques. Esta situación escénica adquiere tintes humorísticos cuando Gil le recrimina a Mingo de no entrar, pues de no ser así pasarán a la riña como si de personajes de entretenimiento se tratasen, incluso el término “melenudo” apuntala esta lectura, ya que el aspecto del pastor sin duda causaría risa en los espectadores que ven todo el movimiento emprendido por esta particular pareja. Por otro lado, con este aparato espectacular se recalca la principal temática de la égloga, la nueva conversión del antes escudero, ahora pastor, a su verdadera naturaleza cortesana y que ayudará a que los pastores hagan lo mismo; razón por la que los gestos y los

movimientos indiciales e iniciales en esta égloga resulten significativos para la concreción que deseó imprimir Juan del Encina. Con respecto a esto, lo dicho al último en este diálogo por Gil resulta revelador al caracterizar al espacio, la sala palaciega, como un lugar amplio en el que se permite liberarse de la rusticidad que hasta ese momento los caracterizaba. Es decir, entrar al espacio en donde se encuentran los duques, sus maneras y su comportamiento sufrirán un cambio en su afán por incorporarse al nuevo contexto más apegado a ciertas reglas, las cuales, hasta ese momento, Mingo ignoraba, pero que al final de la égloga dominará por completo.

La integración en el espacio escénico de dos planos de acción que se interrelacionan constantemente adquieren una impronta significativa a lo largo de la representación de la égloga. En el entrar y salir de este par de personajes se manifiesta una constante ruptura en cuanto a la disposición escénica de los mirados (pastores) y los mirantes (duques). Me limitaré a este par de elementos dejando de lado a quienes conforman la parte gruesa del público, ya que esta disposición espectacular incidirá en el encuentro entre Mingo y los duques. Este pastor es advertido constantemente por Gil para que deje de sentir temor, y pueda, primero, entrar a la sala y, segundo, acercarse a los duques:

Mingo: ¡Yo te juro a San Crimente
 Que no sé qué me hazer!
Gil: Tomar gazajo y prazer
 como buen zagal valiente.
 (vv. 29-32)

Incluso Gil tiene que utilizar su fuerza para acercar a Mingo a la sala:

Gil: Entra ya. Daca la mano
 (v. 37)

Este gesto, el tomar de la mano al pastor, circunscribe el sentido de la égloga, ya que la integración de Mingo al estado cortesano tiene que ser una suerte de rito de paso, de ahí que decida antes de dar un paso encomendarse al santo de su devoción:

Mingo: Espera, santiguarm'é
 porque San Jullán me dé
 buen estrena este verano.
 (vv. 37-49)

Teniendo el valor indispensable para irse acercando cada vez más al lugar en donde se encuentran los duques, Mingo pide consejo a Gil, quien como hombre cortesano le irá dictando la manera en la que debe postrarse delante de sus señores:

Mingo: Tú criástete en palacio.
Gil: Llega agora que ay espacio.
Mingo: Muy bien me has aconsejado.
Mas tengo mucho temor
de caer en muy gran falta,
que senorança tan alta
requiere muy gran valor.
Gil: No temas, pues lo mejor
es la buena voluntad.
Bien sabe su magestad
que eres un pobre pastor.
(vv. 62-70)

101

El espacio escénico se unirá en un solo punto, ya que, como se señala en este diálogo, delante de ellos se encuentran los duques, y Gil, avezado en cuestiones de palacio, indica a Mingo el momento de acercarse a sus señores, lo que nos sugiere la intervención de otros personajes (una suerte de actores de reparto) que interactúan con los duques, mientras a un lado del escenario se encuentra este par de pastores esperando pacientemente a que llegue su turno de acercarse; esto lo indica Gil cuando le señala a Mingo que debe tomar la iniciativa para postrarse delante de ellos. Después de coger valor ante la indicación de Gil, el pastor vacila un poco y pronuncia un parlamento en donde explica el temor que representa para él, ya no sólo aproximarse, sino no poder estar acorde con los gestos y maneras que se requieren para tal empresa. Ante esto, será de nuevo su compañero quien lo increpe y le enfatice que la voluntad necesaria para realizar una empresa se configura en el coraje que un cortesano debe mostrar antes sus señores, además de apelar sobre la magnanimidad del duque, quien apreciará el gesto del pastor sobre todo sabiendo la humildad que lo caracteriza.

El valor de Mingo asienta la virtud antes señalada por Gil y valeroso se decide presentar ante el duque:

Mingo ¡Bien dizes, juro a San Pego!
Espérame, Gil, un cacho,

y mira cuán sin empacho
a ver a mis amos llevo
con muy chapado sossiego,
más que pastor nunca hu,
y aun quiçás que más que tú
que has ya sido palaciego.
(vv. 73-80)

102

Después de encomendarse nuevamente a un santo, el pastor hace gala de su coraje, incluso le pide a su compañero se quede lejos de la acción. Además, Mingo le hace ver que los pastores no sólo pueden sentir miedo, sino también valentía; en esta ocasión inspirada por el amor a los duques (amor de vasallaje), incluso increpando que su empresa puede superar a personas que han formado parte de la corte alguna vez, como el caso de Gil. Esta escena seguramente iría acompañada de una fuerte gestualidad, pues inicia el momento cumbre tanto temática como espectacular, siendo este último la conjunción de espacios escénicos en un mismo punto de ficción. Con esta estrategia dramática Juan del Encina proyecta su propuesta espacial y temporal de teatro, explotando de manera enfática la creación y convivencia de espacios de ficción con los escénicos, lo que nos habla de una concepción moderna en cuanto a la disposición espectacular de esta égloga. Después de esto, Mingo se dirige a los duques:

Mingo al duque y a la duquesa

Mingo: ¡Nuestro amo, que os salve Dios
Por muchos años y buenos!
¡Y a vos, nuestrama, no menos,
y juntos ambos a dos!
Miafé, vengo, juro años
a traeros de buen grado
el esquilmo del ganado
no tal qual merecéis vos.
Recibid la voluntad
tan buena y tanta, que sobra.
Los defetos de mi obra
Súplalos vuestra bondad.
Siempre, siempre me mandad,
que aquesto estoy deseando.

Mi simpleza perdonad
y a Dios, a Dios os quedad,
que me está Gil eseperando
Mingo a Gil
Pues ¿qué te parece, gil?
Deslinda tu parecer.
(vv. 81-98)

La interacción entre Mingo y los duques resulta esencial para comprender el funcionamiento del espacio escénico, ya que el pastor delante de ellos y con una serie de gestos altamente cortesés, seguramente besamanos señoriales, primero al duque y después a la duquesa, acción que representa la prueba de vasallaje, manifestándose el pastor como siervo de los señores. También les ofrece una dádiva, fruto de su trabajo en el campo, disculpándose antes de ello por los defectos que su producto presenta. Estamos ante un ritual de vasallaje en el que Mingo se establece como el siervo más humilde, pero a la vez el más amoroso para sus señores. Al final, regresando la mirada a Gil, que se encuentra a un costado y ha presenciado toda la escena, le pide su parecer sobre la ‘teatralidad’ por él ejecutada, lo que convertiría a este pastor en un buen cortesano al haber hecho la partitura gestual necesaria y codificada que se solicita en ese lugar del palacio.

103

En esta escena comenzamos a ver una reflexión metateatral al hacerse una breve reflexión sobre la actuación que un pastor-cortesano debe realizar en la sala de palacio para parecer uno más de los integrantes de ese lugar; además, como se nos había avisado en la acotación inicial de la obra, este pastor representa a Juan del Encina, quien regala su obra a los duques como un regalo a sus señores, quienes al final lo acogen dentro de su ámbito cortesano. Pero esta función metateatral en la égloga no queda ahí, ya que más adelante, al sumarse al repertorio escénico las esposas de cada pastor, Pascuala de Gil y Menga de Mingo, se hace referencia a la actuación anterior de una égloga que antecede a ésta:

Mingo: Aquí hago despedida,
que, ¡juría a Dios!, en mi vida
no me vean más trobar
en veras ni para burlar.
Quánto más para Pascuala.
que en esta mesma sala
por ti me quiso dexar.
(vv. 131-137)

Si bien se hace referencia a una escena de la égloga anterior, también se resalta el hecho de que Mingo, de propia voz, promete ya no más burlar, como lo hacía con Pascuala al solicitarla de amores, sino dedicar su voz, canciones y actuación en todo momento a los duques, asumiendo su papel de representante de una corte, con lo cual debe ser cuidadoso de ahora en adelante, ya que representará el sistema de valores ahí configurado.

En esta égloga hemos podido ver cómo el aparato espectacular ha ido más allá que ninguna obra anterior. Gracias a la partitura espectacular con la que Juan del Encina configura esta pieza se puede recrear un ambiente totalmente artificial, en el sentido de construcción gestual propio de la corte, en donde el pastor rústico pasará a formar parte de las personas que se encuentran cercanas a los duques. Hablamos, entonces, de una yuxtaposición de espacios de ficción y escénicos que tienen como único fin resaltar el aspecto lúdico y festivo, además del sistema de codificación, de la corte, ya que será ese lugar el principal medio de transmisión y difusión de la obra dramática del dramaturgo salmantino.

CONCLUSIÓN

Una revisión de la partitura espectacular de las églogas profanas escritas durante la primera etapa de producción dramática de Juan del Encina nos demuestra el grado de modernidad que tiene la configuración del espacio de ficción y escénico, además del apoyo que la gestualidad y el movimiento de los actores en escena realizan para ello. Las primeras églogas, si bien aún adscritas a las festividades del calendario litúrgico (Semana Santa, Navidad, etc.), sirven de pretexto para el desarrollo de la ficción y se van independizando en cuanto al plano espectacular, lo que hace de este teatro algo más artificioso y plagado de estrategias dramáticas que ayudan a un desarrollo escénico complejo y rico en matices.

La entrada del personaje marcará el inicio de un espacio de ficción representado en el escenario, y gracias a la gestualidad doliente, por ejemplo, el pastor que sufría la partida del duque a la guerra con Francia, o llevado a su límite con el pastor que dejará su partitura gestual rústica para integrarse propiamente a la corte de sus señores. Los gestos, como este último ejemplo, permitirán desarrollar una concepción del espacio distinto tanto en el espectador como en quienes se ven involucrados en la representación en la que la ruptura de frontera se enfatiza para explorar nuevas maneras de crear la escena. Ante esto es importante la función dramática que adquieren los duques en todo

momento, pues en algunas églogas su función pareciera consistir en formar parte de la escenografía, un accesorio más de la sala de palacio, pues si bien se menciona su presencia mediante una acotación, se mantendrán como parte del escenario de manera estática; situación que cambiará cuando participen de manera activa durante la representación irrumpiendo, gracias a la intervención de un pastor, en el escenario.

De acuerdo con estos mecanismos dramáticos, principalmente gracias a la palabra, se puede crear un espacio de ficción, que apoyado en la gestualidad de los personajes nos habla de una concepción escénica un tanto alejada de las convenciones establecidas en la época, pero que parte de éstas para manifestar una nueva manera de hacer teatro. El dramaturgo salmantino y su concepción de texto espectacular influirán, gracias a estas estrategias, en otros géneros literarios como la novela (ficción sentimental y de caballerías) y el cancionero, siendo este último el primer ensayo que le permitió establecer una visión distinta de lo escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001.
- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1991.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”, *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, 147-170.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, 61-75.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “‘A las manos he la porra’: violencia escénica en el Auto del repelón de Juan del Encina”, en *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla: Renacimiento, 2016, 87-103.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “Una égloga ‘Fecha al itálico modo’: la puesta en escena de Cristino y Febea”, en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, 637-645.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 2015, 235-249.

Teatro medieval, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 2009.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid-Murcia: Cátedra-Universidad de Murcia, 1998.

El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*

The procurress space: the urban framework in *La Celestina* and *La Lozana andaluza*

JÉROMINE FRANCOIS

Université de Liège

Este artículo propone una comparación del tratamiento del espacio en *La Celestina* de Fernando de Rojas y en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. A través de un estudio del marco urbano, de los recorridos, de la organización espacial en casas-calles-umbrales, y de la dicotomía entre lo público y lo privado, se evidencian el diálogo y la relación de rivalidad que Delicado inicia con su predecesor a partir de la topografía de su texto. Se verá que, aunque en ambos textos el personaje de la alcahueta se apodera de una configuración espacial urbana para cumplir con su faena, Celestina nivela los espacios destruyendo sus fronteras mientras que Lozana más bien tiende a crear nuevos espacios y a volverse una verdadera gestora del marco espacial. En este estudio se argumentará asimismo sobre las formas y funciones que *La Lozana* atribuye al espacio con el fin de posicionarse con respecto a su exitosa antepasada.

PALABRAS CLAVE: Celestina, Lozana, espacio, intertextualidad, rivalidad

This paper offers a comparison between spatiality as it is conceived in Fernando de Rojas's *La Celestina* and in Francisco Delicado's *La Lozana andaluza*. Through the study of the urban frame, the characters' trajectories, the spacial organization between houses-streets-tresholds, and the dichotomy between public and private, the dialogue and the rivalry that Delicado establishes with his predecesor as regards the topography of his text will be stressed. This paper will investigate how, in both texts, the go-between character seizes the urban spacial configuration to fulfill her duty. Celestina levels spaces by destroying theirs borders, whereas Lozana aims at creating new spaces and becoming a true agent of the spacial frame. This study will look into the forms and functions that *La Lozana* attributes to space in order to position itself in relation to its famous forerunner.

KEY WORDS: Celestina, Lozana, space , intertextuality, rivalry

Para llevar a cabo su trabajo de alcahuetería, es decir, de mediación amorosa, la Celestina de Rojas realiza una serie de otras mediaciones a nivel social, sobrenatural y espacial. En efecto, Celestina representa sin duda el personaje más móvil de la *Tragicomedia* y esta característica le permite aprovecharse de la configuración de la ciudad que le sirve de escenario. Ahora bien, este singular tratamiento espacial bien podría dejar sus huellas en parte de la descendencia literaria de *La Celestina*.

La Lozana andaluza de Francisco Delicado, por ejemplo, anuncia su competencia con *La Celestina* desde su título, en el que advierte que *El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba, y contiene munchas más cosas que La Celestina*.¹ Esta confrontación con la obra de Rojas, a la que se invita de entrada, se afianza a lo largo de los mamotretos de *La Lozana*, en los que se multiplican las menciones directas y ecos más alusivos al personaje de la *Tragicomedia*. En la mayoría de los casos, Celestina funciona como el término de comparación por antonomasia que utilizan los personajes para exaltar la fama y los dotes de la protagonista delicadiana.² Al observar a Lozana en la calle, uno de los personajes comenta, por ejemplo: “Diré yo como de la otra: que las piedras la conocién” (mam. XXIV, 119) y evoca así una réplica con la que Pármeno califica a Celestina en el acto primero. Más adelante, para resaltar la astucia de la alcahueta que le ha concertado una cita con la hermosa señora Angélica, un caballero exclama: “Monseñor, ésta es cárcel de Amor; aquí idolatró Calisto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina” (mam. XXXVI, 189). Lozana incluso posee un ejemplar de la *Tragicomedia* por la que tiene curiosidad y cuya lectura encarga a uno de sus clientes: “Lozana: Mi señor [...] quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho./ Silvano: ¿Tiénela Vuestra Merced en casa?/ Lozana: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos” (mam. XLVII, 236).

Desde el hallazgo de *La Lozana* en el siglo XIX, varios estudiosos examinaron las relaciones entre las obras de Rojas y Delicado. Según Nicasio Salvador Miguel (“Huellas de *La Celestina*”, 457), *La Lozana* constituye una verdadera emulación de *La Celestina*. La peculiaridad del texto de Delicado, lo que la sitúa, en palabras de Jacques Joset, “fuera de órbita” (“El otro humanismo”, 357) en la celestinesca, es que rechaza la etiqueta de continuación de *La Celestina*, a diferencia de lo que harán unos años después Feliciano de Silva con su *Segunda Celestina o Resurrección de Celestina* (1534) o Gaspar Gómez de Toledo con una *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536).

¹ Joset (“...y contiene”, 148) advierte que éste era ante todo un título publicitario dirigido a un público hispanoitaliano, ya que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* empezó a designarse como *La Celestina* a partir de 1519, año en el que se reimprimió con este título la versión italiana de Alfonso Ordóñez.

² Nótese que esta relación de rivalidad entre Lozana y Celestina integra el sistema de competencia general que configura las relaciones entre los personajes lozanescos: tanto las cortesanas como los clientes masculinos de Lozana porfían con el fin de conseguir mejores cosméticos, más fama o rameras más guapas que los demás.

Unos investigadores analizaron distintos aspectos de esta relación de rivalidad y pusieron de manifiesto sus implicaciones en cuanto a la originalidad textual del *Retrato* delicadiano. Han sido examinados, entre otros elementos, el parentesco formal (tanto genérico como estilístico) entre las dos obras, las citas y menciones de la *Tragicomedia* que aparecen en *La Lozana* así como los procesos de construcción de los personajes celestinescos heredados por Delicado.³ Jacques Joset (“...y contiene”) ha señalado, por su parte, otros niveles de competencia entre ambos textos al explicar cómo el *Retrato* plasma una rivalidad literaria, regional y lingüística entre el bachiller salmantino y el clérigo cordobés. El filólogo belga ha demostrado además que la intertextualidad clásica de la que hace alarde *La Lozana*, especialmente a través de su utilización del *Asno de oro*, participa también en dicha rivalidad.

El presente trabajo propone por su parte mostrar que el tratamiento literario del espacio constituye un aspecto suplementario y significativo de la competencia entre *La Lozana* y su antecesora. Más concretamente, aunque en ambos casos el personaje de la alcahueta se apodera de una configuración espacial urbana para cumplir con su faena, veremos que Celestina nivela los espacios destruyendo sus fronteras mientras que Lozana más bien tiende a crear nuevos espacios y a volverse una verdadera gestora del marco espacial. En este estudio, quisiera por consiguiente argumentar sobre las formas y funciones que *La Lozana* atribuye al espacio con el fin de posicionarse con respecto a su exitosa antepasada.

I. GÉNESIS DE LA PROTAGONISTA

A diferencia de *La Celestina* en cuya escena inicial sólo intervienen los amantes, *La Lozana andaluza* se centra de entrada en su personaje epónimo y más concretamente en sus andanzas espaciales. Los cuatro primeros mamotretos del *Retrato* conforman en efecto lo que la crítica suele llamar la “prehistoria” de Lozana y cuentan con una mezcla de narración y diálogos la juventud de la protagonista. Tal juventud es marcada por varios viajes que constituyen una verdadera formación sensual itinerante para Lozana:

Muerto su padre, fue necesario que acompañase a su madre fuera de su natural, y ésta fue la causa que supo y vido muchas ciudades, villas y lugares de

³ Véanse, entre otros, los trabajos de Botta (“Itinerarios urbanos”) y Salvador Miguel (“Huellas de *La Celestina*”).

España, que agora se le recuerdan de casi el todo, y tinié tanto intelecto que casi escusaba a su madre procurador para sus negocios. Siempre que su madre la mandaba ir o venir, era presta, y como pleiteaba su madre, ella fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta e prenosticada futura. Acabado el pleito, [...] acordaron de morar en Jerez y pasar por Carmona. Aquí la madre quiso mostrarle tejer, el cual oficio no se le dio así como el ordir y tramar, que le quedaron tanto en la cabeza, que no se lo han podido olvidar (mam. I, 13).

En esta primera etapa de su vida, los viajes por España permiten que Lozana desarrolle los dotes que la harán famosa cuando se instale en Roma: por una parte, su engañosa capacidad de adivinación; por otra parte, sus talentos sensuales, revelados por el doble sentido sexual que el texto asocia constantemente con los vocablos del campo semántico del tejer, hilar y coser.

Después de la muerte de su madre, Lozana pasa brevemente bajo la tutela de su tía antes de convertirse en trotamundos por seguir a su amante, el mercader Diomedes que le advierte:

Yo me tengo de disponer a servir y obedecer a mi padre, el cual manda que vaya en Levante, y andaré toda la Berbería, y principalmente donde tenemos trato, que me será fuerza de demorar y no tornar tan presto como yo querría, porque solamente en estas ciudades que agora oirés tengo de estar años, y no meses, como será en Alexandría, en Damasco, en Damiata, en Barut, en parte de la Soria, en Chiple, en el Caire y en el Xío, en Constantinopoli, en Corintio, en Tesalia, en Boecia, en Candia, a Venecia y Flandes, y en otras partes que vos, mi señora, veréis si queréis tenerme compañía (mam. IV, 21).

Según Costa Fontes (“The Art of Sailing”), aquí también es posible interpretar en doble sentido los movimientos espaciales de Lozana, ya que sus viajes por el Levante con un mercader bien podrían representar alegóricamente el comercio del cuerpo de Lozana, o sea el inicio de su prostitución en el que “‘sailing’ constitutes a euphemism for intercourse”.

La historia de la formación lozanesca se asocia directamente con el viaje, pero estos primeros desplazamientos revelan siempre relaciones de dependencia: en estos primeros mamotretos, Lozana no conecta lugares y ni siquiera controla sus propios movimientos, sino que se deja llevar por otros personajes que tienen autoridad sobre ella: su madre, su tía y su rufián-marido, a quien declara: “seré siempre vuestra más que mía” (mam. III, 19) y “yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, me mandáredes” (mam. IV, 22).

Lozana valora sus recorridos como una fuente de sabiduría y de experiencias que condiciona su desarrollo posterior. Así declara Rampín: “Señores,

dice [Lozana] que no tiene tierra, que ha sido criada por tierras ajenas” (mam. XIX, 96). Más lejos, la propia Lozana afirma: “Yo he andado en mi juventud por Levante, só estada en Nigroponte, y he visto y oído munchas cosas, y entonces notaba, y agora saco de lo que entonces guardé” (mam. XLVI, 228). Sus viajes constituyen la verdadera génesis de la protagonista y sobre todo la matriz de la filosofía experimental que ella preconiza: “más sabe quien mucho anda que quien mucho vive, porque quien mucho vive cada día oye cosas nuevas, y quien mucho anda, vee lo que ha de oír” (mam. L, 247).

Al contrario de Celestina, cuya génesis se reduce a unos recuerdos de su formación con Claudina, el personaje de Lozana se retrata de entrada como una figura formada por la deambulación.⁴ Aunque la alcahueta de Rojas también se presenta como una maestra en el arte del trotar, la tercera de Delicado se caracteriza además por una fuerte conciencia de esta capacidad y por una clara voluntad de apoderarse del recorrido espacial para emanciparse. Lozana transforma, en efecto, la deambulación, que anteriormente reflejaba sus relaciones de dependencia, en instrumento de autocontrol e independencia. Imperiale interpreta también los primeros mamotretos de *La Lozana* como la historia de una emancipación a la vez geográfica y psicológica. Con su llegada a Roma, destino que elige de forma autónoma, Lozana empieza a controlar sus movimientos: “a medida que sigue creciendo y después de vivir en sus viajes marítimos un sinnúmero de vicisitudes, se define en su identidad femenina, y, además, se emancipa definitivamente de la tutela homocéntrica” (“Itinerario peripatético”, 99).

II. PARALELISMOS ESPACIALES

1. *Un marco urbano contemporáneo*

Tanto los diálogos de la *Tragicomedia* como los de *La Lozana* se ubican en un marco urbano, entorno que se desarrolla en la Castilla de finales del siglo xv y principios del xvi, dada la concentración urbana de la población a la que llevaron el crecimiento demográfico y el auge económico de esta parte de España en aquel entonces. Es este nuevo contexto de transición hacia la vida urbana que tipifican Rojas y Delicado en sus textos. En *La Celestina*,

⁴ De ahí que no tienen por qué sorprendernos el número de secuelas que inspiró *La Celestina* con el fin de subsanar los huecos. Véase por ejemplo la moderna obra de José Martín Recuerda titulada *Las conversiones* (1981).

el funcionamiento de la ciudad se hace omnipresente a través de las distintas profesiones, esencialmente urbanas, que ejercen los personajes, la presencia de un reloj público o los ejemplos, proporcionados por los personajes, de una mentalidad burguesa pre-capitalista sobre todo preocupada por la nueva economía monetaria que se está instalando. *La Celestina* representa así, según José Antonio Maravall (“Afán de lucro”), un producto cabal de la cultura urbana.

Patrizia Botta señala los parentescos ambientales entre los textos de Rojas y de Delicado aunque, según ella, el inframundo predomina en *La Lozana*:

112

En cuanto a la ambientación, es natural que el escenario de *La Lozana* sea el mismo que el de *La Celestina*: la ciudad, las calles, las plazas, el marco urbano no ya de casas patricias de Calistos y Melibeas sino de barrios de malvivientes y marginados, del mundo del hampa que lucha por el comer del día a día a expensas de una Roma curial y rica, la del Papado que asegura mercado y supervivencia a las prostitutas (“Itinerarios urbanos”, 1).

No obstante, el tratamiento del espacio urbano difiere notablemente entre las dos obras: a la ciudad castellana indefinida en la que se desenvuelve *Celestina* se opone la Roma sumamente detallada de *Lozana*. Como bien es sabido, varios críticos han intentado identificar el referente real de la ciudad anónima en la que se desarrolla *La Celestina*. Salamanca, Toledo, Talavera de la Reina o Sevilla han sido propuestas como candidatas mientras que Stephen Gilman (*La Celestina: arte y estructura*) y María Rosa Lida de Malkiel (*Two Spanish Masterpieces*) por su parte preferían considerar la ubicación de *La Celestina* como una ciudad imaginaria, síntesis indudable de distintas urbes castellanas que Rojas debía conocer. El lector se entera del escenario urbano del texto cuando Sempronio, criado de Calisto, alaba los méritos de *Celestina* a quien describe como una alcahueta que tiene “autoridad en esta ciudad” (auto I, 47).⁵

Ahora bien, el espacio urbano en el que se instala *Lozana* con el fin de salir adelante no es otro que la ciudad eterna. Vemos aquí una primera diferencia clara con el modelo rojano: Delicado no sitúa a su protagonista en un marco castellano, sino que la ubica en un escenario italiano bien conocido por el clérigo cordobés.⁶ La insistencia en este marco romano es patente a lo largo

⁵ Como señalan los editores, el término *ciudad* se refería en “un determinado tipo de población, de considerable extensión y con un estatuto jurídico preeminente” (47, n. 23).

⁶ Para un pormenorizado estado de la cuestión sobre las circunstancias vitales de Delicado, véase la introducción de Folke Gernert (Delicado, *La Lozana*, 371-376). Evidentemente,

de *La Lozana* y empieza desde el mismo título que presenta la obra como un fiel testimonio de la vida romana por ser “compuesto en Roma” y por “dem[os-trar] lo que en Roma pasaba”. A partir de un análisis del prólogo del *Retrato*, en el que se contrastan las andanzas romanas de Lozana y “el arte de aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo” (5) —alusión velada a la Celestina de Rojas—, Jacques Joset señala que:

se instaure una tensión topológica entre Roma (*esta alma ciudad*), teatro de las hazañas de Lozana, y la Salamanca de Celestina, que volverá a aparecer de trecho en trecho en la obra de Francisco Delicado. El sentido de la oposición es clarísimo: la Roma de Lozana supera con creces la Salamanca de Celestina en libertad de costumbres y vicios de toda clase (“...y contiene”, 149).

113

Roma se describe en efecto en varios mamotretos como la “ciudad mere-trice” (mam. XXIV, 129) por antonomasia, “capa de pecadores” (mam. XXIV, 130), en la que pululan celestinas de distintas naciones,⁷ y cuyo Tíber es aun más carnicero que el río de Salamanca, como advierte Lozana: “este Tíber es carnicero como Tormes, y paréceme que tiene éste más razón que no el otro” (mam. LIII, 259). De este modo, Roma se describe no como centro de la cristiandad sino como ciudad de los amores carnales y ciudad de corrupción: “la ciudad atrae como imán a las prostitutas de todo el mundo” (Wardropper, “La novela como retrato”, 485). Estas descripciones algo hiperbólicas contribuyen por tanto a presentar la ciudad romana como el marco más adecuado para el ejercicio de la tercería y el comercio del amor. De hecho, las repetidas alusiones al famoso palíndromo Roma-Amor que hace Lozana participan también en esta presentación.⁸ Todo parece indicar que la cordobesa eligió así su escenario de una forma muy acertada.

Esta simbiosis entre el personaje delicadiano y su entorno espacial irá afianzándose a medida que progresa el texto, hasta que el retrato de Lozana se confunda con el retrato de Roma. Bien lo ha recalcado Hernández Ortiz:

también conviene interpretar la elección del espacio romano en el marco del humanismo *sui generis* de Francisco Delicado. Sobre esto véase Joset, “El otro humanismo”.

⁷ Lozana le pregunta a uno de sus clientes: “¿Qué quiere decir que vienen tantas a ser putas a Roma?”, a lo cual contesta el Valijero: “Vienen al sabor y al olor, de Alemania son traídas, y de Francia son venidas. Las dueñas de España vienen en romeaje, y de Italia vienen con carruaje” (mam. XXI, 108).

⁸ Véanse por ejemplo el mamotreto LXVI “es bueno huir romano por Roma que, vol-tadas las letras, dice Amor, y entendamos en dejar lo que nos ha de dejar” (322), o la *Epístola de Lozana* “que voltando las letras, dice Roma, amor” (348).

“Si Lozana es el eje central de la obra, Roma es la circunstancia poderosa cuyos valores se entrecruzan, muchas veces, con los de la heroína y cuya vida y costumbres son parte fundamental de la novela” (*La génesis artística*, 93). Cuando un maestresala le pregunta a la joven andaluza qué opinión tiene de Roma, le contesta *Lozana*: “Señor, diré como forastera: ‘La tierra que me sé, por madre me la he’. Cierto es que, hasta que vea, ¿por qué no le tomaré amor?/ *Maestresala*: Señora, vos sois tal y haréis tales obras, que no por hija mas por madre quedaréis de esta tierra” (mam. XIX, 92).

En este contexto tan propicio, Lozana decide conscientemente aprovecharse del espacio romano como lugar de aprendizaje para lograr su independencia, objetivo que persigue desde su separación algo brutal con Diomedes: “miraba también cómo hacían aquéllas que entonces eran en la ciudad, y notaba lo que le parecía a ella que le había de aprovechar, para ser siempre libre y no sujeta a ninguno” (mam. V, 26). Otra vez, la deambulación espacial le servirá como manantial de saberes y experiencias. El paseo por Roma con su futuro acólito Rampín se asemeja así más a una misión de reconocimiento del terreno que a una sencilla visita: “Pues hace una cosa, mi hijo, que por do fuéremos que me digáis cada cosa qué es y cómo se llaman las calles” (mam. XII, 46). Rampín la guía por la ciudad a través de un largo recorrido en el que Lozana muestra una constante preocupación por la ubicación de los distintos barrios, busca establecer redes de contactos y pide informaciones sobre las profesiones, creencias, los caracteres y orígenes de cada sector de la población. Su joven cicerón le presenta entonces a las cortesanas y los obispos con los que se cruzan. En sus explicaciones, Rampín no duda en enfatizar los engaños y las estrategias de sobrevivencia de cada uno. A pesar del carácter más bien utilitarista del primer recorrido romano de Lozana, cabe señalar que el paseo tampoco carece de valor histórico, ya que Rampín también enseña a su futura ama y amante la Roma clásica:

Por aquí, por Plaza Redonda, y verés el templo de Panteón, y la sepultura de Lucrecia Romana, y el aguja de piedra que tiene la ceniza de Rómulo y Rémulo, y la Colona labrada, cosa maravillosa, y veréis Setenzonéis (mam. XV, 68-69).

Nótese que este carácter arqueológico del humanismo de Delicado (Joset, “El otro humanismo”, 364) también se refleja en el mamotreto XLVII, dedicado a la descripción de la Peña de Martos, patria chica del autor de *La Lozana* (véase Bubnova, “Delicado en la Peña”). Bubnova se cuestionó acerca de la “validez de las referencias históricas, geográficas y arqueológicas de Delicado” (“Delicado en la Peña”, 71), subrayando el “escaso interés por las

antigüedades romanas”. Según la estudiosa, “el repentino interés por la epigrafía, los monumentos y las leyendas de [la Peña de] Martos” que demuestra nuestro autor es algo sorprendente frente a la actitud “antirrenacentista” del mismo autor “en lo que al aprecio de los monumentos de la Antigüedad clásica se refiere” (Bubnova, “Delicado en la Peña”, 71). No obstante, como acabamos de ver, el recorrido por Roma del mamotreto XII y del mamotreto XV en el que Rampín guía a Lozana desde el Coliseo hasta el Panteón hace alarde de la representación, en el *Retrato*, de la Antigüedad monumental.

Las repetidas menciones de topónimos romanos, y más generalmente el tratamiento del espacio urbano en *La Lozana* han sido interpretados con frecuencia como “uno de los principales elementos de la ficción en que se percibe la vocación realista de Delicado” (Gernert, en Delicado, *La Lozana*, 455).⁹ Esta lectura realista, eje de análisis predominante desde el descubrimiento de *La Lozana*, es por ejemplo la lectura que preconizan Wardropper (“La novela como retrato”) o Hernández Ortiz (*La génesis artística*), en la célebre monografía que dedica a la obra de Delicado. Según este último crítico, gran parte de la crítica social de *La Lozana* se arraiga en la descripción realista de los espacios del hampa romana: “Así, de la representación verídica del mundo amoral de Roma, Delicado saca el fin didáctico” (Montserrat Villagrà, *La Lozana andaluza en el siglo de los humanistas*, 434).

2. Recorridos espaciales

Según Gilman, María Rosa Lida de Malkiel y otros destacados especialistas de *La Celestina*, una de las características más llamativas de la obra de Rojas es que el lugar no constituye una geografía descrita de antemano y en la cual la acción viene a deslizarse, sino que más bien representa un recorrido espacial que viene creándose al hilo de los diálogos, a partir de las necesidades de los personajes. No hay descripciones gratuitas de los espacios, ni siquiera acotaciones que anuncien los cambios de decorados o los desplazamientos de los personajes. Cada espacio y cada transición de un espacio a otro tiene que ser inferido a partir de los mismos diálogos, y los personajes sólo cambian de lugar o se refieren a las características de un lugar en la medida en que les ayuda a lograr sus objetivos de lucro. Fuerza es constatar que tal construcción dialógica y tal utilitarismo del recorrido espacial vuelven a aparecer en el texto de Delicado.

⁹ La toponimia de *La Lozana* ha sido estudiada por Botta (“Onomástica”).

3. *Repartición espacial*

En *La Celestina*, la configuración de la ciudad en distintos barrios no sólo permite repartir a los personajes a nivel espacial, sino que también organiza y define las relaciones humanas y los vínculos sociales. En esta tragicomedia, el lugar, pues, sólo aparece y se define en función de los personajes que lo pueblan a la vez que contribuye a definir a sus habitantes. Puesto que *La Celestina* representa ante todo una historia de idas y vueltas de los personajes, la ciudad se organiza en tres tipos de lugares distintos: las casas, las calles y los umbrales. Ahora bien, conviene preguntarse si tal repartición guía también la estructura espacial de *La Lozana* y, en caso afirmativo, si se mantienen las funciones otorgadas a cada uno de estos lugares en *La Celestina*.

116

3.1. Casas y repartición social

Las casas de *La Celestina* suelen caracterizar de forma metonímica a sus habitantes. Por una parte, la ubicación de las casas es un buen indicador del estatus que ocupan sus habitantes en la sociedad. Por otra parte, las habitaciones de la morada en las que se centra el texto revelan las actividades principales y la personalidad de los personajes.

Es evidentemente el caso de la casa de Celestina que Pármeno describe a Calisto: la alcahueta tiene “al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada” (auto I, 54). En esta descripción, es evidente la marginalidad espacial de la casa, en la periferia: cerca de las malolientes tenerías, esta casa “medio caída” y poco abastada refleja la miseria económica que padece Celestina. El lugar en el que vive Calisto es también sintomático de su situación económica: su morada, que se beneficia de varias salas, patios, caballerizas y del servicio de criados, hace alarde de un tren de vida acomodado. Es, sobre todo, la recámara de Calisto que constituye, en esta casa, el lugar que éste habita con más frecuencia: el aislamiento del personaje, que se encierra en su cuarto, se debe aquí no sólo a una tendencia a la holgazanería típica de su condición de caballero, sino también a sus emociones. En circunstancias alegres o adversas, Calisto tiende a concentrarse sobre sus propios pensamientos y a olvidarse del funcionamiento de su casa y de sus deberes como amo.

La casa de Pleberio, por su parte, constituye una morada noble bastante típica. Protegida por altos muros, adornada con un jardín cerrado y dotada de una torre, este espacio hace hincapié en las estrategias previstas por el patriarca con el fin de aislar a su hija y hacer de ella una “encerrada doncella” (auto X, 219). Estas características transforman la casa de Pleberio en un símbolo de

poder, riqueza y de inaccesibilidad envidiado por los demás personajes, como señala Celestina cuando afirma “yo soy querido por mi persona; el rico por su hacienda” (auto IV, 120).

Sin embargo, cuando Calisto supera estos obstáculos, el jardín de la casa constituirá a su turno un verdadero *locus amoenus* para los amantes, y Calisto lo describe como “aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura” (auto XIV, 281). El marco espacial se adecua otra vez al talante y a las actividades de los personajes. Como se ve, cada uno está en el sitio previsto al principio de *La Celestina*. La repartición espacial refleja la repartición social, y cada casa representa un microcosmo social percibido como un refugio por sus habitantes.

En *La Lozana andaluza*, la casa constituye también una fuente de inquietud mayor para la protagonista. Si Pleberio edifica una casa como baluarte de la honra familiar, Lozana, por su parte, se preocupa por una consideración social que ya no se expresa en términos de linaje, sangre o castidad (*honra*), sino en meros términos de renombre y de opiniones ajenas favorables (*fama*). La ramera y luego alcahueta cordobesa pretende sobre todo asentar su fama a partir de su casa. Por eso, y al contrario de su modelo rojano que vive en la periferia en una casa poca abastecida, Lozana se instala en el barrio central de la Aduana (mam. XVI), en una casa que “tiene por sí” (mam. XXIV, 120) y que aprovisiona constantemente.¹⁰

Es la misma búsqueda constante de una fama renovada que lleva a que Lozana se mude más adelante, lo cual no deja de asombrar a sus clientes:

Escudero: ¿Y por qué quiere Vuestra Merced dejar su vecindad?

Lozana: Señor, quien se muda, Dios lo ayuda.

Escudero: No se enmohecerán vuestras baratijas, ni vuestras palomas fetarán.

Lozana: No me curo, que no soy yo la primera. Las putas cada tres meses se mudan por parecer fruta nueva.

Escudero: Verdad es, mas las favoridas no se mudan.

Lozana: Pues yo no só favorita, y quiero buscar favor (mam. XXXIV, 173).

Cuando la fama de Lozana es tal que no puede salir a la calle sin ser reconocida y acosada, los proyectos de desarrollo de su negocio se enfocan aún más en su casa:

¹⁰ Los demás personajes comentan con admiración esta capacidad que tiene Lozana para abastar su casa. Véase por ejemplo la réplica del compañero del autor, en el mamotreto XXIV (120-121).

Deseo tenía de venir a mi casa, que como dicen, “mi casa y mi hogar, cien ducados val”. Ya no quiero andar tras el rabo de putas. Hasta agora no he perdido nada; de aquí en adelante quiero que ellas me busquen. No quiero que de mí se diga puta de todo trance, alcatara a la fin. [...] que mi casa será *colmena*; y también, si yo asiento en mi casa, no me faltarán muchos que yo tengo ya domados, y mitirillo por encarnazar (mam. XLI, 210-211; cursivas mías).

Según Olalla, las “constantes alusiones al valor de su oficio y a la importancia de tener una casa propia, bien acomodada y bien provista” (“*Tú no has venido*”, 569), representan valores propios del código moral burgués que se está desarrollando en la época de Delicado. No obstante, es posible interpretar de otra forma este pasaje, en el que, a juicio de Lozana, la concentración de todas sus actividades en su casa-mancebía representaría una etapa suplementaria en su carrera prostibularia. A la *telaraña* celestinesca, en la que la trota-conventos se desplaza constantemente de un cliente a otro, Lozana opone por tanto otro funcionamiento, que para ella significa a la vez más autonomía y más reconocimiento: el de la *colmena*.¹¹ En efecto, a partir del mamotreto XLI, las visitas de Lozana en casas ajenas se reducen de forma notable y más bien son los demás personajes quienes gravitan alrededor de la alcahueta, dueña y reina de una casa a la que todos acuden.

La obsesión de Lozana por la fama de la que su casa es depositaria sigue siendo un verdadero *leitmotiv* de los mamotretos siguientes. Así, Lozana invita a comer al vagabundo Sagüeso a condición de que éste acepte pregonar la superioridad de la alcahueta:

Sagüeso: ¡Por vida del gran maestro de Rodas, que me convidéis a comer sólo por entrar debajo de vuestra bandera!

Lozana: ¿Por qué no? Entrá en vuestra casa y mía, y de todos los buenos, que más ventura tenéis que seso; pero entrá cantando:

 ¿Quién mayor que la Celidonia?
Lozana y Rampín en Roma (mam. LII, 255).

¹¹ La única mención de la araña en la *Tragicomedia* no se refiere a Celestina, sino que ésta la dirige a Melibea (auto IV: 130), pero, como anotan Blay y Severin, “this would seem to be displacement by Celestina, a better candidate for this image” (*Animals in Celestina*, 16); véase también Weinberg (“Aspects...”, 151-153). Hay otras referencias a la “red”, pero se relacionan más directamente con la caza y la pesca (Deyermond, “Hilado-cordón-cadena”, 6). Nótese además que la vieja alcahueta entra en casa de Melibea bajo el pretexto de vender hilado.

Un destacado punto común entre la casa de Lozana y la casa de Celestina consiste en su función de foro: tanto la vieja alcahueta como su émula cordobesa crean con su casa un espacio de palabra libre para todos y ponen sobre el tapete algunos temas candentes. La primera, en la famosa escena del banquete del noveno auto, en la que Areúsa ataca sin contención a Melibea y a las relaciones entre amas y criadas. La segunda, en varios mamotretos en los que Lozana comenta con sus clientes el problema de la marginalidad social y de la falta de reconocimiento que sufren las rameras. En este marco, la andaluza incluso propone la creación de un nuevo espacio que compense esta falta de reconocimiento: una “taberna meritoria” (mam. XLIV, 223), que simbolice el agradecimiento público hacia el penoso trabajo de interés común que efectúan las rameras. Es de notar que la actitud comprometida de la andaluza, que aquí hace alarde de cierto deseo de renovación social, se acerca más a la diatriba de Areúsa que a las críticas formuladas por Celestina a lo largo de la *Tragicomedia*.

119

A diferencia del espacio de *La Celestina*, el marco urbano de *La Lozana* no refleja tanto los estatutos sociales de sus habitantes. En efecto, las jerarquizaciones sociales parecen caducas, dada la peculiaridad del marco romano: “Pues por eso es libre Roma, que cada uno hace lo que se le antoja, agora sea bueno o malo. [...] ¿Pensáis vos que se dice en balde, por Roma, Babilón, sino por la muncha confusión que causa la libertad?” (mam. XXIV, 129). Aquí se afianza aún más la identificación de la protagonista delicadiana con su espacio, pues tanto Roma como Lozana se describen como meretrices sensuales y libres. Para Lozana poco valen las distinciones de linaje o de estatuto social, ya que se comporta igual con cualquier interlocutor y trata a todos de la misma manera, con este lenguaje teñido a la vez de cultismos, palabras soeces y chistes verdes. No obstante, la forma en la que la andaluza organiza su negocio a nivel espacial sí depende en buena medida del nivel económico de sus clientes: Lozana sólo se desplaza al domicilio de sus clientes si se trata de cortesanas de altos vuelos o de ricos señores.¹²

Cuando no se desplaza, la alcahueta delicadiana recibe a sus clientes en su propia casa, que funciona a la vez como mancebía, consultorio médico y centro de belleza. A modo de ejemplos, se pueden mencionar los mamotretos XIX —con el desfile de clientes masculinos a los que tiene que atender Lozana— o el LIII —en el que Lozana concierta una relación carnal entre Sagüeso y Divicia en una escena que no deja de recordar el encuentro que

¹² Véanse por ejemplo los mamotretos XXV, XXVIII, XXXI, XXXV, XXXVII.

orquesta Celestina entre Areúsa y Pármeno. Además de esta variedad de papeles, la casa de Lozana también funciona de cierto modo como un lugar de enseñanza en el que la alcahueta comparte sus saberes en materia de afeites, su conocimiento del ser humano y su arte del engaño con algunos clientes que se vuelven discípulos suyos (mam. LV, LXIII o LXV). Lozana asume, por ejemplo, una postura de profesora cuando emprende la educación sexual de una boba y así afirma: “habéis de saber que me place [la pregunta de la boba], porque el discípulo que no duda ni pregunta no sabrá jamás nada” (mam. LXIII, 311).

De forma general, son los clientes de Lozana quienes llegan a ella, sin que tenga que buscarlos. Uno de éstos comenta, por ejemplo: “Así que vamos por aquí, veamos qué hace, que yo también ando tras ella por mis pecados, que cada día me promete y jamás me atiende” (XXX, 154). Los trayectos de Lozana reflejan por tanto la repartición y organización precisa de sus actividades, que estructura según el poder económico de sus clientes. Al contrario, la mayor parte del trabajo de Celestina, tal y como se representa en la *Tragicomedia*, es ambulante: la vieja se apresura constantemente, viene “haldeando” (auto IV, 113), y se queja constantemente de sus faldas que le estorban el paso.¹³ El personaje de Lozana se representa como una verdadera mujer de negocios, más organizada y más dueña de sus desplazamientos que su modelo rojano.¹⁴ Es de notar que esta caracterización del personaje lozanesco también revela una lectura pormenorizada de Rojas por Delicado: al fin y al cabo, esta andaluza en la cumbre de su arte bien podría ejemplificar los años de gloria de Celestina que se describen en el auto IX de la *Tragicomedia*.

3.2. Calles

En *La Celestina*, las calles cumplen su función habitual como lugares de tránsito. En la mayor parte del texto, sólo las bajas clases sociales se desplazan por esta red, de mala fama por considerarse peligrosa. Los personajes con frecuencia temen ser atacados durante sus trayectos. Se trata por consiguiente de un espacio generalmente reservado para las prostitutas, Celestina y los

¹³ Más adelante, al verla en la calle, exclama Sempronio: “O yo no veo bien, o aquélla es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae!” (auto V, 138).

¹⁴ Nótese, sin embargo, que, como Celestina, Lozana siempre parece andar de forma apresurada: “Ves allí la Lozana que va de prisa” (mam. XXXIX, 200). No obstante, se trata más, en el caso de la protagonista de Delicado, de una estrategia para deshacerse de los clientes estorbosos, que de una mera prisa.

criados. Éstos, que carecen de lugares propios, actúan en las calles como extensiones de sus amos, que rara vez salen de su casa. Ahora bien, además de su función como lugar de paso, en *La Celestina* la calle se vuelve lugar de artimañas: durante los paseos callejeros y Celestina trama sus maniobras, se sellan alianzas entre criados deseosos de engañar a sus amos. A modo de ejemplo, véase el principio de la primera conversación ambulante de Celestina:

- Sempronio:* Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos, que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos.
- Celestina:* Bien has dicho; al cabo estoy; basta para mí mecer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas como los cirujanos de los descalabrados; y como aquéllos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud, así entiendo yo hacer a Calisto. Alargarle he la certinidad del remedio, porque, como dicen, “el esperanza luenga aflige el corazón”, y cuanto él la perdiere, tanto gela promete (auto I, 51-52).

121

A la vez lugar de tránsito y de preparación del negocio, la calle de *La Celestina* se tiñe también con un matiz peyorativo: además de representar una fuente potencial de peligro, la calle se vuelve varias veces un espacio en el que los personajes expresan sus dudas y temores, como ilustra el famoso monólogo de Celestina del auto IV.¹⁵ Por su parte, Lozana se aprovecha al máximo de la calle como lugar de tránsito y de negocio. En los mamotretos LVII, LVIII y LIX, la alcahueta actúa por ejemplo de vendedora de cosméticos ambulante y sus constantes desplazamientos tienden a promover la competencia entre sus clientas y así a aumentar los precios. La alcahueta no suele expresar dudas y sus monólogos callejeros están siempre orientados hacia la acción. Sin embargo, este espacio también se matiza en *La Lozana* de forma algo negativa, puesto que la andaluza suele ser acosada en la calle por clientes impacientes y rameras rivales que le estorban el paso e incluso pueden llegar a insultarla. Si Delicado parece así retomar el papel ambiguo que Rojas atribuye a la calle, fuerza es constatar que, en el caso del *Retrato*, a la andaluza no la acechan circunstancias adversas sino más bien lo contrario: Lozana es ante todo víctima

¹⁵ Para un análisis de este soliloquio, véase Gerli (“Agora que voy sola”).

de su éxito, en estas calles “donde la llaman todos” (mam. XXVII, 141), como demuestra el siguiente fragmento:

122	<p><i>Portugués:</i> Señora, ¡si rapa la gracia de Deus, só vuestro!</p> <p><i>Lozana:</i> ¿De eso comoseremos? Pagá si queréis, que no hay coño de balde.</p> <p><i>Canavario:</i> A quién digo... ¡señora Lozana!... ¿tan de priesa? ... soy forrier de aquélla...</p> <p><i>Lozana:</i> Para Vuestra Merced no hay priesa, sino vagar y como él mandare.</p> <p><i>Guardarropa:</i> Me encomiendo, mi señora.</p> <p><i>Lozana:</i> Señor, sea Vuestra Merced de sus enemigos.</p> <p>[...]</p> <p><i>Pierreto:</i> Cabo de escuadra de Vuestra Merced, señora Lozana. Adío, adío.</p> <p><i>Lozana:</i> A Dios va quien muere.</p> <p><i>Sobrestante:</i> Señora, una palabra.</p> <p><i>Lozana:</i> Diciendo y andando, que vo de priesa.</p> <p><i>Sobrestante:</i> Señora, ¡cuerpo del mundo! ¿por qué no queréis hacer por mí pues lo puedo yo pagar mejor que nadie.</p> <p><i>Lozana:</i> Señor, ya lo sé, mas voy agora de priesa. Otro día habrá (mam. XXVII, 141-142).</p>
-----	---

A pesar de las molestias que ocasionan este exceso de entusiasmo por parte de los clientes de Lozana, la calle representa ante todo un espacio de triunfo para la alcahueta a la que todos admiran y ven de lejos, como ilustra el diálogo entre un embajador y un caballero en el mamotreto XXXVI.

Otra discrepancia entre las alcahuetas rojana y delicadiana que de nuevo parece jugar a favor de Lozana radica en su complicidad con otros personajes. Los criados de *La Celestina*, y más concretamente Sempronio y Pármeneo, se vuelven acólitos de la vieja barbuda porque esperan beneficios personales (ganancias pecuniarias o tratos carnales con Areúsa) de esta colaboración. A pesar de que Celestina les encargue algunos trayectos callejeros a modo de participación al negocio pendiente, los criados efectúan la mayor parte de sus desplazamientos por voluntad propia. A diferencia de su modelo, Lozana puede contar con un verdadero cómplice: no sólo Rampín, definido como “su marido, o criado pretérito, o amigo secreto, o esposo futuro” (mam. LVI, 279), le profesa una fidelidad absoluta, sino que funciona generalmente como extensión de Lozana que no deja de encomendarle recados. Rampín

prolonga los movimientos callejeros de la andaluza: recoge sus ganancias (mam. XXXVII), compra los ingredientes de sus afeites (mam. XLVIII), cuenta sus andanzas al personaje del autor (XVII), y representa así, en suma, una ventaja nada despreciable que contribuye a acrecentar la fama y eficacia de los negocios lozanescos.¹⁶

3.3. Umbrales

Entre las casas y las calles, existen, evidentemente, fronteras. En *La Celestina*, las puertas y los muros impiden que los personajes se introduzcan en espacios reservados a otros personajes o por lo menos les imponen un plazo de espera, durante el cual los habitantes de la casa comentan estas llegadas antes de decidirse a facilitar la entrada de los visitantes. Estos períodos de latencia representan para los personajes ambulantes distintas ocasiones de perfeccionar sus engaños y trabajar su papel. Michel Moner (“Espacio dramático”) habla a propósito de “scènes de seuil”, o sea escenas de umbrales. El estudioso explica que este procedimiento es recurrente en *La Celestina* y permite la circulación de los personajes entre diferentes espacios sociales. Estas escenas, a menudo cómicas, sirven de entremeses a un cambio de lugar que es siempre problemático en el texto y necesita por tanto una adaptación previa de los personajes al lugar en el que quieren introducirse. Estas escenas sirven para demostrar la hipocresía de los personajes, ya que el lector puede observar una diferencia radical entre la actitud y la intención declarada del personaje antes y después de estas escenas de umbral. Es de notar que Bajtín considera justamente que el umbral representa un cronotopo estrechamente vinculado con el encuentro, pero también con la crisis y el cambio brusco, que el crítico ruso asocia con el sentido metafórico del umbral como lugar de pasaje (Moreno Hernández, “Diálogo, novela y retórica”, 23).

Ahora bien, fuerza es constatar que la función de esta ambigua frontera del umbral casi desaparece en *La Lozana*, aunque el franqueo de una puerta puede dar lugar a escenas cómicas, como en el caso del diálogo entre la alcahueta y una esclava negra cuya jerga es burlada (mam. XXIII). No obstante, por lo general el *Retrato* carece de escenas de umbrales: a diferencia de

¹⁶ Además, como indica Pancorbo Murillo (“*La Lozana andaluza*: nuevas hipótesis”): Rampín representa, a lo largo del *Retrato*, el personaje que “aporta mayor información en cuanto a la descripción del marco espacial en el que se desarrolla la novela, pues hace una exposición documental a lo largo de la primera parte en la que hace al lector saber en todo momento el espacio en el que se están desarrollando las acciones”.

Celestina, Lozana no duda durante sus desplazamientos ni necesita escenas umbralísticas para prepararse, sino que entra directamente en casas ajenas donde ejecuta su plan.

3.4. Dicotomía público-privado

124

En la *Tragicomedia*, la tripartición espacial (casa, calle, umbral) testimonia también cierto carácter dicotómico, ya que, al espacio público, abierto y peligroso, se opone el espacio privado, cerrado y percibido como un refugio por parte de los personajes. No obstante, al hacerse mediadora entre tales espacios cerrados y abiertos, Celestina subvierte los sitios asignados y provoca el derrumbamiento de dicha estructura espacial. La protagonista rojana se vuelve agente de perturbación del espacio en primer lugar porque tiene que introducirse en casas ajenas para luego avivar las pasiones y así cumplir con su papel de tercera. Dicha intromisión en los espacios privados se intensifica a medida que se desarrollan los diálogos, ya que la alcahueta incluso llega a perseguir su trabajo de manipulación en la misma recámara de Calisto (auto VI). Asimismo, cuando Celestina desea asegurarse de la complicidad de Pármeno y le ofrece los servicios de Areúsa, la vieja asiste a sus retozos en la recámara de la ramera e incluso anima al joven: “llégate acá, negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuánto eres antes que me vaya” (auto VII, 181). Al entrometerse poco a poco en la intimidad de los personajes, la tercera transforma así la categoría de lo privado en una categoría inoperante.

Además, el mismo espacio de lo privado se fragmenta con estas intromisiones celestinescas. Cuando la alcahueta entra en casa de Calisto durante el primer acto, se asegura de que Calisto se aleje en la primera planta con el fin de quedarse a solas con Pármeno y ganar su confianza. Durante este proceso, Celestina aviva en la mente del criado sentimientos negativos hacia Calisto. La tercera empieza a corromper de este modo el vínculo de fidelidad entre el criado y su amo. La división de la casa en distintos lugares de acción simultáneos representa así un procedimiento recurrente en la obra de Rojas, en la que la pérdida de cohesión espacial engendra la pérdida de cohesión social.

Ahora bien, huelga decir que tales intromisiones de Celestina en casas ajenas representan invasiones puntuales. Por su parte, Lozana hace alarde de estrategias a largo plazo. En efecto, la alcahueta andaluza suele comportarse conscientemente como un parásito que no sólo se introduce en las casas de los demás, sino que se apodera de éstas y allí se instala. Imperiale ha señalado la “atracción que ejerce sobre ella la vida del parásito” (“Itinerario peripatético”, 104-105). Ilustra esta atracción, hecha filosofía vital, la pregunta que

Lozana le hace a Rampín: “¿Quién mejor sabio que quien sabe sacar dinero de bolsa ajena sin fatiga?” (mam. XV, 72). Más adelante, la discusión que Lozana entabla con Trigo afianza esta voluntad parasitaria:

- Trigo:* Señora, yo os he hallado una casa de una señora rica que es estada cortesana, y agora no tiene sino dos señores que la tienen a su posta, y es servida de esclavas como una reina, que está parida y busca una compañía que le gobierne su casa.
- Lozana:* ¿Y dónde mora?
- Trigo:* Allá, detrás de Bancos. Si is allá esta tarde, mirá que es una casa nueva pintada y dos gelosías y tres encerados.
- Lozana:* Sí haré, por conocer y experimentar, y también *por comer a espesas de otrie* (XXII, 110-113, cursivas mías).

125

Al llegar a esta casa, Lozana expone directamente un remedio para el dolor de madre del que padece la cortesana. Ésta invita enseguida a que la andaluza tome el control de su hogar: “Señora, vos no os habéis de partir de aquí, y quiero que todos os obedezcan, y miréis por mi casa y seáis señora de ella, y a mi tala y a mi bien y a mi mal, quiero que os halléis” (mam. XXIII, 116). Bien es cierto lo que afirmará más tarde un caballero: “sus injertos [de Lozana] siempre toman” (mam. XXXVI, 186). Además, es interesante señalar que, a través de estas intromisiones, Lozana suele desempeñar el papel de los médicos, a los que resta autoridad, tachándoles de incompetentes, y que suele echar de las casas para tomar su lugar, como lo ejemplifican las quejas de los médicos de los mamotretos LIX y LXI. Lozana combina, pues, la conducta del parásito con la del cuco.

III. EL ESPACIO DEL LIBRO

Para terminar este examen de los espacios de *La Lozana* y *La Celestina*, es de interés destacar una última peculiaridad del texto delicadiano con respecto a su modelo rojano. En efecto, otro espacio en el que Lozana se mueve de forma consciente, a diferencia de su modelo, es el espacio del propio *Retrato*. Sobresalen efectivamente en el texto de Delicado ciertos procedimientos metaficcionales, que parecen anticipar los del *Quijote*: en varios puntos del relato el escritor se incorpora en su ficción como un personaje llamado “autor” a quien vemos recoger datos sobre Lozana y, sobre todo, escribir este mismo texto que estamos leyendo. La andaluza sabe muy bien que los espacios que

ella recorre al hilo de sus diálogos se retoman en el espacio de la escritura. Lozana incluso coquetea con su autor, que es uno de sus clientes, y alaba su *Retrato*: “Quiérollo [el autor] yo mucho, porque me contrahace tan natural mis meneos y autos” (mam. XLVI, 229). La alcahueta de Delicado destaca así por ser un personaje altamente consciente de su entorno y de las posibilidades de los múltiples espacios, tanto ficticios como reales, que atraviesa.

CONCLUSIONES

126

De este estudio comparativo del tratamiento espacial en los textos de Rojas y Delicado, se desprenden a la vez diferencias y similitudes, o, mejor dicho, disparidades dentro de las semejanzas. En efecto, ambos textos comparten una misma configuración espacial urbana, dividida en calles y casas, en la que las protagonistas derrumban la frontera entre los ámbitos de lo privado y de lo público. Pero el *Retrato* caracteriza a Lozana como un personaje aún más móvil que su antecesora: cambia de países, se muda de casa...¹⁷ La filosofía de la deambulación de la que hace alarde permite que Lozana se aproveche al máximo de los espacios y que no tenga que aguantar sus peligros, a diferencia de Celestina. La gestión del espacio de la andaluza demuestra una alta conciencia profesional: tanto su instalación en Roma como su repartición de los clientes a nivel espacial representan unas de las estrategias que utiliza para conseguir su autonomía y acrecentar sus ganancias.

Todas estas características y matices que Delicado añade al modelo rojano permiten así hacer de Lozana un personaje dueño de su destino. Los distintos finales que conocen Celestina y Lozana bien pueden interpretarse a la luz de estos diferentes niveles de conciencia y, por tanto, dominio del entorno. Celestina muere acuchillada en su propia casa, es decir, en su propio espacio, por no haber calculado los riesgos que implicaba su confederación con los criados (Snow, “Confederación e ironía”). A cambio, el exilio final de Lozana es voluntario: se va a vivir a la isla de Lípari después de un sueño premonitorio que le anuncia el saqueo de Roma (mam. LXVI). Los editores Joset y Gernert (Delicado, *La Lozana*, 318) señalan los juegos de palabras a base de *pari*, *pares* a los que da lugar el nombre de la isla “Parece ser, pues, el lugar ideal de reunión de *pares* que pueden ser a la vez cortesanas romanas que decidieron *retraerse* como Lozana y los amigos-amantes-maridos de las mismas,

¹⁷ Es de notar que algunos críticos interpretan esta movilidad hiperbólica del personaje como una metáfora del constante exilio sefardí. Véase García Verdugo (“Geografía del exilio”).

como Rampín” (Delicado, *La Lozana*, 325, n. 27). Sin embargo, en uno de los textos que agregó Delicado al final del *Retrato*, el autor indica que “cuando un hombre hacía un insigne delito, no le daban la muerte, mas condenábanlo a la ínsula de Lípari” (331). Los editores observan a este respecto que:

el hecho de que *Lípari* fuese lugar de exilio para insignes delincuentes (*retraimiento*), por lo menos en la geografía imaginaria de Delicado, echa una sombra sobre el *retiro* o *retraimiento* de Lozana: la paz buscada ahí es paz forzada así como el arrepentimiento y conversión (Delicado, *La Lozana*, 331, n. 8).

A pesar de este matiz peritextual, lo cierto es que el *Retrato* insiste en que Lozana decide de su exilio, sea salvación o condena, por su iniciativa personal. No sólo Lozana es capaz de adaptarse a las distintas circunstancias espaciales —como indica de forma sintomática el cambio de identidad onomástica que acompaña sus cambios de espacio más destacados—¹⁸ sino que también es capaz de prever a tiempo las circunstancias adversas, o sea el Saco de Roma, y puede huir a tiempo de un espacio inseguro, al contrario de Celestina. En esta dinámica general, el tratamiento espacial representa así otro nivel en el que Lozana compite con su famosa antecesora.

127

BIBLIOGRAFÍA

- BLAY MANZANERA, VICENTA y DOROTHY SEVERIN, *Animals in “Celestina”*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- BOTTA, PATRIZIA, “Itinerarios urbanos en *La Celestina* de Fernando de Rojas”, *Celestinesca*, 18: 2, 1994, 113-131.
- BOTTA, PATRIZIA, “Onomástica lozanesca (Topónimos, 3)”, en Manuel Criado de Val (ed.), *Caminería Hispánica. Actas del VI Congreso Internacional (Italia-España)*, Madrid: Ministerio de Fomento-Cedex, 2004, 887-904.
- BUBNOVA, TATIANA, “Delicado en la Peña de Martos”, *Actas XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham: University of Birmingham, 1998, 70-78.
- COSTA FONTES, MANUEL, “The Art of ‘Sailing’ in *La Lozana andaluza*”, *Hispanic Review*, IV, 1998, 433-445.
- DELICADO, FRANCISCO, *La Lozana andaluza*, ed., estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

¹⁸ La andaluza “gozó de tres nombres: en España, Aldonza, y en Roma, la Lozana, y en Lípari, la Vellida” (328).

- DEYERMOND, ALAN, "Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca*, I, 1977, 6-12.
- GARCÍA VERDUGO, MARISA, "Geografía del exilio sefardí en *La Lozana andaluza*", *Tejuelo*, 6, 2009, 7-15.
- GERLI, E. MICHAEL, "Agora que voy sola': Celestina, Magic and the Disenchanted World", *eHumanista*, 19, 2011, 157-171.
- GILMAN, STEPHEN, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid: Taurus, 1982.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, JOSÉ A., *La génesis artística de La Lozana andaluza. El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid: Ricardo Aguilera, 1974.
- IMPERIALE, LOUIS, "Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana andaluza*", *Castilla: Estudios de literatura*, XVIII, 1993, 99-108.
- JOSET, JACQUES, "... y contiene muchas más cosas que la Celestina", *Cultura Neolatina*, LVII, 1997, 147-166.
- JOSET, JACQUES, "Preliminar: el otro humanismo de Francisco Delicado", en Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed., estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, 353-370.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Two Spanish Masterpieces: "The Book of Good Love" and "The Celestina"*, Urbana: The University of Illinois Press, 1961.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, "Afán de lucro y economía dineraria. El mundo celestinesco como producto de la cultura urbana", en *El mundo social de La Celestina*, Madrid: Gredos, 1986.
- MONER, MICHEL, "Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas", en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, F. Serralta y Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad Toulouse Le Mirail 1993)*, Pamplona: GRISO, 1996, 279-290.
- MONTSERRAT VILLAGRÁ TERÁN, MARÍA, *La Lozana andaluza en el siglo de los humanistas: Un "retrato" que parodia otro retrato*, tesis, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS, "Diálogo, novela y retórica en *Celestina*", *Celestinesca*, 18:2, 1994, 3-30.
- OLALLA REAL, ÁNGELA, "Tú no has venido a Roma para soñar. Algunas notas sobre *La Lozana andaluza*", en Nicolás Marín, Antonio Gallego Moreli y Andrés Soria Ortega (coords.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada: Universidad de Granada, 1979, 559-579.
- PANCORBO MURILLO, FERNANDO JOSÉ, "La Lozana andaluza: nuevas hipótesis sobre su estructura y la codificación del marco espacio-temporal", en línea: https://www.academia.edu/4818285/La_Lozana_Andaluza_Nuevas_hipótesis_sobre_su_estructura_y_la_codificación_del_marco_espacio-temporal
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio

- de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, "Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, 431-459.
- SNOW, JOSEPH T., "Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)", *Celestinesca*, 37, 2013, 119-138.
- WARDROPPER, BRUCE W., "La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, 475-488.
- WEINBERG, F. M., "Aspects of symbolism in *La Celestina*", *Modern Languages Notes*, 86, 1971, 136-153.

Falling in love *in absentia*: Grimalte and Gradissa's mimetic desire in Juan de Flores' *Grimalte y Gradissa*

Enamorándose *in absentia*: el deseo mimético de Grimalte y Gradissa en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores

LUIS FERNANDO LÓPEZ
Harvard University

Juan de Flores' *Grimalte y Gradissa* is a story in which the dramatic tension is sustained by desire and by the active drive to bring that desire into fruition. Flores readapts Boccaccio's protagonists, introducing them into his own diegetic world to attempt an intertextual reconciliation. As the drama unfolds, Fiometa's desire for Pánfilo and Pánfilo's "desire" for Fiometa are mimicked by Flores' eponymous characters. Gradissa sends Grimalte to attempt their reunion. Like Gradissa had fallen in love with Pánfilo *in absentia*, Grimalte falls for Fiometa. This study argues that Gradissa sends her courtier to Italy because she is secretly in love with Pánfilo. Grimalte accepts her command in order to earn Gradissa's favor. In the process Grimalte falls in love with Fiometa.

KEYWORDS: Mimetic desire, *Amor de Lonh*, Identification, Courtly Love, Juan de Flores

Grimalte y Gradissa de Juan de Flores es una historia en la cual la tensión dramática se sostiene por el deseo y el impulso activo de concretar los deseos eróticos de los protagonistas. Flores readapta los protagonistas de Boccaccio, insertándolos dentro de su propio mundo diegético para intentar una reconciliación intertextual. Durante el desarrollo de la trama, el deseo de Fiometa por Pánfilo y el "deseo" de Pánfilo por Fiometa son mimetizados por los personajes epónimos de Flores. Gradissa envía a Grimalte para intentar el reencuentro romántico entre los personajes boccaccianos. Así como Gradissa se enamora *in absentia* de Pánfilo, Grimalte se enamora de Fiometa. Este estudio arguye que Gradissa manda a su caballero a Italia porque está secretamente enamorada de Pánfilo. Grimalte acepta su mandato con el fin de lograr el amor de Gradissa. En el proceso Grimalte se enamora de Fiometa.

PALABRAS CLAVE: Deseo mimético, *Amor de Lonh*, Identificación, Amor cortés, Juan de Flores

Le désir de l'homme c'est le désir de l'Autre

JACQUES LACAN

132

Juan de Flores' fifteenth-century sentimental romance *Grimalte y Gradissa* is a story in which the dramatic tension is sustained largely by desire and the active drive to bring the desire into fruition. Grimalte "loves" Gradissa, and he is willing to (and does) go to the end of the world to advance his prospects of achieving his romantic goal. Like Grimalte, Fiometa, whose characterological autonomy, in Joseph E. Gillet's words, escapes the control of both her author (Boccaccio) and her husband to embark on an erotic pilgrimage to find Pánfilo, treading long and painful distances in order to satisfy her forbidden passion. The tale exhibits an apparent straightforward plot: Grimalte desires Gradissa, and Fiometa lusts for Pánfilo. After Pánfilo rebuffs Fiometa, she kills herself, and Gradissa rejects Grimalte because she believes her erotic life is interlaced with that of Fiometa. She fears that if she accepts Grimalte, she risks being abandoned and dead like Fiometa. The *novela* ends with Pánfilo and Grimalte atoning for their self-loathing guilt in the wilderness of Asia. For over five centuries scholars have not questioned the deceptive simplicity of the characters' amorous desires, despite critics' caveats of linguistic relativisms in Flores' literary texts.¹

The purpose of this study is to advance a hermeneutics of Grimalte and Gradissa's desire based on fifteenth-century and contemporary theories of "mimetic desire". Flores' scholars have taken at face value Gradissa's assertion that she empathetically identifies with Boccaccio's heroine Fiometa, and selflessly sends her suitor, Grimalte, to a dangerous journey to reunite the Italian lovers. By interpreting Grimalte and Gradissa's love affair through the prism of mimetic desire and the medieval topos of *Amor de Lonh*, the reader can sense a shift of erotic paradigms and goals, where the eponymous lovers redirect their desires to fit those of Pánfilo and Fiometa. This study contends that Gradissa, indeed, identifies with Fiometa to the point of ontological syncretism, but not because she feels pity for her bathetic and illicit passion for Pánfilo. Rather, through a complex process of affective mimesis, as advanced by Girard's theory of the "triangular" desire, Gradissa copies Fiometa's desire for Pánfilo,

¹ Pamela Waley ("Introduction", 1), for example, sees the rift between word, action and intention in both *Grisel* and *Grimalte*: "One of Flores' assumptions in both his novels is that what people say and do does not necessarily coincide with what they think and intend, and the application of this to the action of the novels results in a sophistication of characterization akin to that of *La Celestina*". See also López González "The Defection of the Word".

and her sensual desire for the Florentine lover impels Gradissa to send her courtly lover to reconcile the Italian couple. Like Gradissa, Grimalte simultaneously falls in love with Fiometa and mimics her desire for Pánfilo.

Although Patricia Grieve (*Desire and Death*, 75) does not find any contagion of desire in Flores' romance, she notes that "*Grimalte y Gradissa* [...] embodies the conflict of mimetic desire". Desire, as Girard points out, has a built-in conflictive nature, often perceptible in what he calls the "double bind", where the subject concurrently invites and rejects the Other to imitate his desire (Girard, *Violence*, 147). Although mimetic desire is not self-evident at first glance, once identified it helps readers understand Grimalte and Gradissa's behavior in ways that seem to conflict their axiological worldviews: Gradissa compels her noble lover to undertake a demeaning quest as go-between, and Grimalte betrays his courtly love conduct by praising and placing Fiometa's intrinsic value above that of his beloved's. Mimetic desire, then, overarches Flores' *novela*, and interindividual contagion is ubiquitous throughout the text.

Critics tactfully note Flores' condemnation of the irrational behavior of his characters. Rina Walthaus ("Espacio", 10) interprets Gradissa and Pánfilo's respective rejections to Grimalte and Fiometa as the quintessence of reason vanquishing passion. In line with Matulka's interpretation of Gradissa as archetype of the *belle dame sans merci*, Vera Castro Lingl allots to Gradissa the crown of cruelty for subduing her passion: "Only Gradissa escapes punishment, since she opts to wear the Crown of Cruelty by not giving in to her desires" ("Fiometa's", 347). When Walthaus and Castro Lingl argue that Gradissa does not give in to her passion, they mean that she does not accede to her "feelings" for Grimalte. However, both her attitude and words suggest that she does give in to her desire for Pánfilo, and this transgressive desire becomes the catalyst for Flores' *novela* and for Gradissa's irrational resolution to send Grimalte to perform an anti-courtly quest as panderer.

Marina S. Brownlee stresses that Boccaccio's Fiammetta wrote her *Elegia* in order to serve as anti-Galeotto, i.e., to warn ladies against men's deceptions. However, the *Elegia* does not serve her intended purpose: "In an obvious sense, however, her text is a Galeotto [go-between], since it is her reading of the *Heroides* and *Metamorphoses* that has incited her passion" (Brownlee, *The Severed*, 178). Just like Ovid's tales enabled Fiammetta to fall in love, Fiammetta's *Elegia* induces Gradissa to fall in love with Pánfilo. The Galeotto motif, as René Girard articulates it, is a mimetic phenomenon. Each intertextual reader becomes infected by the desire of the literary Other, until it gets to the romantic reader, in this case, Gradissa: "Paolo and Francesca are dupes of Lancelot and the queen, who are themselves the dupes of Galleot. And the

romantic reader, in their turn, are dupes of Paolo and Francesca. The malignant prompting is a process perpetually renewed without its victims' being aware of it" (Girard, *To the Double*, 2). This "malignant" mimesis occurs because it uncovers a preexisting desire, and the personified book serves as procurer or catalyzer of desire. Like the *Galleot*, the *Elegia* serves its purpose as etiological matrix of desire. Once "unknowingly" infected, Gradissa needs an enabler to help bridge the chronotopic distance that separates her from her object of desire, and Grimalte, who is bound under the principles of courtly love to be a *servant* to his lady, fits the description to become a metonymic extension of the *Galleot*, which is both the cause and the effect of desire.

The literary motif of falling in love by hearsay (*Amor de Lonh*), as articulated by Jaufré Rudel's apocryphal *Vita*, was pervasive and controversial in the Middle Ages. Love by hearsay, which epistemologically opposes the preponderance of sight in falling in love, was a point of contention in the Middle Ages, after Rudel's erotic pilgrimage to Tripoli "per voluntat de liei vezer" (Cirlot, "El amor de lejos"). In his classical study on Rudel, Leo Spitzer underscores the spirituality that characterized Rudel's relationship with the Countess of Tripoli, arguing that his relationship with the Countess depended on an eternal state of non-possession (Leo Spitzer, *L'amour*).² We could argue that Gradissa's desire for Pánfilo is also spiritual or neo-Platonic in essence, but her desire does seek sensual gratification, if only vicariously.

In his chapter "Love by Hearsay", Girard (*The Theater*, 90) underscores the importance of words (written or oral) in catalyzing desire in the receptor. Applying Girard's theory of desire to Flores' *Grimalte*, Brownlee asserts: "Whereas the earlier [the *Elegia*] explicitly presents itself as anti-Galeotto but is a Galeotto in reality since it chronicles Fiammetta's alternately praised and despised capitulation precipitated by books" (Brownlee, *The Severed*, 178).³ The *Elegia*, then, is a tale that incites to love, and *that* is precisely the effect it has on Gradissa and perhaps in Grimalte. *Inflamed* by Fiammetta's ardent desire for Pánfilo, Gradissa conceives her desire for the seductive Florentine through the mediation of Fiometa's irrational passion, which has led her to abandon axiological codes of conduct, husband and Self in her quest to fulfill

² Cirlot makes a similar claim about love from afar: "El amor de lejos es el amor del corazón, con lo cual se alude a su invisibilidad".

³ Then Brownlee adds: "the book, in this case the *Elegia*, is intended by Grimalte as a Galeotto by which to win the favors of Gradissa. He assumes that she will, by reading it, come to identify Fiammetta's unrequited love with his own" (179). Grimalte's plan, however, backfires, for the book served the purpose with the wrong man.

her erotic desires. Ironically, Grimalte's fate at the end of the story mirrors that of Fiometa because, as Mirabella promises Grisel after his altruistic suicide in Flores' other novel *Grisel y Mirabella*, his love for her spurs him to follow her to death (Flores, *Grisel*, 85).

Before delving into the critical analysis of the text, it is important to establish a theoretical framework to help us understand the phenomenological theories of desire as advanced by René Girard. Grieve (*Desire and Death*, 27-28) has already pointed out the predominance of mimetic desire in Diego de San Pedro's romances and also in Flores' *Grisel y Mirabella* and *Grimalte y Gradissa*. However, she centered her attention on the problem of desire and its interplay with the Jealous Rival, but it is fundamental to focus on the hermeneutics of desire to explore the way in which people fall in love with representations of people they have not seen before. For such interpretation, we will briefly turn our attention to the topos of *Amor de Lonh*, for which Rudel's and Dante's Paolo and Francesca's stories will be essential.

135

As Grieve notes, Girard's epistemology of desire helps us comprehend the extent to which Flores exploits human emotions and passions to enhance the psychosexual makeup of his characters. For the French critic, desire represents the matrix of human emotions and sexual drives by conditioning and policing human behavior. In his seminal monographs *Deceit, Desire and the Novel* and *Violence and the Sacred*, desire is centered at the very core of his epistemology, and then he expanded it in works like *The Theater of Envy*, an exegetical work of Shakespeare's plays, and *To Double Business Bound*. Rivalry, according to Girard and to the fifteenth-century Spanish exegete Alfonso de Madrigal, does not arise because two desires converge on one object. Rather "*the subject desires the object because the rival desires it*" (Girard, *Violence*, 145. Girard's emphasis). The "triangular" desire, as he postulates it in *Deceit, Desire and the Novel*, is formed by a couple (Pánfilo-Fiometa), one of which serves as mediator or model (Fiometa), and the third person (Gradissa) mimics the desire of the model. The model, Girard avers, turns into a model/obstacle/rival of mimetic desire. In his chapter "O Teach me how to Look", Girard offers an example of this phenomenon in the crisscrossed desires of Helena and Hermia for Demetrius:

To Helena, Hermia is the model/obstacle/rival of mimetic desire; the mediated subject is hysterical because of her extreme frustration at the hands of her victorious mediator (*The Theater*, 43-44).

The success of desire, or lack thereof, depends upon the effectiveness of rivalry. Alfonso de Madrigal, El Tostado, had already diagnosed the effects

of rivalry in mimetic desire. Anticipating Girard's theory of mimetic desire by over five centuries, the Spanish exegete explains:

El amor declaramos ser pasión más fiera e más impetuosa que todas las otras passiones, enpero esta feroçidad e ímpetu suyo mayor fuerça tiene quando en la cosa amada hay otro competitor, convièn saber, que así como nós la ame, entonçe el amor se faze más crudo et más fiero et a todos los trabajos se pone (Madrigal, *Breviloquio*, 19).

136

Madrigal understands love as a mimetic phenomenon. When a rival (“combrueço”)—real or perceived—meddles in the relationship, the desire then becomes mediated through the lens of the rival. It is no longer a direct and *pure* desire based on the intrinsic value of the beloved. Rather, it becomes a desire filtered through the desire of the Other, a desire which is a mere counterfeit or a specular *reflection* of the Other's desire. And this is precisely the type of desire that is at stake in Flores' *Grimalte*, one that lacks both depth and originality, and this is precisely the reason Grimalte and Gradissa's relationship is destined to fail. Their desires are both inauthentic and mediated through the desires of others, impelling them to shift and reorient their desires to the Other. In a study where she argues that the identity of the medieval man was constituted and influenced by written (or oral) identification with previous (historical) characters, Diane M. Wright explores the importance of intersubjectivity in Flores' *Grimalte*. Wright argues that the power of the written text, such as *Fiammetta*, shapes the intra- and extradiegetic attitudes toward seduction or lack thereof: “Fiometa's story has become the organizing principle around which the characters order their love affairs” (“Readers”, 233). Wright is right pointing out the preponderance of Boccaccio's autonomous characters conditioning and fashioning the way in which Flores' characters shape their desires and their passions by means of mimetic desire.

GRADISSA'S MIMETIC DESIRE FOR PÁNFILO

Alluding to Quixotism and Bovarism, literary concepts of which Paolo and Francesca, and Grimalte and Gradissa are examples *avant la lettre*, Girard argues:

If the hero lived in the same world as the model instead of being forever distanced from him by myth or history, as in the examples above, he would necessarily come to desire the same object. The nearer the mediator, the more does

the veneration that he inspires give way to hate and rivalry. Passion is no longer eternal. A Paolo who encounter Lancelot every day would no doubt prefer Queen Guinevere to Francesca unless he managed to link Francesca and his rival, making the rivals desire her, so as to desire her the more himself—to desire her through him or rather against him, to tear her, in short, from a desire that transfigures her (*To the Double*, 3, my emphasis).

By merging both stories into one, Flores bridges the spatial and chronological barrier between his characters' interindividual desires. Although it is nearly impossible to pinpoint the precise moment Gradissa fell in love with Pánfilo, the narrator's clues are purported throughout the story. The interindividual con-fusion is established from the very introduction to the text. The lovesick Grimalte explains his predicament to the reader:

Por la cual causa, venida su muy graciosa scriptura a la noticia de una señora mía llamada Gradissa, las ajenas tristezas tanto la apasionaron que ella no menos llagada que aquella otra [Fiometa] se sentía (Flores, *Grimalte*, 91).

Grimalte points out the power of the written word to evoke (com)-passion, and through the imagery conveyed by literary discourses, Gradissa becomes impassioned to the point of feeling (*se sentía*) hurt by Pánfilo as if she were Fiometa, a literary conceit that Rojas exploits in his *Celestina*.⁴ Robert Folger demonstrates how the premodern reader formed mental images in the process of reading, which enables readers to fall in love in a similar way one would through visual perception. Interpreting this fragment, Folger argues that Boccaccio's "scriptura" engenders in [Gradissa] "compassion" (*Images in Mind*, 178-179). Folger, however, only underscores Gradissa's self-delusional avowal that her intentions are informed by her inherent kindness and not by self-interest. Critics have noted Gradissa's *mens rea* and lack of compassion in the story.⁵ This does not mean that Gradissa is incapable of empathy.

⁴ When the go-between is acting out in order to seduce Calisto and get more money out of him. She points out Sempronio's alleged doubling with Calisto and his ability to feel the same pain: "No me congoxes, ni me importunes, que sobrecargar el cuydado es aguijar al animal congoxoso. Así sientes la pena de tu amo Calisto, que parece que tú eres él y él tú, y que los tormentos son en un mismo subjecto" (Rojas, *Celestina*, 118). For further analysis regarding mimetic desire in *Celestina*, see Sutherland's "Mimetic Desire".

⁵ Walde Moheno ("La experimentación", 82) sees Gradissa as a kind of demon: "una suerte de demonio". See also Alcázar López and González Núñez, in their Introduction to Juan de Flores, *Grisel y Mirabella* ("Introducción", 34): "Gradissa, a su vez, no es ya la dama-diosa,

However, she does not perform any acts of benevolence throughout the story, which makes it unlikely that sending her lover to a demeaning quest is the only act of compassion of the novel.

Folger is right, though, noting that it is through these mental images that Gradissa is able to imagine and identify with Fiometa. It is, however, an identification conditioned by and the expression of the deep-rooted desire that the Neapolitan lady harbors toward Pánfilo. Gradissa copies and appropriates her desire, impelled by the aura of sex symbol that both Boccaccio and Flores bestow upon the Florentine lover. Lacarra sees an affective identification from Grimalte to Fiometa when Grimalte bitterly complains to the Spanish lady that he does not possess the same power of articulation or literary ingenuity as Fiometa. If he were as creative and ingenious as Fiometa, Grimalte objects, “soy cyerto que vos ya fuerays mía, sin haver de hir agora a los stranyos reynos a conqueriros” (Lacarra, “Juan de Flores”, 229). In this vague objection, Grimalte says that he is going away to Italy to gain Gradissa’s favor. His words are figurative, rather than literal, but he conveys them as if Gradissa were in Italy, or rather, as if Gradissa and Fiometa were “two cherries from the same stem” (Girard, *The Theater*, 41), pointing to an ontological fusion between Gradissa and Fiometa that underscores their sameness (López González, “Grimalte and Gradissa’s”).

By means of identification, Gradissa eliminates her ontological differences with Fiometa. Gradissa projects her Self onto Fiometa so that she is virtually injured by Pánfilo’s rejection to the Italian beloved. Girard terms this kind of affective identification “ontological desire”, or “ontological translation” when one person wishes to *be* another, as in the case of Helena and Hermia in *A Midsummer Night’s Dream*.⁶ Girard (*The Theater*, 45) argues that “all Shakespearean characters want to *be* their victorious rivals”. Like Helena, Gradissa wants to be *translated* to Fiometa and *become* Fiometa, the victorious rival for Pánfilo’s desire. Her ontological *translation* is only on the condition that the Neapolitan lady fulfills her desire for Pánfilo so that Gradissa can live her romance through

compendio de virtudes divinas y humanas, sino una señorita neurótica y caprichosa; inhuma y mandona, que confunde al triste de Grimalte con uno de sus lacayos, y que, más que un enamorado servidor, lo que parece necesitar es un corresponsal en el extranjero o un correveidile”. Beyond the sarcasm of the critics, it is difficult to reconcile Gradissa with a compassionate reader when she does not have any compassion for Grimalte who has served her well.

⁶ Girard (*The Theater*, 43): “Helena wants to be ‘translated’ to Hermia. The word is a key one in *A Midsummer Night’s Dream*; it [the word *translated*] links the ontological desire [i.e., the desire of Being the other] of the four lovers to the mythical metamorphoses of the midsummer night”.

her. For Grimalte (or the reader), it is difficult to detect Gradissa's intentions because she masks her message in a highly encrypted rhetoric:

En sus males pensando, quasi como ella las siento, en special que muchas vezes me veo temerosa que si por vuestra mi diesse, yo misma me daría al peligro que ella tiene (178).

Gradissa's words are often enshrouded in double entendre. *Prima facie*, her words project a compassionate identification with Boccaccio's heroine, which it does not represent an aberrant or an isolated outlook, given the popularity of the *Elegia* (Weissberger, "Authors, Characters", 72-73). However, Gradissa confesses that she feels Fiometa's pangs of love as if they were her own or rather, as if she were Fiometa herself. What does Gradissa *feel, like Fiometa*, that hurts her? It is not *just* the pain inherent in love, which nearly always ends in tragedy in Flores' fiction. It is Fiometa's desire that "quasi como ella las siento", and the "quasi" is an indicator of the lack of originality and depth of her desire. In this affirmation, she achieves a double purpose. First, she avows an erotic identification with her model/obstacle/rival, which amounts to confessing her mimetic desire for Pánfilo. Second, she outlines the intricate plan for getting rid of her suitor and sending a vicarious extension of herself to Pánfilo. But she encrypts and codifies her message in a way that she misleads Grimalte and readers alike.

Just like Fiometa is the mediator of her desire for Pánfilo, Grimalte becomes the agent/mediator and enabler of her mediated desire, so that Grimalte assumes the paradoxical role of go-between, while literally *standing between* her and Pánfilo. Grieve (*Desire and Death*, 92) believes that "Fiometa is the unwitting mediator of Gradissa's final stance of non-desire. Gradissa avoids the pitfalls of mimetic desire and shows herself to be the ideal moral reader, one who benefits from the example of another's misfortune". The difficulty with assessing critics' opinions about mimetic desire in Gradissa's case is that they never factor Pánfilo into her psychoaffective life. Fiometa is the mediator of Gradissa's non-desire *for Grimalte*, but Fiometa becomes the mediator/model for the pitfalls of Gradissa's mimetic desire for Pánfilo. The authenticity of her desire for Pánfilo, however, is difficult to assess since it is a mere shadow of a genuine desire.

During their first encounter at the beginning of the story, the narrator asserts that Gradissa is not in love with him. After narrating how Grimalte is spending his life wooing her, the narrator/protagonist confesses: "Tanto que yo desto puedo alabarme, que yo de más constante y ella de más cruel, ninguno

igualársenos pudo" (91). The accusation he marshals against Gradissa's cruelty is neither accidental nor exaggerated. Gradissa's "disdain is clearly explained" (Severin, "Audience", 64). Gradissa's lack of empathy represents a defining characteristic of her self-fashioning as courtly beloved, and it overarches the entire novel. Grimalte's perceptive intuition that she is cruel and not in love with him will be evident throughout the story and underscored at the end. The reader can even feel a sense of Gradissa trying to set Grimalte's feeling on Fiometa by asking him to deflect his amorous desires toward the Neapolitan lady.⁷

Gradissa's first inclination is to go to Italy herself with the excuse of enabling their reconciliation ("la voluntad me manda"), but her "vergüenza me lo estorba" (93). These two axiological imperatives exemplify the psychological tension or the double bindness, as advanced by Bateson's theory, of her predicament. If she goes, she will suffer irreparable social disrepute, for noble ladies ought not to expose themselves to the evil tongue of defamers by going after lovers—like Fiometa's aberrant behavior, which Dinko Cvitanovic (*La Novela*, 278) sees as an inversion of traditional gender roles. If Gradissa stays, she will not fulfill her erotic desire to see her Pánfilo, which would, by being close to Fiometa make her desire him even more. To avoid defamation, Gradissa opts for escaping the double bind by sending an extension of herself (Grimalte) to serve as "tercero". Louise M. Haywood points out Gradissa's compassion for Fiometa, but she also argues that Gradissa empathizes "with her as a lover. Her self-identification with Fiometa is so extreme that she also equates their lovers' behavior" ("Gradissa", 85-99). Haywood is right, for Gradissa perceives Fiometa both as double and as rival. Fiometa is for her an ontological desire, i.e., she wants to *be* Fiometa to enjoy Pánfilo's love.

Consciously (or unconsciously), Gradissa offers herself as the third ("tercera"), which is a literal appropriation of the third point in the "triangular" desire. By avowing that she wants to be the *tercera*, she is subconsciously putting herself forward to occupy the third post of the triangle:

⁷ When she asks him to go unite them, she says: "El cual es bueno que sea disponer vuestra persona en favor de Fiometa y que muestren vuestras obras con ella los desseos que para me recuestar mostraste" (93). And later: "Y a vos tan sin amor ha tornado que mi mal avéis por bien tanto como la que mi muerte dessea. Agora Nuevo cuidado me dais, y no venci-da de desseo y piedad de Fiometa os moveis, mas por verso descansar con mis ausencias algún tiempo sin rescibir mis recuestas" (97). Grimalte interprets correctly Gradissa's intentions. First she is not in love with him and second she wants to get rid of him, but more than getting rid of him, she wants to bring Pánfilo close to her through written means. In other words, Gradissa wants to extend the love story between the lovers, which is why Rojas decided to continue his *Celestina*.

Y pues, dizen su partida en busca de su amante, paresceme ser tiempo de aver menester tercero que sus amores conforme, y bien quisiera yo ser aquella tercera, si el freno de la vergüenza no me templara (94).

Gradissa discursively posits herself as a go-between (“tercera”), but she literally wants to go *between* the two lovers and be the *tercera* in the “triangular” desire, and then become *la primera* (the first)—so long as Pánfilo can retain Fiometa’s modeling/rivaling desire. The moment Fiometa despises Pánfilo, Gradissa’s passion evaporates, for in mimetic dialectics, desire follows desire, not people. Her “vergüenza”, a defining characteristic of Mirabella (López González, “Mirabella’s Deadly Gaze”) tempers, but does not eradicate her desire for Pánfilo. In order to go *between* them, Grimalte has to become a vicarious agent and a metonym of her desire:

141

Y vos trabajad que Fiometa le aya tal y tan próspero, que yo me desee ser ella [...], así que ella me será un espejo de doctrina con que vea lo que con vos a mí conviene fazer (95).

The subjunctive “deseo” already points out the dislocation of desire and how unrealistic her feelings for Pánfilo are. Gradissa longs to be Fiometa, but her “deseo” does not signal ontological desire. Rather, *meta-desire* is at stake here, for Gradissa desires Fiometa’s desire for Pánfilo. In other words, it is not an appropriation of Self what Gradissa pursues, despite her overt allusions of wanting to *be* her. Instead, she seeks an appropriation of her desire, and the word “espejo”, which is a tangible mechanism of doubling, underscores the referentiality of both desires. Walde Moheno (“La experimentación”, 75) points out Flores’ deployment of an innovating use of generic narrative resources of “reduplicación” and “triplicación” in *Grimalte*. And the *redoubling* of desire is only an expression of the author’s penchant for creating specular imagery of duplicity and *doubleness*. The “espejo”, which is a ubiquitous presence in the text, represents the perfect metaphor in the imagery of Gradissa’s mimetic desire, for only Fiometa’s love is authentic. Gradissa’s desire is but a poor reflection of Fiometa’s, which allows readers to understand why Gradissa’s desire for Pánfilo is both unavowed and even hollow, which does not mean that it is non-existent. Like a reflection in a mirror, which can only exist provided that a physical object stands before it, a desire can only subsist on the condition that the other desire remains fixed upon a common object. The last sentence only confirms Waley’s interpretation that whatever the outcome of his quest, Gradissa would not have accepted Grimalte as lover.

Grimalte is an ineffectual reader, and that could be the reason he, unlike Gradissa with Pánfilo, did not fall in love with Fiometa *in absentia*, despite her privileged position in the limelight of the Neapolitan court and her unduly success with courtly lovers. A more discerning reader—like the many whom he found in the villages paining for Fiometa's love—would have fallen in love with Fiometa. Just like he misconstrues Fiammetta's *Elegia* as a Galeotto, he is self-delusional by interpreting Gradissa's command as an act of compassion, which represents an apparent contradiction to his previous statements regarding Gradissa's intentions to get rid of him.⁸ Grimalte misapprehends Gradissa's intentions because, just like Fiometa, he is desperate to be loved. During his first encounter with Fiometa, before the dramatic *anagnorisis*, Grimalte tells her:

142

Pues era a mí manifesto, Fiometa segunt escrivíó, partirse en busca de su amante, pues a las damas del mundo requiere por piadoso remedio, que sería crueza e infamia de mugeres si no fallase una que de los males suyos compasión oviese, de los cuales ella más que otra se quería doler (109).

By telling Fiometa that Gradissa was moved by compassion and not by desire, Grimalte avoids the pitfalls of Fiometa perceiving Gradissa as a rival, which could render her (and by extension Grimalte's) mediation unwelcomed. But unconsciously, he is declaring Gradissa's desire to the *incognito* Fiometa because Gradissa's self-projection amounts to mimetic desire. As Girard (*The Theater*, 312) notes: "To Shakespeare... we not only misunderstand but understand other people by *projecting* our own sentiments upon them. In *Twelfth Night*, for instance, Orsino discusses Olivia's desire on the sole basis of his own". Like Orsino, Gradissa assesses Fiometa's desire for Pánfilo on the basis of her own desire for the Florentine lover. Grimalte does not (or pretends not to) seem to understand how human emotions and desires work, but unconsciously, he keeps uttering ambiguous statements that point to Gradissa's masked passion for Pánfilo. He asserts to the disguised Fiometa:

Porque de compasión de Fiometa [Gradissa] quería tomar la venganza de su [Gradissa's] Pánfilo en mí, así que por las faltas ajenas fazia yo la penitencia (109).

⁸ See Weissberger ("Resisting Readers", 183): "Grimalte uses *Fiammetta* as a tool of seduction, and he succeeds in inflaming his lady's passions with it: 'las ajenas tristezas tanto la apasionaban que ella no menos llagada que aquella otra se sentía'. Weissberger, of course, is right in pointing out that *Fiammetta* is a tool of seduction, but not according to Grimalte's plan. Gradissa becomes inflamed with passion for Pamphilo. The Spanish heroine is *llagada* like Fiometa by the same man.

Although he continues to allude to her *compasión*—a word that was closely related with *passion* (*cum-patio*) in Spanish medieval literature—as the catalyst for Gradissa’s agency, Grimalte uses the possessive (*su*) to insinuate that Pánfilo erotically belongs to Gradissa. The sentence, as it often occurs in Flores’ fiction, is syntactically equivocal, but let us remember that grammatically the subject of the sentence is Gradissa. The agent that feels compassion for Fiometa is the unmerciful Spanish *belle dame*, and Gradissa is the only one capable of exerting any sort of vengeance upon our narrator. Hence Grimalte, even if he does not intend it to, espouses Gradissa and Pánfilo and confers sole possession of the disloyal Italian lover to the Spanish lady.

Gradissa’s second and last direct intervention in the text takes place toward the end of the romance. Grimalte had already failed at rewriting the ending of Fiammetta’s *Elegia* to Gradissa’s satisfaction, and Grimalte is about to confront Gradissa for his failure as go-between, writer and lover. The narrator represents Gradissa anxiously waiting to receive news of Pánfilo, which mirrors Fiammetta’s impatience in Boccaccio’s *Elegia* while she awaited news of her disloyal Panfilo. Gradissa’s haste to send Grimalte to Pánfilo as vicar of herself represents a seeming contradiction to the anxiety with which she awaits his return (Waley, “Introduction,” 1). Her anxious impatience prompts us to believe that she is impatient because she awaits news of her Platonic lover. In an impersonal tone that underscores her lack of desire for Grimalte, Gradissa writes:

Grimalte, no penséis que vuestra venida me sea tanto enojosa cuanto vuestra tardança me dava pena, en especial, porque alegres nuevas y no tales como agora escrivís, de Fiometa atendía (202).

Gradissa sounds distressed for her lack of information on the matter, but her dreams are shattered by the bad news of the agent of her desire. Without Fiometa, Gradissa understands, she can never fulfill her objective of having a romantic relationship with Pánfilo (even if only a metaphysical *Amor de Lonh*). Afraid to name the real person she expects news from, Gradissa masks his name with Fiometa’s. She wants to know about Pánfilo but asks for Fiometa. Rather than pointing out her disinterestedness, the elliptical reference to Pánfilo only emphasizes her desire toward him. His absence on Gradissa’s discourse accentuates his presence. Had she asked for Pánfilo, it would reveal lack of malice and lack of desire for him, but she withholds his name to conceal her overarching passion for the Florentine lover. Along with her longing to know about Pánfilo, Gradissa’s epistle shows an utter disaffection and

apathy toward Grimalte as lover (and even as an individual). Alan Deyermond ("Las innovaciones", 98) notes that the reader (us) can see the negative response of another reader (Gradissa), and what we can see is a lady whose hopes of erotic satisfaction with Pánfilo have banished due to Grimalte's ineptitude. But in mimetic-desire discourse, failure to produce an obstacle/rival who desires Grimalte serves as a deterrent for Gradissa's desire for him, while the success of Pánfilo operates as a magnetic force to attract other desires, such as Gradissa's.

GRIMALTE FALLS IN LOVE WITH FIOMETA (AND PÁNFILO)

144

If Gradissa mimicked Fiometa's desire with an *Amor de Lonh*, Grimalte was bound to be infected by the epidemic of desire that Fiometa had spread with the popularity of her *Elegia*. To deny Grimalte's desire for Fiometa is to take for granted his rare statements where he passionlessly declares that he loves Gradissa and to disregard all his actions and words that convey his desire for Fiometa. Like Gradissa, Grimalte says one thing but thinks something different, a trait both in *Grimalte* and *Grisel*. Grimalte uses relativisms in order not to disappoint Gradissa by confessing that he has fallen in love with Fiometa. Alluding to the atoning scene at the end of the novel, Grieve (*Desire and Death*, 78) notes that Grimalte abandons the pursuit of Gradissa to "emulate" Pánfilo. However, Grimalte's abandoning of Gradissa's pursuit and *emulating* Pánfilo—at least his unavowed desire—takes place before Grieve indicates. Grieve (*Desire and Death*, 89), however, is right when she points out that "Grimalte does not abandon his role as imitator, he expands it".

In some ways, Grimalte is a chameleon-like character who adapts and imitates. His physical and ontological imitating at the dénouement is just an outward manifestation of his imitating of Pánfilo's (perceived or real) desire for Fiometa. Parrilla rightfully brands Grimalte as a "poliédrica figura", for he displays a multiplicity of facets and personalities. However, the main reason he fails at making women love him is because he is unable to produce a single model/obstacle/rival to catalyze the desire of Gradissa, Fiometa (or Pánfilo). His incapability to generate a mediator is not because Flores intentionally fashions his character as "la caricatura del amante a la antigua" (as assert Alcázar López and González Núñez, in Flores, "Introducción", 17-18). Rather, unlike Pánfilo, Grimalte is an ineffectual lover because he can never mask his eroticism with deliberate indifference; he lacks the necessary self-composure to project himself as an assertive and confident person, so his diffidence repels

women's desires and renders him a bad player in "the game of courtly love" (Macpherson, "The Game", 97). Though not effectively producing a model/rival, indifference gives the impression to the outer world that a rival exists, which creates a perceptual illusion of a mediator of such desire, as Pánfilo confesses to Fiometa in his letter.⁹ Hence, "indifference plays a role in the genesis of these desires" (Girard, *Deceit, Desire*, 47).

Alluding to their sharing of "la vida de salvaje" at the end of the novel, Deyermond (*Tradiciones*, 28) asserts that Grimalte "decide imitar [a Pánfilo]". More than physical or behavioral imitating, the mimicking is also affective. Before Fiometa reveals her identity when Grimalte found her in the deserted crossroads of Italy, the Spanish knight feels an uncanny sensation of *déjà vu*, as if he had seen Fiometa before.¹⁰ Grimalte recognizes her features because, as Girard and Brownlee note, she has never stopped gazing at herself in her *Elegia*, and Grimalte has internalized Fiometa's image as described by her *autopoiesis* (her poetic self-fashioning), and he refers to her as an "espejo de beldad". Just like she cannot stop looking at herself, Grimalte seems not to be able to stop looking at her through that *espejo de beldad* that seems to have engulfed him in the bottomless reflection of the glass of Fiometa's stunning mirror, a symbol of her eyes and of descent (Frye, *Secular Scripture*, 71-72).

Isabel de Sena ("Subita volvitrice", 342) notes that in the process of moralizing Fiometa's allegorical tomb, Grimalte "se ha traicionado de hecho así mismo, pues ha cambiado su visión de Fiometa como '*speio de beldat*'". I would argue that his shift of perspective regarding Fiometa consists of going from seeing her as a poor dejected lady in need of a procurer to a mirror of beauty that he cannot stop desiring. This passionate shift, however, as Sena notes, takes place during their first encounter in the wild crossroads near Florence, where he perceives her as a mirror of beauty. The leitmotif of the mirror as a doubling device reappears again to showcase the *redoubling* of desires that lack both authenticity and depth. Grimalte's desire, however, appears

⁹ Pánfilo openly tells Fiometa that the length of time without seeing her was causing (sexual) desire for her. By not avowing her desire, Pánfilo sensed indifference, which caused desire thinking that there was a rival, but when Fiometa comes to seek him out, the illusion of indifference and rivalry disappears, and his desire disappears with it: "Y por la largueza del tiempo que no te vi, ivan cobrando algún reposo mis desseos, mas agora tu venida las viejas llagas me refresca" (125).

¹⁰ It is highly symbolic that Grimalte recognizes Fiometa in the middle of nowhere without ever having seen her before: "Y como aquel que en busca de cosas perdidas va y las ajenas le parescen suyas, no menos a mí los semblantes de aquella me parecieron a los que yo buscava" (105).

always displayed enshrouded in equivocal discourse and oblique allusions throughout the story.

After Grimalte and Fiometa reveal each other's identity, the dejected lovers feel compelled to explain to one another their presence in such a *locus terribilis*, which the author consciously introduces as a metonym to their affective and psychological lives. Paradoxically, their courtly love ideals—the axiological expression of a refined culture and civilization—find their mode of expression in the locus of savagery and animalization, a dislocation that points out Fiometa's subversive behavior against patriarchal pre-established social norms and Grimalte's needy willingness to do anything to be loved. His affection toward Fiometa becomes perceptible in his first letter to Gradissa. Grimalte's ekphrastic description to Gradissa stresses Fiometa's beauty and nobility:

146

A la fin, esto concluyo, la memoria ya puesta en su gentil parescer fizo olvidar la grandeza de mi trabajo, pero cuando ella conoció en mí desseos a su servicio, cessadas ya las usadas ofertas en los nuevos conocimientos, con gracia más que graciosa la causa de mi venida pregunta, a quien respondiendo dixé assí. Porque como la vide sepáis mi alteración, a bueltas de mi respuesta, aquestos pequeños metros descubrían la celada que el triste mi corazón tenía a la sazón (107).

Although the reader should be mindful of the courtly love dialectics at play that Flores weaves in *Grimalte's* plot, which promote courtesy and subservience as inherent tenets of conduct, it is precisely the violation of such codes of conduct that gives the reader the tools to interpret Grimalte's ever-growing passion for Fiometa. Grimalte's unconsciousness betrays him in many of his descriptions.¹¹ The first sentence of his letter already underscores his desire for Fiometa ("cuando ella conoció en mí desseos a su servicio"). The literal sense may simply refer to Gradissa's request to redirect his desires toward Fiometa, but in a symbolic realm, it points out his erotic desire that has sprung, like Fiammetta's for Panfilo in the *Elegia*, from her overwhelming beauty that has penetrated from his eyes to his heart. Grimalte's words afford us such ocular-oriented hermeneutics, for as soon as he *sees* her, he experiences an ontological suspension (*alteración*) that betrays the impassioned vortex that he feels in his heart. Just like Grimalte, Fiammetta, Fernando Gómez

¹¹ Let us remember that when Grimalte is whining to Gradissa about her commission to travel to Italy, Grimalte had said referring to Fiometa: "Que si Dios a mí de [Fiometa's] gracias alguna parte me diere..." (98). Although Grimalte is alluding to her talent as writer, it is revealing that he unconsciously wants God to confer upon her Fiometa's graces, i.e., her love.

Redondo (“De la imaginación”, 245, my emphasis) notes, “cuando divisa a Panfilo en el templo, pierde la conciencia de sí misma”. Boccaccio’s Fiammetta and Grimalte’s process of falling in love mirror each other.¹² The words “desseos” and “servicio” refer to codified symbols of subservience and love toward the beloved in courtly love literature. A lover confers “servicio” to his beloved as an explicit avowal of her intrinsic dominance upon him. Grimalte, then, writes a poem fraught with eroticism and overt allusions to her beauty. This ecstatic fascination with Fiometa is even more revealing when we hear Grimalte nonchalantly speaking about his love for Gradissa in the past tense.¹³ After disavowing Gradissa’s love and before knowing he was speaking to the “real” Fiometa, he confesses that he yearned to meet her:

Especial, que me fue partido, segund que yo desseava de conoscer aquella tan amadora, y aun, que fallando a mis passiones compañía, a mí y a ella serían consolaciones (110).

147

Grimalte’s confession that he longed to meet Fiometa undermines the established assumption that he merely follows Gradissa’s commands. Waley and Brownlee are right in pointing out that Flores uses relativisms as an innovative literary conceit, which adds verisimilitude to the narrative but always has the potential of misleading readers and characters. Grimalte’s affirmation that he wants to find a partner for his passion to console each other amounts to confessing his desire for Fiometa. Fiometa’s passion, which Gradissa counterfeits and Grimalte desires, begins to infect Grimalte so that he simultaneously imitates her “passiones” for Pánfilo and falls prey of her beauty, so that he comes to love both the desire (for Pánfilo) and the subject of the desire (Fiometa). But if this sentence masks his intentions with abstruseness, in the poem that ends his monologue (“tomando a vos por espejo”), in which he declares that it fits her description to perfection, he overtly expresses his fascination for her.¹⁴

¹² If Grimalte had felt desire for Fiometa before meeting her, *seeing* her only reinforced his desire for her. In Boccaccio’s *Libro de Fiameta*, the Italian heroine asks a rhetorical question to assure that love at first sight exists: “¿Quién creería ser possible tan en un punto assí un corazón alterarse? ¿Quién diría que persona jamás nunca vista se puede amar grandemente en la vista primera?” (Gómez Redondo, “De la imaginación”, 246). Like Fiameta, Grimalte can attest to the power of vision for falling in love or for reinforcing a preexisting condition.

¹³ Grimalte confesses to Fiometa: “pues así es que el tiempo de mi triste vida en servir a una señora fenescí, y las passiones por ella recibidas ninguna comparación lievan” (108).

¹⁴ Although critics will object that Flores did not write the poems—as Alonso de Córdoba wrote them—, ignoring them or disregarding them will be a mistake. And as critics note,

Ironically, when the *anagnorisis* takes place, Grimalte experiences a kind of loss of self-recognition. He feels a momentary suspension of his rational faculties that portends his descent into bestiality in the *dénouement* when he conscientiously becomes Pánfilo's demonic double.¹⁵ Grimalte feels so enthralled with her presence that, contrary to what he says to Gradissa, he confesses that the pleasure he receives from gazing at Fiometa exceeds the burden of his journey:

Aunque Amor en pago de mis males otro gualardón no me diese sino ser causa de veros, tanto contento me haze que por sólo ello me abliga sin otro mérito a servirle. ¡Y qué más bienaventurança de la que yo rescebí espero en hallar a vos, recuerdo de mi descanso! (117).

148

Instead of resentment toward Gradissa for exposing him to such a scornful and ridiculous quest, Grimalte expresses gratitude for granting him the opportunity of *seeing* Fiometa. His bitter complain that Gradissa is acting out of malice to get him out of her field of vision (“que si algo de fe me toviéssedes guardada, mi vista cercana y no lexos codiciárades” because those who truly love “ante los ojos las tienen en grande seguridad y temen sus peligros”, 98) is replaced by ineffable gratitude. Ironically, he is so grateful for seeing Fiometa that he wills to shift his erotic service to literal servitude to Gradissa. And just after feeling blessed (“bienaventurança”, a favorite sacro-profane hyperbole in what C. S. Lewis termed “Religion of Love”) for looking at her, he reiterates his elation for meeting her and exhibits envy and jealousy toward Pánfilo for having prevailed in achieving sexual intercourse (“alcançado”, which is an encoded euphemism in courtly love poetry to signify that they had sex):

Que si en otra manera fuese, no sería partido con igualdad, si alguno de gentil conocimiento fuese que vos oviera visto y alcançado como Pánfilo alcançó, conociendo su prosperidad, tanto ensuperveciera que se pensara, con sólo tener a vos, ser adorado del mundo por otro segundo Dios (118).

poems in this novel often serve as a summation of what has already been stated in prose: “Si mis terribles enojos / quieren mi muerte vencida, / vuestra beldad y mis ojos / an remediado mi vida. / Vos me distes alegría / con la gentil hermosura, / de manera que asegura / mi placer que fenescía. / Por lo cual, si mis enojos / tienen mi muerte vencida, / vuestra beldad y mis ojos / an remediado mi vida” (111-112).

¹⁵ Frye (*Secular Scripture*, 93) identifies the imagery of the double with the theme of descent in romances: “We are now coming... into the área of the triws of *Doppelgänger* figures who are so prominent in descent imagery”. In Grimalte and Pánfilo's case, it is a literal descent into animality and irrationality.

Grimalte conveys his envy and jealousy in a syncretic courtly love codification, which María Rosa Lida called “la hipérbole sacroprofana”. In Grimalte’s raptured state of mind, as in Calisto’s in *Celestina* (“¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, dios!... Por dios la creo, por dios la confieso”, Rojas, *Celestina*, 99), possessing Fiometa amounts to becoming a god. The divinization of Fiometa through perfectly codified courtly love dialectics represents a blatant violation to courtly love axiology from Grimalte, for no other lady is to *be* (praised) above his lady. By positioning Gradissa below Fiometa in beauty and intrinsic value, Grimalte is expressing his mimetic love for Fiometa,¹⁶ which is reinforced by avowing his envy for Pánfilo¹⁷ and by adducing that he is a madman for not reciprocating Fiometa’s love.¹⁸ Then, highlighting his sensual desire, Fiometa’s mere presence leads Grimalte to compare himself with a monarch: “Mirad cuánto puede vuestro valer, que sólo en averos visto ya me parece que reino” (114). Equating himself to a king presupposes likening Fiometa to a queen, an empress or even a deity. Grimalte’s “fe”, the linguistic symbol of unwavering devotion and faith from courtly lovers, is also reallocated to Fiometa, displacing Gradissa to a distant second plane: “Y por señal y prenda que de mi fe vos quede, esta copla siguiente recibid” (119). Fiometa becomes the inspiration and object of his courtly poetry, thus decentering Gradissa from his affection and devotion. And the *copla* reaffirms his passion for Fiometa and pushes Gradissa to a detached periphery, which mirrors her distant geographical distance.

149

¹⁶ One may think that because Pánfilo rejects Fiometa, Grimalte does not have a model/obstacle/rival to copy his desire from. However, let us remember that the entire diegetic world is infested by men who love Fiometa. And most importantly, in the *Elegia*, Fiammetta loves Fiammetta. The mirror that she never stops gazing into is a symbol of narcissistic self-love and self-desire. The other question is whether, like Gradissa, Grimalte fell in love *in absentia* by reading Boccaccio’s *Elegia* or if he, like Panfilo in the *Elegia*, fell in love after the *species* of Fiammetta’s beauty entered from the eyes into the heart. The simple (and honest) answer is that the reader does not know and will never know because Grimalte is a master of saying one thing and thinking another. For example, he would never confess his love for Fiometa without masking his intentions with rhetorical ambiguities, and since Gradissa is the main reader of his text, his intentions are always clouded by his delusion that he could one day take Gradissa as a second price.

¹⁷ “Nunca por mí veo tales aventuras venir sino a aquellos que de sus envidias muero, pero con todo, más contento soy en no tenerlas para no darles más favorable fin que aquellos que, ya teniéndolas, no las saben estimar ni saber cuál es su prescio” (114).

¹⁸ Folger (*Images in Mind*, 183) notes that Grimalte accuses Pánfilo of madness for not reciprocating her love: “Y los que discreto conocer tienen, juzgando vuestra cruexa, os culpan de no claro conocimiento.”

During Grimalte's visit to Pánfilo before he visits Fiometa in the convent, the Spanish knight informs Pánfilo that his (dis)repute has travelled wide and far, and all men and women despise him to the extent that nobody wants to *be* Pánfilo: "Que no siento ninguno tan abatido que se quisiese ser vos" (136). The irony is that Grimalte would love *to be* Pánfilo in order to inherit the passion that Fiometa has bestowed upon him. But the reason men hate Pánfilo is because they all mimic his desire, and the conceited Italian lover has publicly disavowed his desire for Fiometa. Grimalte's assertion presupposes that when Pánfilo loved Fiometa, all men wanted to be him, i.e., an ontological mimetic desire. Grimalte repeats his courtly love blasphemy by positing the preponderance of Fiometa's beauty over Gradissa.¹⁹ After Pánfilo decides to reject Fiometa, Grimalte timidly postulates himself as a surrogate but never openly because, as Girard notes, there is always a fear of being perceived as an imitator of mimetic desire.²⁰ It is only after Fiometa kills herself that Grimalte apostrophizes her body as a departed lover:

Tú, gentil Fiometa, no miravas que no a ti sola mataste, mas a mí muerto, que sin esperança dexas, soterraste. Aunque en el mundo quede, de donde ya te partiste, plañiré mi muerta vida fasta que el fin de dolores me haga tu compañero (181).

Finally, he closes his emoting *planctus* with a song that laments the demise of his desire (for Fiometa): "Lloraré la fin venida / daquesta que muerta veo, / pues la muerte de su vida / dio morir a mi desseo" (182). The double *entendre* only affirms the deep sorrow he feels for losing his beloved, for if we look back at his words toward Gradissa, Grimalte never attains the level of lyricism and romanticism that he achieves when referring to Fiometa, and his last letter addressed to Gradissa (204-205) confirms it. Instead, he continues extolling Fiometa in detriment to Gradissa to the extent that the Spanish lady's beauty is a mere foil to Fiometa's.²¹ There is no doubt that Grimalte felt

¹⁹ "Que si puesto caso el morir entreviniera, vuestro espíritu, vestido con dulce gloria, conservaría tan eternal compañía, con invenciones de muy alegre imaginación de su figura. Pues, ¿cuál de los bienaventurados favorecidos de amor se pueden con vos igualar en aver alcanzado tal excellencia a quien ninguna comparación se halla?" (135).

²⁰ When Pánfilo rejects Fiometa through the letter, Grimalte literally asks Fiometa to dispose of his desire as she pleases: "Tomad alguna esperança en mi desseo a vuestro servicio dispuesto" (131). Later, he would add: "Pues si vos, señora, con vuestro esfuerço me esforçáis y a mí estimáis, yo mejor que otro sabré la salud para tales daños buscar, como aquel que ya dellos muy contento ferido se vee, mis consejos no serán dañosos a vos" (173).

²¹ See for example, "pues el su desesperado motive a mí mejor que a él conviene acomplir; antes él debía bevir alegre en que tal muger muriese por él que cualquiera pudiera pensar que

more pain when he lost Fiometa than when he lost Gradissa, which is symptomatic of the love he bore for the Italian lady in detriment to the Spanish *belle dame sans merci*. This only attests to Girard's hypothesis that "a Paolo who encounter Lancelot every day would no doubt prefer Queen Guinevere to Francesca". Likewise, a Grimalte who encounters Pánfilo (and the villagers who loved Fiometa) every day prefers Fiometa over Gradissa.

By way of conclusion, I would like to posit the question if Grimalte also mimicked Fiometa's desire for Pánfilo. Girard points out potential contagion from "fascinating rivals". Girard suggestively argues:

An attempt should be made to *understand* at least some form of homosexuality from the standpoint of triangular desire. Proustian homosexuality, for example, can be defined as a gradual transferring to the mediator [Pánfilo] of an erotic value which in 'normal' Don Juanism remains attached to the object [Fiometa] itself. This gradual transference is not, a priori, impossible; it is even likely, in the acute stages of internal mediation, characterized by a noticeably increased preponderance of the mediator [Pánfilo] and a gradual obliteration of the object [Fiometa]. Certain passages in *The Eternal Husband* clearly show the beginning of an erotic deviation toward the fascinating rival [Pánfilo] (*Deceit, Desire*, 47; "A Midsummer's", 44).

151

There is no doubt Grimalte shows homosexual feelings for Pánfilo, which might (or not) demonstrate that he transferred some of his feelings from Fiometa to Pánfilo, simultaneously feeling desire for the mediator (Pánfilo) and the object (Fiometa). When Grimalte follows Pánfilo and Fiometa to the "segreta cámara", where Pánfilo makes love to Fiometa in front of the voyeuristic narrator, Grimalte describes the nude lover in homoerotic terms:

El cual, puede quien me oye ser cierto que jamás una persona de tan gentil parescer no nació, que cierto, las ansias de Fiometa con las gracias de Pánfilo tenían muy legítimas causas de sus desseos (133).

aquél por quien d'amores mueren, más que otro deve valer" (204). Then, when she is being tortured by the demons, he juxtaposes his joy when she was alive to the repulsion and pain when she is being punished: "De tal manera que cuanto su graciosidad en el mundo me era alegre, tanto y más me dava pena el agora remirla" (219).

Are those “desseos” for Pánfilo’s “gentil parescer” (beauty) mimetic? His passionate tone suggests so. When Grimalte recriminates Pánfilo for his abandonment, he does so by praising his beauty: “¿Quién puede miraros que crea en vos tantos males cuantos Fiometa de vos pregona?” (135). His evilness, argues the Grimalte, contradicts Pánfilo’s physical appearance. Commenting on the passionate scene, Diane M. Wright (“Readers”, 237) notes: “The scene Grimalte so enthusiastically describes bears the mark of his passionate desire as lover”. Then Wright says that it is his love for Gradissa, but his desire is rather likelier for Fiometa or for Pánfilo. Gradissa has been replaced and pushed to a peripheral mode of existence, one whose presence is merely felt by her absence and the long physical space that separates them. And after Pánfilo decides to abandon Fiometa before her suicide, Grimalte describes his departure as if he had been Pánfilo’s *beloved* (or at least Fiometa’s ontological double):

Cuando Fiometa, encendida de la furiosa saña, ovo cessado de decir infinitas de sus razones, yo por cierto, *no menos de su pasión alterado*, cuando pude en su favor se estendieron mis palabras, diciendo tales cosas que nunca más osado ni mayor corazón jamás me vi, pero en las orejas del malvado Pánfilo ninguna presa facían, mas antes muchas cuestiones mas honestas de callar que d’escrivir pasamos. Pero él, fingiéndose el más injuriado, con la mala gracia blasfemando entre sí, se despide, y a ella y a mí solos, *desfavoridos dexó* (166).

Grimalte reaffirms and ratifies his homoeroticism for Pánfilo with the ensuing lyrical *copla*:²²

¡O llagado corazón!
 ¡Espantosa vida vía!
 ¡Cómo sufre la passion
 dolor de tanta porfía!
 ¡O triste sin alegría,
 malfadado!
 ¡Quán amargo fue aquel día
 en que fue a ti enviado! (166).

²² Grieve (*Desire and Death*, 87) rightfully identifies the function of poetry within the text, and in this case it fits her description perfectly: “The poetry is a means of redefining and reaffirming the emotions expressed in the conversations that precede it. Because it is no more than a redefinition, it seems to be more contrived than the poetry of Gradissa and Pamphilo.”

The ontological con-fusion between Grimalte and Fiometa is so imbricated that Waley feels compelled to include a footnote to clarify that it is, in fact, Grimalte and not Fiometa, who is speaking.²³ Haywood interprets the voice as Fiometa's, but Parrilla agrees with Waley that the lyric persona is Grimalte. The confusion underscores the extent to which Grimalte mimics both Pánfilo and Fiometa's desires for each other and brings us back to Parrilla's description of Grimalte as "poliéndrica figura". And instants before Fiometa kills herself, he declares himself the heir of her passions (which could be understood both as pain and as erotic desire): "¿Por qué razón avía yo de ser eredere de tus passiones?" (180). It is even more explicit when he finds Pánfilo in the wilderness of Asia. In a stanza fraught with homoeroticism, Grimalte openly confesses his desire:

Consuélate, si tú eres
el Pánfilo que desseo,
que de la angustia que mueres
también yo muerto me veo (211).

153

If Pánfilo is the man he *desires*, then, Grimalte undermines his avowed desire for both Gradissa and Fiometa. Grimalte, after all, is not portrayed as excessively feminine, although there are instances that do highlight his effeminate side. But he is also not represented as a virile character, which is one reason he is neither able to secure the desire of a man nor a woman, despite his seeming interest in both.

There is no question that mimetic desire is the matrix of Flores' romance. Desires are being copied but never overly avowed, which lends itself for the tragicity that occurs at the dénouement. Desire, as Gerli aptly notes, is the catalyzer of human actions and behavior. Antonio Gargano ("Introducción", 63-64) points out the combination of Boccaccio and Flores' stories. The dovetailing, however, occurs also on the interpersonal romantic level. The two couples form "triangular" desire that the reader can readily identify through Girard's epistemic methodologies. Grimalte and Gradissa mimic the desires of their models/obstacles/mediators to the extent that all traces of desire for each other are completely obliterated, metaphorically expressed through the great physical distance that separates them at the end of the novel. Grimalte

²³ Waley ("Introduction", 45) clarifies: "the speaker of the verse, from the sense and from the gender of the adjectives, is clearly Grimalte, although the introductory sentence seems to imply that it is Fiometa".

travels to the remote wilderness of Asia to purge his imitative desire for Fiometa with his *double* (and desired) Pánfilo (Folger, *Images in Mind*, 95). And Gradissa categorically rejects Grimalte under the fallacious sophism that Grimalte fails at his quest, attesting to Waley's insightful observation that she would have rejected her suitor regardless of the outcome of his pandering mission. Gradissa, however, was forced to make up an excuse, for she could not admit her desire for Pánfilo because, as Girard (*Violence*, 146) notes, it amounts to admitting her lack of ontological originality. The only character whose desire and passion remained unchanged throughout the story was Fiometa's for Pánfilo, and her suicide attests to her unswerving devotion (Grieve, *Desire and Death*, 92).²⁴ Walde Moheno ("La experimentación", 76) thought that Flores could have entitled his romance "Tratado de Fiometa y Pánfilo". Based on the preponderance of Gradissa's desire for Pánfilo and Grimalte's for Fiometa, we could push the analogy further and suggest that Flores could have named his sentimental romance *Tratado de Pánfilo y Gradissa* or *Tratado de Grimalte y Fiometa*.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWNLEE, MARINA S., *The Severed Word: Ovid's Heroides and the Novela Sentimental*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- CASTRO LINGL, VERA, "Fiometa's Suicide in *Grimalte y Gradissa*", *Journal of Hispanic Research*, 1:3, 1993, 335-348.
- CIRLOT, VICTORIA, "El amor de lejos y el valor de la imagen. Elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval", en José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez (coords.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval, XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2002*, Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2003, 281-310.
- CVITANOVIC, DINKO, *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973.
- DEYERMOND, ALAN, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- DEYERMOND, ALAN, "Las innovaciones narrativas en el reinado de los reyes católicos," *Revista de Literatura Medieval*, VII, 1995, 93-105.
- FLORES, JUAN DE, *Grimalte y Gradissa*, ed. de Carmen Parrilla, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

²⁴ Pánfilo himself discovers the truthfulness of her words through her suicidal action, as he mournfully confesses to Grimalte before he departs for Asia: "Y si este presumir por el contrario acaesió en aquélla, que cierto, más era su fe que su lengua lo dezía" (195).

- FLORES, JUAN DE, *La Historia de Grisela y Mirabella*, ed. de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Granada: Don Quijote, 1983.
- FOLGER, ROBERT, *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction & "Don Quijote"*, North Carolina: North Carolina University Press, 2002.
- FRYE, NORTHROP, *Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory 1976-1991*, ed. de Joseph Adamson y Jean Wilson, Toronto: University of Toronto Press, 2006, 71-72.
- GARGANO, ANTONIO, "Introducción", en *Juan de Flores, "Triunfo de amor"*, ed. de Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981.
- GIRARD, RENÉ, *To the Double Business Bound*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- GIRARD, RENÉ, *Violence and the Sacred*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1979.
- GIRARD, RENÉ, "Myth and Ritual in Shakespeare: A *Midsummer Night's Dream*", en Josué Hariri (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1979, 189-214.
- GIRARD, RENÉ, *Deceit, Desire, and the Novel*, trans. Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- GIRARD, RENÉ, *The Theater of Envy*, Exeter: Short Run Press, Ltd., 2000.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, "De la imaginación a la ficción en el *Libro de Fiametta*", *Romance Quarterly*, 50:4, 2003, 243-257.
- GRIEVE, PATRICIA, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance*, Newark: Juan de la Cuesta, 1987.
- HAYWOOD, LOUISE M., "Gradissa: a fictional female reader in/of a male author's text", *Medium Aevum*, 61:4, 1995, 85-99.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA, "Juan de Flores y la ficción sentimental", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. August 18-23 1986, Berlin, Frankfurt am Main: Vervuert*, 1989, 223-233.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, LUIS F., "The Defection of the Word: Violence and Death in *Grisela y Mirabella*" [currently under review]
- LÓPEZ GONZÁLEZ, LUIS F., "Grimalte and Gradissa's Doubling through Mimetic Desire and the Elimination of Differences" [in press].
- LÓPEZ GONZÁLEZ, LUIS F., "Mirabella's Deadly Gaze: the Force that Destabilizes the State's Power in *Grisela y Mirabella*", *Viator* [in press].
- MACPHERSON, IAN, "*The Game of Courtly Love: Letra, Divisa, and Invención at the Court of the Catholic Monarchs*", en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the Cancionero de Baena to the "Cancionero General"*, Tempe: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, 95-110.
- MADRIGAL, ALFONSO DE, *Breviloquio de Amor e Amiciçia*, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina* (siglos xv-xvi), ed. de Pedro M. Cátedra, Miguel M.

- García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravisini y Juan Miguel Valero, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, 11-30.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 2008.
- SENA DE, ISABEL, "Subita volvitrice delle cose mondane': De la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a Juan de Flores y Hélisenne de Crenne", en Juan Paredes (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, September 27- October 1, 1993*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 4, 335-350.
- SEVERIN, DOROTHY S., "Introducción", en Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 2008.
- SEVERIN, DOROTHY S., "Audience and Interpretation: Gradisa the Cruel and Fiometta the Rejected in Juan de Flores's *prosimetrum, Grimalte y Gradisa*", en Louise M. Haywood (ed.), *Cultural Contexts/Female Voices*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000, 63-71.
- SUTHERLAND, MADELINE, "Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*," *Hispania*, 86:2, 2003, 181-190.
- SPITZER, LEO, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944 [Revised in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, 363-417, Tübingen, 1959].
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "La experimentación literaria del siglo xv: a propósito de *Grimalte y Gradissa*", en Joseph J. Gwara (ed.), *Juan de Flores: Four Studies*, London: University of London, 2005, 75-90.
- WALEY, PAMELA, "Introduction", Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, London: Tamesis, 1971.
- WALTHAUS, RINA, "Espacio y alienación en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores", *Letradura. Estudios de Literatura Medieval, Scriptura*, 13, 1997, 5-18.
- WEISSBERGER, BARBARA, "Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*", en R. E. Surtz y N. Winerth (eds.), *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in honor of Stephen Gilman*, Newark: Juan de la Cuesta, 1983, 61-76.
- WEISSBERGER, BARBARA, "Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy", en Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli (eds.), *Studies of the Spanish Sentimental Romance 1440-1550*, London: Tamesis, 1997, 173-190.
- WRIGHT, DIANE M., "Readers, Writers, and Lovers in *Grimalte y Gradissa*", en Evelyn Mullally y John Thompson (eds.), *The Court and Cultural Diversity: Selected papers from the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society International Courtly Literature Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 229-238.

Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de *Roberto el Diablo*

Meanings of the demonic: evil's abstractions in *Roberto el Diablo's* narrative

RICARDO J. CASTRO GARCÍA
El Colegio de México

En este artículo el autor identifica conceptos abstractos implícitos en las características concretas que configuran al protagonista de *Roberto el Diablo*. Estas nociones pueden ser la subversión, la disformidad, la desproporción o la pluralidad. Una vez analizadas, se reconocen en la caracterización del protagonista de la novela. De esta manera, se registran y desconfiguran representaciones del mal en la cultura occidental por medio de un popular y tradicional personaje del folclor europeo. Se trata, por tanto, de un estudio sobre las figuraciones de lo diabólico, y de su puesta en práctica en una obra española del siglo xvi.

PALABRAS CLAVE: Roberto el Diablo, demonio, diablo, filosofía, mal, literatura de cordel

In the paper "Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de Roberto el Diablo" ("The Meanings of the Demonic: Abstractions of Evil in the Narrative of *Roberto el Diablo*"), the author identifies abstract concepts that are implicit in the concrete features that define the main character of Robert le Diable. These notions may be: subversion, deformity, disproportion or plurality. In this way, representations of evil in Western culture are registered and deconfigured through a popular and traditional character of European culture. Thus, it is a study of the forms and conceptualizations of the diabolical, and its application in a 16th century Spanish play.

KEYWORDS: Roberto el Diablo, demon, devil, philosophy, evil, cordel literature

En 1973, buena parte de la humanidad tuvo la misma pesadilla. Regan, la protagonista de *El exorcista*, bajaba las escaleras de espaldas arqueando al límite su infantil columna. Unos años después, Kubrick, en *El resplandor*, filma una de las escenas más inquietantes del cine: las hojas de una gruesa novela son descubiertas por la esposa del escritor. En ella sólo está mecanografiada una y otra vez la misma frase *ad nauseam*.

En estas escenas hay algo que rebasa la salud ortopédica de una niña o el minimalismo radical de un escritor. Son expresiones mediatas de lo que significa

el mal. En un caso se manifiesta la inversión de la realidad como se supondría que debería ser (bajar las escaleras de pie y de frente); y en otro, la locura y el vacío de sentido (expresado en una posible trama). Se tratan de figuraciones de lo demoníaco. Es decir, hay una representación plástica o narrativa que expresa un concepto relacionado directamente con el mal, ya sea como trasgresión, inversión, sinsentido, desviación. Por ejemplo, si el sujeto considerado maligno resulta ser zurdo, no es porque la mano izquierda haga cosas negativas por definición, sino que se establece un indicio que se relaciona con lo invertido.

Así, muchos de los elementos que caracterizan a un personaje demoníaco —más allá de lo grotesco, desagradable o inmoral— implican ideas tales como la desproporción, la insensatez o el absurdo. No es lo mismo decir que un perro atacó a un niño, que identificar al animal como una criatura negra, con ojos rojos y un lunar con forma de S en la frente. En el primer caso hablaríamos de un hecho lamentable con muchas explicaciones posibles. En el segundo operan significaciones culturales inscritas en la intimidad de la moral y la teología europeas. Ese perro deja de ser un animal y se convierte en una representación gracias a sus insignias reconocibles para el horizonte cultural judeo-cristiano.

El propósito del presente trabajo es la identificación de conceptos abstractos implícitos en las características concretas que configuran al protagonista de *Roberto el Diablo*. Me explico: sabemos de la maldad del personaje desde el título del relato y por las conductas que desarrolla a lo largo de la obra. No obstante, al margen de los juicios del narrador y del texto mismo, lo demoníaco forma parte de la caracterización del personaje mediante elementos que aluden a una idea del mal inscrita en el horizonte cultural. Por ejemplo, Roberto, desde bebé, tiene dientes con los que arranca los pezones de las mujeres que intentan darle de comer; o bien, desde niño cuenta con una fuerza desmedida. Además de la violencia que esto implica, en el primer caso hay una profanación de la figura materna, tan importante para el catolicismo; así como una proclividad por el uso de la fuerza física en detrimento del entendimiento, una de las tres potencias del alma que nos separan de lo animal y lo irracional. En ambos ejemplos no sólo se representa la maldad de manera directa, como violentación e indecorosidad. Sobre todo, actúan narrativamente conceptos que involucran la trasgresión o la inversión de un orden y de un sistema de creencias. Los dientes y la fuerza del niño son, respectivamente, expresión y profanación de la amorosa protección materna y de lo razonable.

DEL MAL ABSTRACTO AL MAL CONCRETO Y NARRATIVO

Lo diabólico ha sido pensado durante milenios y entendido de manera teórica como la ausencia de gracia divina o como la perversión cósmica de un orden. Sin embargo, dicho de modo tan abstracto, apenas indigna. De tal manera, es necesaria la representación concreta de dichas nociones para dar cuenta de su significación.

Por ejemplo, es tradicional la capacidad del diablo de tomar cualquier forma; cuenta, pues, con una asombrosa versatilidad plástica. A veces puede ser una mujer, un perro o un chivo. Cada una de estas figuras por sí solas no representan necesariamente al diablo, sí su facultad de ser todas. Al respecto, en los Evangelios, Jesucristo señala que él es “el camino y la verdad” mientras que su antagonista expresa: “Mi nombre es legión”, es decir, muchos. Se oponen dos nociones: la de la unidad y la de lo múltiple. Lo bueno se corresponde con lo estable y lo uniforme; lo demoníaco, con lo vacilante e incluyente. El diablo, entonces, aparecerá inconsistentemente como animal o niebla, denotando su naturaleza ambigua. Volviendo a los primeros ejemplos, cuando Regan baja las escaleras de espaldas (la subversión) o un escritor redacta la misma frase una y otra vez (el frenesí y el absurdo) hay nociones de lo demoníaco entrando en juego, y que el receptor reconoce como amenazantes e inquietantes, la mayoría de las veces, de forma inconsciente.

De tal manera, en el arte, la identificación de las características de lo demoníaco y la reflexión sobre su significado pueden dar luz sobre la configuración de elementos reconocidos como perversos. Tal es el caso del protagonista de *Roberto el Diablo*. A lo largo del presente trabajo iré revisando algunas de las características que definen a este personaje como un ser diabólico, y sus implicaciones.

ROBERTO: ¿DIABLO POPULAR O CULTO?

Esta novela contiene elementos tradicionales. Aparece por primera vez en Francia en el siglo XIII bajo la forma de un *exemplum* para después pasar al *miracle*. A finales del siglo XV, se publica el *roman* lionés *La vie du terrible Robert le Diable*, que se traduce al español. La historia de esta tradición¹ nos interesa dado que para penetrar en el análisis de la configuración diabólica del

¹ Para una mayor profundidad del tema de la tradicionalidad de la obra véase Cacho Blecua, “Estructura y difusión”, y Gaucher, “Robert le diable”.

personaje es necesario identificar desde qué horizonte cultural se produce, si desde el popular o el letrado.

El demonio tiene dos versiones de sí mismo. Desde un horizonte letrado, se construye sobre la idea de ser la quinta esencia de la corrupción, el vacío y el mal. Dicha construcción se elabora desde la teología, la elite y los discursos oficiales y moralizantes. Por su parte, la cultura popular crea un diablo más cercano y concreto, tendiente a lo cómico y a lo grotesco, vulnerable a veces, casi humano.

Como casi todo lo real, las distinciones teóricas son funcionales sólo como punto de partida conceptual y para situaciones paradigmáticas. En el caso de *Roberto el Diablo* ambos afluentes culturales confluyen. Al respecto, Elizabeth Gaucher explica que las versiones francesas anteriores al siglo xv estaban pensadas para un público culto y que, con la imprenta, *Robert le Diable* se vulgariza hasta llegar a la literatura de cordel del xix.²

160

Vayamos a la versión española. Nieves Baranda señala que la primera parte de la obra “tiene elementos de sermón, comenzando por el exordio [...]”. La historia que sigue es, pues, un ejemplo del que debe aprender el lector para llegar a la salvación [...]” (Baranda, *Historias caballerescas del siglo xvi*, L). Lo que me importa destacar al respecto son dos cosas, el carácter moralizante y la voz erudita del narrador. Éste señala lo siguiente en las primeras líneas de la obra: “[...] así como nos muestra Boecio, *De consolación*, sin la cual ninguna cosa puede tener buen comienzo [...] sin que la gloriosa Madre sea nuestra medianera, como Sant Agustín escribe [...]”. A partir de estos referentes, se deduce el tipo de horizonte cultural desde donde se enuncia la obra. Podríamos considerar que se trata de un ejemplo de literatura construida a partir de nociones teológicas, lo que nos haría pensar en un relato escrito desde y para la alta cultura. Sin embargo, esto va a ser problemático si tomamos en cuenta el carácter tradicional del relato, su difusión, popularidad y vigencia hasta el

² Al respecto: “La naissance de l’imprimerie, puis l’apparition d’éditions à bon marché, qui ont permis une diffusion massive des romans de chevalerie, coïncident avec l’abandon, dans les milieux lettrés, de ce type de récit au profit des ouvrages humanistes. Se constitue alors un clivage entre une culture d’élite, nourrie d’Antiquité gréco-latine, et une culture populaire, encore attachée à la littérature chevaleresque. Ainsi s’explique la dérive sociale de *Robert le diable* au fil de ses éditions successives. Écrit au xiii^e siècle, le roman s’adresse d’abord à l’aristocratie aisée, comme en témoigne le soin apporté à la confection des manuscrits et des premiers incunables. Mais au début du xvii^e siècle, il quitte la haute sphère des imprimeurs à privilège et ses libraires, pour entrer dans la Bibliothèque bleue et pénétrer dans les milieux populaires sous la forme de courts livrets grossièrement façonnés.” (“Robert le diable”).

cine del siglo xx y el cómic contemporáneo.³ Se trata, entonces, de un relato enunciado desde una cultura letrada cuyo público puede o no ser culto. Esta situación es muy ilustrativa para el tema de la distinción entre el diablo culto y el popular,⁴ dado que a veces se establece como modelo teórico uno u otro cuando en la práctica hay una invasión mutua.

En la versión española de *Roberto el Diablo* del siglo xvi, las nociones profundas de lo demoníaco operan bajo la forma de un relato con marcas populares y tradicionales, lo que llevaría a pensar que las nociones teológicas de lo diabólico no son exclusivas de la alta cultura o que se enuncian desde un interés religioso de elite, como lo manifiesta en general Robert Muchambled; sino que esas abstracciones del mal fueron asimiladas por la cultura popular y tradicional.

161

LA INSATISFACCIÓN

El padre de Roberto, Aubert, es un duque “noble, discreto, esforçado, benigno y muy humano”, además de “muy querido de sus vasallos” (548). Su matrimonio es también fruto de una calculada decisión. Hay, pues, un origen ilustre y un escenario favorable y justo. Sin embargo, una condición no satisface al duque en medio de la bienaventuranza: la esterilidad. El narrador, que habla desde una moral religiosa que exalta la resignación y la humildad, parece no darle mucha importancia en un primer momento a esta anomalía:

Porque muchas vezes es mejor carecer de hijos que tenerlos, y más a salvación de las ánimas al padre y a la madre nunca aver engendrado ni concebido que tener hijos, si por falta de doctrina son condenados. Por ende digo avemos de pedir a Dios salvo que a nuestra salvación pertenesce y más a su servicio y voluntad fuere (548).

No obstante, hay que tomar en cuenta la importancia de la descendencia para el orden medieval. Dice el historiador George Duby acerca de

³ A este respecto, son muy puntuales los paralelismos que encuentra Santiago Cortés Hernández entre el cómic de *Hellboy* y la obra que aquí nos ocupa (“De *Roberto el diablo* a *Hellboy*”).

⁴ Este tema lo trata de manera general Robert Muchambled en *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, y en el ámbito hispánico José Manuel Pedrosa en “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro”.

la unión matrimonial y, por ende, de la descendencia: “El matrimonio, en el seno del sistema de valores, se sitúa en la confluencia de lo material y lo espiritual. Por él se ve regularizada la transmisión de las riquezas de generación en generación; sostiene, por consiguiente, las ‘infraestructuras’ [...]” (*El caballero, la mujer y el cura*, 26). Si tomamos en cuenta que en el feudalismo las infraestructuras no eran precisamente sólidas, tenemos que la familia y la descendencia son de los pocos medios por los cuales el tan vulnerable orden social, económico o político podía sostenerse, o, por lo menos, reforzarse. El recelo por la esterilidad no podía ser cosa baladí para Aubert. De aquí que esté justificada la insatisfacción y el deseo de una realidad distinta. Tenemos, en este momento del relato, la decepción de lo que *es* y la idea, cada vez más urgente, de que todo podría ser de otra manera.

162

Las representaciones narrativas de lo demoníaco tienen paralelismo con el relato de Luzbel, quien era bueno y bello, pero se rebela a partir del orgullo y de saberse extraordinario. De igual manera, en la inquietud del duque está ya el germen de la rebeldía y su consecuente carácter diabólico: el capricho disfrazado de una buena intención. Enrico Castelli, quien piensa lo demoníaco desde la filosofía, señala que:

[...] un capricho no tiene continuación, es la expresión de una soledad y, al mismo tiempo de lo posible. Esto es lo monstruoso. Un capricho entenece cuando los caprichos que le siguen se presentan encaminados a un final feliz [...] lo infernal de una vida es el sentimiento de lo posible no realizado. Cuando decimos: “Habría podido realizar aquella acción... Todo sería tan diferente...”, creamos una situación dolorosa (deplorar algo) que se torna infernal (monstruosa) si la idea de lo *diferente* (de lo otro que no ha sido) es la única dominante (*Lo demoníaco en el arte*, 93).

Eso *diferente* será inscrito en la mente del duque, y el artífice no es otro que el diablo:

Y como el enemigo de la humana generación siempre trabaja por privarnos de la gloria celestial, ármanos lazos porque cayamos en pecado mortal, y dexando el duque en el mal propósito y voluntad que oyestes fue a la duquesa y turbóla assimesmo en tanto grado que no sabía si estava en el mundo o fuera dél [...] (551).

El duque se introduce en un proceso de obsesión por cambiar su situación y termina afectando su entorno. Se deja dominar por eso que Castelli

llama “lo posible no realizado”; que en este caso encarna en el nacimiento de un heredero. El valor de la resignación desaparece paulatinamente y lo sustituye el capricho.

Hasta este momento, en el origen de los intereses del duque no hay perversidad, sólo una insatisfacción que crece como obsesión hasta resolverse en rebelión y convertirse finalmente en mal. Ahora, como señala Castelli, es importante destacar esa inadvertencia de lo demoníaco. La maldad de Roberto no se explica como corrupción pura. La fuente del mal no puede ser reconocida a primera vista. Debe emerger subrepticamente sobre las buenas conciencias, sobre la voluntad de ser mejor, dado que la principal característica de lo diabólico es la inclinación hacia lo disforme, lo indefinido hasta llegar al absurdo, al sinsentido y, por último, a la nada que es la condición última de lo demoníaco.

LA INDIVIDUALIDAD

El duque va de caza y queda en soledad en medio del bosque. Ahí, su capricho y obsesión se reafirman. Maldice la hora en la que nació ya que se “quexaba del poder y de los hechos de Dios que tan desdichado le consentía ser y tan sin ventura que los inocentes vasallos por ello padeciessen” (550). Se convence de la legitimidad de su descontento. Hay una negación del orden tal cual es. Entonces, la autoridad, Dios, lo regular y el orden son valorados como injustos e innecesarios. La tentación está consumada.

En el momento de la concepción de Roberto dice la duquesa: “—Agora concibiese yo y fuese del diablo, pues que Dios no lo quiere, y assí gelo ofrezco y hago presente si concebir me haze [...] —Y assí fue que por voluntad de Dios concibió un hijo que fue muy perverso [...]” (551). Aquí está en funcionamiento el libre albedrío, concepto sustancial para la cristiandad. El tema es demasiado complejo para tratarlo aquí, pero hay que destacar que la libertad otorgada por Dios está siendo orientada hacia la contravención de un orden. Esto nos habla de una de las cualidades del diablo: la individualidad radical. Prudencio, el poeta cristiano de la Antigüedad tardía, dedica un pequeño poema al origen del mal, *Hamartigenia*. Giovanni Papini lo reseña en su ensayo *El diablo* y señala que éste “trató de hacer creer a los demás Ángeles que él era el autor y creador de sí mismo y que, por lo tanto, no debía a Dios su existencia” (*El diablo*, 27). Uno de los rasgos del demonio que seducen a los románticos es su titanismo. Cita el mismo autor italiano a Schiller: “El ser que se atrevió a desafiar al Omnipotente, ¿no era un genio extraordinario?”

(Schiller, *apud*, Papini, 193). Ahora bien, la interpretación de Schiller es típica del Romanticismo, mismo que idealizó lo “otro”, y las fuerzas oscuras de las conciencias. En la Edad Media, en cambio, ese individualismo no tenía ese halo heroico. Era una amenaza real e indeseable. Como ya señalé arriba, la sociedad encontraba en la familia y en lo comunitario el medio para sostener las instituciones que podían ofrecer algún tipo de seguridad. El individualismo resultaba entonces en un rasgo ciertamente amenazante para los intereses de los sujetos y de la sociedad. Este rasgo tendrá relación íntima con otro tal vez más significativo: el de la marginalidad, puesto que esa individualidad se resolverá en una separación, uno de los ejes del drama del diablo, tema que trataré más adelante.

164

LA MONSTRUOSIDAD

La monstruosidad de Roberto se augura desde el alumbramiento y sus primeros días de vida:

[...] y estuvo un mes de parto [...] de un día de nacido parecía de un año [...] mas dende a tres meses tuvo sus dientes y muelas, con los que les mordía las amas y les quitava los peçones de las tetas. [...] Creció este niño mucho en poco tiempo, y si crecía en cuerpo, más crecía en maldades (552-553).

La desproporción y la deformidad son cualidades reconocibles del mal. No obstante, ¿qué condición proyectan? La respuesta merece una reflexión aparte. Podemos, mientras tanto, distinguir algunas nociones teóricas de la relación entre lo diabólico, la monstruosidad y la desproporción. La condición primaria de lo demoníaco es la ausencia de ser, mientras que la de Dios es la de lo absoluto e infinito. Sin embargo, estas condiciones, por su carácter definitivo y abstracto, son poco representables.

Pasemos ahora de lo abstracto a una imagen elemental. ¿Qué figura matemática se relaciona con lo divino? En el siglo XII aparece un enigmático texto con veinticuatro definiciones de Dios. Una de ellas indica que “Dios es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna” (*El libro de los veinticuatro filósofos*, 47).

La circularidad —como expresión de equilibrio— y la presencia de un centro son la versión geométrica y primitivamente visual de la presencia de Dios. Por tanto, lo proporcionado será tradicionalmente bello. Si lo bello es la proporción (cuyo máximo exponente es el círculo), entonces, la disonancia, la desproporción, lo desmedido y la exuberancia serán manifestaciones del mal.

Al respecto de la desproporción, Castelli dice “El pecado de lo sensible es el exceso. La *voluptas* es una ilícita extensión de los sentidos, un desequilibrio. Pecado de formación por súper-formación” (*Lo demoníaco en el arte*, 85). La desproporción y la monstruosidad nos hablan de una disgregación en la que el sentido (el camino y la verdad) se confunde; en segundo lugar, de la desviación y la separación. Al final de cuentas, esto fue lo que hizo el demonio con sus huestes: dividir.

Estas características se reconocen en la configuración física de Roberto, la cual, a su vez, representa su condición moral. La desproporción de su tamaño y su singularidad son predicciones plásticas del desorden que provocará en cada ámbito en el que se le admite. Por ejemplo, sus actos sanguinarios no son particularmente precisos, y se caracterizan por el desconcierto: “Y a otros desmembraba miembro a miembro y los derramaba por el monte. Y otros desmenuaba en carnes y los colgaba por los pies de un árbol” (558). Tal irregularidad se presenta en cada aspecto y ante cualquier tipo de convención: “[...] siguiendo todos los apetitos de la carne, y comía viernes y sábados carnes y en todas las vigiliass, haciendo todos los días iguales” (559). Estos actos son la concreción narrativa de lo que expresa la desproporción física de Roberto, y ésta es, a su vez, la expresión del desorden que sobreviene en monstruosidad.

165

LA MARGINALIDAD

La exclusión de ese círculo divino deviene en marginalidad. Si hay desorden y desproporción no se puede participar de la institución, sea ésta la corte, la sociedad, el lenguaje o las reglas convenidas. Si el instrumento no sigue la partitura, el ejecutante insurrecto, además de llamar en ese momento la atención, será apartado de cualquier futuro programa. Esta condición es propia del diablo y de Roberto. A uno se le excluye de la gloria eterna y de la consideración del Todopoderoso, el otro es vilipendiado por sus congéneres y se aparta de la corte de su padre, de la ciudad y de la convivencia funcional y civilizada. La marginalidad de Roberto se expresa desde su infancia:

No los dexaban salir de casa con temor que con ellos topasse Roberto, y algunas vezes se juntavan muchos niños para pelear con él; mas ni porque fuesen muchos ni pocos no dexaba de los acometer, o con piedras o con palos, y algunas vezes lo descalabravan, mas siempre avía muchos dellos heridos y maltratados (553).

La sociedad infantil lo identifica como anormal y desde su franqueza que no toma en cuenta jerarquías (Roberto será un monstruo, pero es hijo del duque) lo proscribire de su ámbito de juego y camaradería. Así es como esa desproporción hace que el protagonista sea rechazado.

El otro ámbito al que todavía pertenece es al de su familia y por tanto al de la nobleza. Esto es importante destacarlo. Roberto no es cualquier individuo, su ascendencia es ilustre y virtuosa, es decir, poderosa y *buena*. De nuevo, Roberto le hace justicia a su mote. Satán era el preferido de los cielos. Su belleza y dignidad procura un mayor dramatismo a su tragedia. La caída es ejemplar por su singularidad y por sus dimensiones. De tal manera, si Roberto fuera un villano más, su rebeldía tendría otros carices. Al ser un miembro de la nobleza y estar envuelto en un ámbito ejemplar, su marginalidad es más inquietante. Dicha condición se termina de establecer una vez que ha sido, calamitosamente, armado caballero, es decir, cuando el ritual de su madurez se ha estropeado por completo. Una vez que se ha convertido en un turbulento adulto: “allegó todos los que halló de su condición y salió de la ciudad con ellos, y quantos encontrava matava y rojava [...]” (556). Su condición marginal es definitiva.

LA PLURALIDAD

Uno de los momentos más elocuentes del diablo en los Evangelios es su lapidario *legio mihi nomen est. Soy muchos, soy todos*. En contraparte, Dios es el “ser” absoluto y no da lugar a ambigüedades. Al ser totalidad es unidad. Todo lo que tiene solidez huye de los márgenes y de los límites difusos. Una de las sentencias más celebradas de Cristo es la de declararse El camino y La verdad. La naturaleza del diablo, por el contrario, es la del “no ser”. Es legión, es posibilidad y potencialidad, es todos, pero nadie a la vez.

Cuando Roberto huye lleva consigo una suerte de corte de bandidos, conformada por los marginados, los relegados, los criminales: “y dende a pocos días supieron cómo estava con grande compañía de ladrones, robando y matando [...]” (557). En su huida, las huestes se procuran una tosca sociedad: “Y en un lugar muy apartado ordenaron de hazer una casa donde se acojessen y defendiessen. Y hecha la casa, allegaron más gente y cogían ladrones, robadores, salteadores y matadores y todos los que de mal bivir y de seguir sus pisadas desseo tennían” (557-558).

La sociedad demoniaca está conformada por ángeles proscritos e individuos insumisos. Si a esta sociedad, la del diablo y la de Roberto, la traducimos

a una unidad conceptual parecería que “el ser dinámico, tumultuoso, indefinido, proteico, psicológicamente agresivo, repugnante o seductor es una característica peculiar de lo demoníaco” (Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 18). Así, Roberto atrae hacia su figura todo lo que no atienda al orden institucional, todo aquello que no sea como se supone debe ser, y, a partir de ahí, funda una nueva comunidad.

LA INVERSIÓN

La inversión es una de las marcas de lo diabólico más importantes, dado que es el emblema de la subversión. De hecho, buena parte de lo que hemos mencionado deriva, en alguna medida, en ella. Por ejemplo, la sociedad criminal de Roberto reproduce una estructura social bajo criterios y normas subvertidas. Lo mismo podemos pensar del niño asesino o del rito de iniciación caballeresca que deriva justamente en la execración de la ceremonia: “La misma noche veló Roberto el Diablo en la iglesia como es costumbre a los que han de seer armados cavalleros. Y en toda la noche no cessó de hazer mal a los que en la iglesía estaban” (555). Así, la forma más clara en la que se manifiesta la inversión es por medio de una suerte de parodia de lo sagrado, lo institucional o lo normativo; o bien, bajo la forma de la profanación.

En la novela encontramos una forma de inversión muy significativa que tiene que ver con la simbología numérica. A lo largo del relato resulta significativo el número siete. Dicho número tiene fuertes connotaciones religiosas folclóricas dado que “el pueblo hebreo sacralizó con tal número, uno de los más destacados en la aritmología bíblica, hechos, objetos e instituciones. A base de heptadas y en formulación catequética se narraba la actividad divina, y se regulaban los tiempos sagrados, el trabajo y el culto” (Tejero, “El siete, número cósmico”, 223). Es decir, el siete define los ciclos de actividad divina y da cuenta de la completud de un desarrollo. En *Roberto el Diablo* el siete funciona bajo propósitos subvertidos, por tanto, da cuenta del proceso de degradación. Cada que el siete aparece, se cierra un ciclo progresivo de la maldad del protagonista. A los siete años Roberto comete su primer asesinato con su maestro de las siete artes liberales. Una vez que ya vive en el bosque, ejecuta a siete ermitaños alcanzando con ello el punto álgido de su perversión. Así, a la manera de la cruz invertida, de la misa oficiada por un burro o de las grabaciones de música reproducidas al revés, el descenso de Roberto hacia una moral cada vez más comprometida con su condición demoníaca se consolida con actos en los que se ve involucrado el número que se asocia “con

la idea de periodo lleno o completo, y con el concepto de un todo acabado y perfecto” (Tejero, “El siete, número cósmico”, 223).

El ejemplo del uso dislocado del número siete es un ejemplo de las inversiones que implica todo contenido diabólico. La inversión, al final de cuentas, es uno de los rasgos más característicos de lo demoníaco y mucho de lo comentado sobre la marginalidad, la inconsistencia, el vacío de significación o lo proteico tiene su expresión más acabada en la subversión de un orden.

CONCLUSIONES

168

Roberto el Diablo es un excelente ejemplo de la manera en la que operan las nociones del mal en la cultura, pues en la novela cobran forma narrativa conceptos propios que le atañen, tales como la marginalidad, la monstruosidad o la trasgresión. Estas ideas calan en el imaginario por medio de representaciones literarias o plásticas que las ilustran y las ponen en funcionamiento. Tales nociones dibujan por medio del relato un rostro reconocible y definido, se vuelven personaje, acción y escenario. En otras palabras, en *Roberto el Diablo* entran en operación estos conceptos abstractos del mal de manera concreta y literaria. De tal manera, cuando el personaje es un ser que nace bajo la injuria divina, crece desproporcionadamente, arranca los pezones durante su lactancia, su entorno se desordena, o se margina acompañado de lo menos ilustre de su sociedad, entran en juego figuraciones que apelan a características reconocibles de lo demoníaco.

Roberto nace bajo el signo de la maldad: “¡O, misericordioso y eterno Dios! ¿Cómo permites que pague la inocencia del hijo la malicie de la madre? ¡O, pecador de mí!, cuánto tiempo he servido al diablo sin tener conocimiento de mi perdición!” (561). Dada la condición fatal de Roberto, éste reproduce a cabalidad los atributos diabólicos. Su perversión lo define y su relato es figuración de la del diablo, de aquí que sus características sean tan consistentes, funcionales y transparentes. Con la conversión, la naturaleza de Roberto cambia, como lo indica el cambio de nombre, Roberto Hombre de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, 35-55.

- CASTELLI, ENRICO, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid: Siruela, 2007.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, SANTIAGO, “De Roberto el diablo a Hellboy: dinámica de una narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic”, *Revista de Literaturas Populares*, 8:2, 2008, 376-410.
- DUBY, GEORGE, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, trad. de Mauro Armiño, México: Taurus, 2013.
- GAUCHER, ÉLISABETH, “Robert le diable: une ‘œuvre ouverte’”, *Cahiers de Recherches Médiévales*, 2, 1996. En línea: <http://crm.revues.org/2483>
- LECENTINI, PAOLO (ed.), *El libro de los veinticuatro filósofos*, Madrid: Siruela, 2002.
- MUCHAMBLE, ROBERT, *Historia del diablo. Siglo XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PAPINI, GIOVANNI, *El diablo*, Barcelona: Backlist, 2011.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El Diablo en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2004, 67-98.
- Roberto el diablo, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. y prólogo de Nieves Baranda, Madrid: Turner, 1995, t. 1, 545-584.
- TEJERO ROBLEDO, EDUARDO, “El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el Romancero”, *Didáctica. Lengua y Cultura*, 15, 2003, 221-253.

José Julio Martín Romero, *La guerra en la literatura castellana del siglo xv*, Londres: Department of Iberian and Latin American Studies, Queen Mary and Westfield College, 2015, 121 pp. [Col. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 73].

El título de este libro ilustra una de las principales actividades que se desarrollaron en la sociedad medieval y la capacidad de ésta por trasladar en discursos escritos parte de las acciones que se implicaban en la realización de un conflicto bélico. La guerra, parte constitutiva de la visión de mundo del individuo de aquella época, se configuró en la literatura como una representación de la realidad desde sus varias aristas formativas; actividad, ya no sólo cotidiana sino artística, en la que textos de diversos autores funcionaban como un laboratorio estilístico que intentaban reflejar parte de un ideario colectivo, difundido principalmente dentro del estamento noble. La calidad intelectual con la que cuenta Martín Romero le permite en *La guerra en la literatura castellana del siglo xv* mostrar cómo se configuraron los combates singulares y colectivos, en crónicas y en obras de ficción (materia caballeresca), proponiendo esquemas textuales para su *dispositio* narrativa, además integra un apartado, poco o nada atendido por la crítica, sobre el estilo de batallas en textos poéticos. En este libro, modelo para la utilización de un método de análisis inductivo, se parte de la premisa teórica del concepto de motivo que define a éste como “una unidad narrativa recurrente y estereotipada de contenido” (9) y de fórmula, “unidad recurrente en el ámbito de la expresión, sea de forma exacta, lo que resulta bastante raro, o con variantes” (9); esto para demostrar cómo los elementos reiterativos con que se estructuraba una batalla eran una gama heterogénea de posibilidades con las que contaba un escritor para la construcción literaria de la actividad guerrera, desmitificando así la idea de que todos los combates, singulares y colectivos, se configuran de una misma manera, ya sean textos historiográficos, de ficción o de difícil clasificación al responder a ambos modelos literarios.

En el capítulo inicial (“Introducción: la guerra, realidad y literatura”, 7-12) se ofrece al lector un panorama general sobre la relación entre realidad y ficción de la guerra, elemento sustancial de la mentalidad de los individuos en la Edad Media que se vio potenciada mediante códigos literarios que sustentaban un estamento social tan importante como era la caballería. Martín Romero advierte que en este estudio se determinará cuáles son los momentos compositivos de una batalla haciendo énfasis en una información altamente significativa (golpe, la superioridad de alguno de los contrincantes, etc.)

durante el desarrollo de la acción bélica. Además, se señala cómo este libro parte y complementa análisis anteriores, realizados por Martín de Riquer, José Manuel Lucía Megías y Juan Manuel Cacho Bleuca, principalmente, quienes tomaron al motivo y a la fórmula de la descripción de las batallas como estrategias discursivas, las cuales permitieron a un autor crear un estilo literario original y de diversa naturaleza dependiendo siempre del mensaje que deseaban transmitir.

172

En el segundo capítulo (“Consideraciones sobre la composición de textos bélicos en la Edad Media”, 13-16), Martín Romero contextualiza el porqué y el para qué la guerra funcionaba como materia narrativa de un texto literario y cuáles son las distinciones entre una lid singular y un combate colectivo o “guerra guerreada”, ya que la composición de una u otra tiene diferencias sustanciales en cuanto a la manera de relatarse (estilo literario); además resalta dos tipos de batallas con las cuales se toman las armas: las armas necesarias (por causas jurídicas, combates entre ejércitos existiendo una discordia de antemano, etc.) y las armas voluntarias (justas y torneos), las primeras son el objeto de su investigación. En este apartado también se advierte que los lances entre dos caballeros constituyen la unidad primaria de estudio, partiendo del choque entre éstos y de las consecuencias de su encarnizada lucha hasta que uno se imponga como el vencedor del encuentro, esquema analítico aplicable a la batalla protagonizada por más de dos personajes y ejércitos. Esto ayudará a determinar varias de las estrategias compositivas que se siguen para la configuración de la acción bélica singular y colectiva: el protagonismo de uno o varios contendientes, las acciones que siguen después del primer encuentro, ya sean consecutivas o simultáneas (distintos focos de enfrentamiento), la relación de causalidad de los acontecimientos (golpe-efecto), elementos que darán pie al estilo de la narración con una perspectiva del relato particular, una unidad espacio-tiempo marcada por el movimiento entre los guerreros y varias acciones interrelacionadas que demuestran una evolución del lenguaje empleado por el autor para ofrecer una visión integral de la batalla, lo que resulta una trabada cohesión interna del texto.

En el apartado dedicado a la lid singular, tercer capítulo del libro (“El combate singular”, 17-44), se parte del esquema base de este tipo de batalla que se forma por los siguientes motivos: 1) choque con lanzas, 2) combate con espadas y 3) uno de los dos oponentes se impone. Esto le permitirá a Martín Romero incorporar en su estudio otros momentos reiterativos que resultan claves para la composición de la lid singular e ir más allá de lo que la crítica nos había avisado, lo que resalta el estilo rico en matices que un autor medieval otorgaba al combate. En la primera fase, choque con lanzas, aparecen recurrencias

expresivas que originan otros lapsos de la acción y que tendrán consecuencias significativas para el desarrollo de la batalla: el impacto y la velocidad del golpe producido por las lanzas que, incluso, dañan las monturas de los combatientes, el ruido creado por el galope de los caballos, así como las consecuencias destructivas de este primer encuentro. Mientras que en la lucha con espadas se resalta la dureza del combate, las consecuencias de los embates y las heridas resultantes de éste, en donde el impacto visual se genera a partir del énfasis que se otorga al derramamiento de sangre y a las hemorragias producidas durante la lucha, el estruendo de las espadas al momento de encontrarse con el escudo o con la armadura del oponente, la duración y el trabajo que representa enfrentarse a un caballero de igual o mayor destreza bélica, lo que da pie a una lucha equilibrada o a la necesidad de tomar un descanso para continuar con la sangrienta batalla, durante estos momentos puede suceder que un adversario intente conocer la identidad del otro contendiente. De ahí, y gran aporte de Martín Romero al estudio de la guerra, en especial la lid singular, que el diálogo entre los personajes resulte representativo durante el relato, ya que elevará el nivel dramático del combate al mostrarse una psicología de los entes de ficción, pues el narrador desaparecerá para dejar que éstos se adueñen de la acción, haciéndonos partícipes como lectores testigos de cada uno de los sucesos que en ese instante se realizan, además de otorgar también voz a quienes dentro de la ficción presencian la batalla con la intención de resaltar el impacto de la imagen bélica percibida. Por último, uno de los combatientes se impondrá al otro con un golpe mortal o, como ocurre en otros casos, después de una pausa, debido al cansancio producido por la batalla, se continuará con mayor fiereza el encuentro hasta llegar a su resolución final repitiendo algunos de los pasos anteriores.

173

Será gracias a este rastreo de motivos y fórmulas que se proponga un nuevo esquema de la lid singular, en donde los detalles de la acción adquieren el mismo valor que el modelo base de este tipo de encuentro bélico, añadiéndose al combate con espadas: la alternancia de los golpes, el detalle de éstos, apreciaciones sobre el transcurso de la batalla (por parte del narrador o personajes testigo), la magnitud de las heridas sufridas por los guerreros, la duración y el desenvolvimiento del combate y, lo más importante, el diálogo entre los entes de ficción que nos hacen partícipes de la descarnada lucha. Martín Romero nos ofrece una partitura compleja y detallada en donde un autor medieval mostraba su originalidad al momento de plasmar sonidos, impresiones y golpes, además de la admiración y sorpresa puesta en voz de los personajes de una realidad de la batalla singular que era bien conocida por los receptores y en la que se podían identificar fácilmente, aunque muchas de las expresiones provengan de una realidad textual como la materia artúrica.

En cuanto a la “guerra guerreada”, aspecto poco atendido por la crítica y que conforma el capítulo siguiente del libro (“La batalla campal”, 45-88), se parte también de un esquema base inicial que otorga a la acción la cualidad de expandirse al no enfocarse en una sola batalla, como sí ocurre en la lid singular, lo que permitirá ampliar o reducir la situación bélica desde distintos focos secuenciales que conforman un todo unitario. Este modelo, según Martín Romero, del cual parten los escritores medievales, se apega a la tradición clásica de la retórica expuesta por Cicerón, principalmente, quien promulgaba la importancia de la formación del ejército, la arenga (discurso pronunciado por un caudillo o un general para enardecer los ánimos de los integrantes de una tropa militar), la estrategia o táctica de posicionamiento de un ejército dentro del campo de batalla y los auspicios o interpretación de señales tanto prósperas como adversas antes de comenzar una empresa militar. También en este apartado se indaga sobre las recurrencias expresivas y de unidades mínimas de significación que aparecen en este tipo de encuentro bélico para construir el esquema anterior, con lo que señala la importancia que se le otorgaba a la construcción del inicio de éste, pues la reunión del ejército era realizada por un capitán que mediante una señal juntaba a los hombres necesarios para partir a la guerra, llevando en sus hombros la mayor parte de las acciones que ocurrirían en el campo de batalla. Pero, para esto, se debían cumplir una serie de pasos: oír misa antes de partir al encuentro con sus contrarios, lo que indicaba la estrecha relación que existía entre la obligación temporal con el deber religioso, siendo la guerra una virtud del caballero, el reparto de haces, lo que demuestra la capacidad estratégica por parte del capitán o caudillo por atacar al ejército contrario, la importancia de la arenga militar, ya que elevar el espíritu guerrero de los combatientes podría significar una posible victoria; todo esto como una justificación y fundamentación de esta actividad como medio de subsistencia de un sistema de creencias determinado. Después de esta fase, los autores de textos bélicos continuarían la construcción y la unión de una serie de unidades mínimas de acción, si bien, como señala Martín Romero, se repiten algunas fórmulas y motivos de la lid singular (la magnitud del golpe, alusión a la sangre de los combatientes, la duración y dureza del combate, entre otros) será en la imagen que se intenta dar del caudillo en donde se configure un novedoso y particular tratamiento al combate colectivo, pues funcionará como pieza de anclaje entre las acciones que pasan a su alrededor y el desarrollo que éste tiene durante la batalla. Para ello se recurre a fases de un conjunto en donde se hace énfasis en las expresiones que destacan el valor y la habilidad en armas del capitán o caudillo, en el resultado de sus ataques en contra de sus enemigos, quien a pesar de sufrir heridas mortales insiste

en dar ejemplo dentro del campo de batalla, dando muestras de su valentía, así como la bravura que inspiraría a los demás a actuar como él. Para demostrar esta parte, que complementa el esquema base y que propone uno nuevo, Martín Romero recurre a un par de ejemplos: Héctor de *La crónica troyana en romance* y Amadís del *Amadís de Gaula*, inmediatamente después de que el narrador realiza un comentario sobre el aspecto general de la batalla y de todos los contendientes decide enfocarse en lo realizado por estos dos caballeros, con lo que el enfoque global pasa a una particularización de un guerrero que representa valores de uno colectivo. La batalla campal o “guerra guerreada” tiene su propia estructura, si bien parte de algunos motivos y fórmulas de la lid singular, será en su realización integrada por acciones simultáneas y consecutivas, que en la mayoría del desarrollo del combate se enfocará la perspectiva en un guerrero determinado, quien representará los valores heroicos que se desean transmitir al receptor.

175

En el capítulo dedicado a la guerra en obras en verso (“La guerra en los textos poéticos”, 89-94) Martín Romero señala que en lugar de describir el combate los autores recurren a pasajes que aluden la acción de combate; razón por la que los motivos, si bien se encuentran, no se desarrollan en comparación con la narrativa bélica, además en este tipo de textos las fórmulas son poco frecuentes debido a la economía del lenguaje propia del discurso poético, siendo lo más destacado la utilización de una estrategia como la alusión, ya sea de personajes o de situaciones que el escritor consideraba impactantes ante los oídos del receptor, por ejemplo, consecuencias de los golpes, a veces fatales, o la mirada de testigos que presencian la lucha.

En las “Conclusiones” (95-104) se puntualiza cómo los manuales y textos teóricos sobre la guerra, si bien pudieron influir en la configuración de las batallas literarias, solo sirvieron para proveer de material realista a la ficción debido a las estrategias que en estos discursos se transmitían: el ordenamiento de los ejércitos, la manera en que debían moverse en batalla, la actuación que en el campo de lucha debía realizar el capitán o caudillo, pero siempre, en obras narrativas o poéticas, conducidas mediante la hipérbole. También se insiste en cómo los textos bélicos vinculan necesariamente la caballería con la nobleza, pues representaban este estamento mediante modelos literarios no muy lejanos con lo expresado en la realidad. Gracias a este estudio, Martín Romero demuestra que la lid singular mantiene una relación de los motivos y fórmulas que aparecen en los textos bélicos castellanos del siglo XV con los que se encuentran en la épica gala, la cual influyó en la castellana, acentuando sus procedimientos narrativos con la materia artúrica (moldeada magistralmente por Chrétien, además de la vulgata y la postvulgata), sobre todo

pensando en la carga de choque entre los caballeros al momento de iniciar su combate que se presentaba en el *roman* francés. Mientras que la batalla campal o “guerra guerreada” toma más elementos realistas, pero que se configuran por medio de la imaginación medieval en obras narrativas tomando como base la tradición literaria clásica y retórica, principalmente de Cicerón; todos estos aspectos reiteran cómo el proceso de escritura en la Edad Media buscaba crear una tensión entre diversas tradiciones literarias previas, presentándose una intertextualidad que nos permite comprender la percepción que se tenía de la guerra y de los materiales con las cuales contaba un autor para hacer de su recreación un combate original y llamativo.

176

La guerra en la literatura castellana del siglo xv es un libro en el que Martín Romero ha demostrado que el motivo y la fórmula tienen un nivel significativo trascendental en la composición de textos bélicos, ya que dan fe de la capacidad de los escritores por intentar reflejar en la ficción parte de su realidad; si bien recurrieron a una base común de elementos reiterativos no significa que las imágenes ofrecidas de un combate a los receptores se volvieran tediosas y repetitivas; al contrario, esto demostraba la variedad y la manejabilidad con la que el material era manipulado (una *dispositio textus*) en aras de mostrar una acción lo más fidedigna posible al mundo conocido por los lectores y oyentes, pero a la vez otorgando a sus narraciones ese halo de imaginación de un mundo que se prestaba para la hipérbole.

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza. La amiga en las historias caballerescas del siglo XVI*, México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2016, 329 pp.

En la narrativa caballeresca breve del siglo XVI uno de los elementos que otorga identidad al género literario, a la par del caballero, es la dama, quien adquiere un papel importante para el desarrollo de la historia. *Entre el amor y la proeza* propone un análisis formal de las características y funciones, así como la importancia narrativa que tenían las mujeres amadas del caballero en las obras caballerescas breves para poder determinar su nivel de protagonismo, siempre tomando en cuenta que el formato breve del género y las diferencias en la configuración del propio caballero requerían una nueva caracterización de las mujeres que los acompañaban.

El libro se estructura siguiendo tres ejes principales, en el primero se presentan las consideraciones generales en torno a la figura de la mujer amada, se da una introducción al género caballeresco breve y se justifica y explica la selección de obras y personajes que se analizarán. El segundo eje, correspondiente a la primera parte formal del estudio, da cuenta de las características fundamentales que presenta el modelo de la amiga a partir de los tres ámbitos de influencia que la conforman: social-histórico, cultural y literario, comparándola con el modelo medieval se exponen las características exclusivas de este personaje en el género breve, para así dar una definición final de la amiga como personaje protagónico. El tercer eje, en la segunda parte del estudio, se centra en seis personajes femeninos analizados bajo las características mencionadas en el apartado anterior para dar a conocer sus propósitos concretos dentro de la obra en que se insertan.

Aunque en todas las obras de la narrativa caballeresca breve, los autores configuran al héroe mediante los rasgos de su predecesor medieval, es importante asumir, como aclara Lobato, que no se puede equiparar la carga histórica, ideológica, social y cultural del modelo de caballero medieval con el personaje a analizar de la caballeresca breve, que es una manifestación exclusiva de dicho género, pero que aun así es necesario definir y reconocer por la influencia y poder que tenía sobre el caballero. También explica que utiliza el término “amiga” ya que lo considera más cercano textual y literariamente al personaje que examina. Los seis personajes y textos elegidos para el análisis son aquellos que en su momento gozaron de mayor influjo y resonancia en la literatura caballeresca y en donde se encuentran personajes femeninos más peculiares respecto a su función narrativa.

En la primera parte del estudio se pretende hacer una reflexión acerca de la amiga del caballero, dedicando el apartado a la identificación de las características de esta, primero en los *romans* medievales y luego en la caballerescas breve, con el fin de notar las diferencias en cuanto a su utilización y tratamiento. Y aunque, como puntualmente señala Lobato, los rasgos del modelo femenino en este género no son suficientes como un elemento literario unificador, puede ayudar a discernir en qué se asemejan las obras y con ello podría encontrar la causa por la cual el público receptor de estas obras reconoce a las amigas como personajes tipo.

Utilizando a seis personajes femeninos de la caballerescas breve, Clarmonda, de la *Historia del caballero Clamades*; Mergelina, de la *Historia de Enrique Fijo de Oliva*; Magalona, de la *Historia de la linda Magalona*; Helena, de la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*; Melior, de *El conde Partinuples*; y Brunissén, de la *Crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre*, y dos del modelo medieval, Laudine de *Chevalier au lion* y Ginebra de *Lancelot du Lac*, Lobato señala la importancia de los rasgos derivados del ámbito social (posición social, sujeción al varón, vulnerabilidad y devoción religiosa) y concluye que en la caballerescas breve aparecen como en el modelo medieval, pero con peculiaridades debido a su intención narrativa así como al formato. Al ver la estructura de las amigas a partir de estas características mencionadas se puede distinguir que ya existe un modelo.

La amiga del caballero en la literatura también se nutrió de la cultura de la época, basándose especialmente en la cortesía, el código del amor cortes y la idealización del sentimiento amoroso, de modo que los rasgos de la amiga funcionan tanto en el mundo cultural como en el de la ficción. Características como la belleza, la cortesía y el dominio del caballero son atribuidas por los autores permitiendo que el público feudal pudiera identificarse con el personaje e, idealmente, que incluso llegara a imitarlas. En la narrativa caballerescas breve estos rasgos se mantienen, pero se presentan adaptados dependiendo de dos perspectivas, el énfasis con el que son incorporados y el tratamiento que se hace de ellos.

Independientemente de la influencia del ámbito social y cultural hay un grupo de características en la configuración de la amiga que son un requerimiento directo del género caballeresco mismo, en su estudio Lobato recalca que estos son los rasgos que tienen como principal objetivo la exaltación del caballero. El género caballeresco breve da un lugar importante no sólo al cuidado de la honra, sino también presenta la maternidad como un rasgo de configuración de la amada, que ayuda a dar por concluidas las proezas y da lugar al linaje heroico.

Se cierra el apartado dando un resumen de las características que son primordiales en la configuración de la amiga y concluyendo que, debido a los rasgos derivados de los tres ámbitos (social, cultural y literario), este personaje femenino se conforma como agradable y reconocible para el público destinatario de estas obras, pero que el modelo no queda estático, sino que permite realizaciones textuales posteriores que individualicen a estos personajes particulares.

La segunda parte del libro consiste en un análisis individualizado de la función de cada personaje elegido a partir de las características que han sido revisadas en el apartado anterior. Se reconocen las funciones principales de la amiga en cada texto para determinar su posible protagonismo. En muchos casos, su participación en la historia se verá como una ayuda al argumento para que el caballero alcance el perfeccionamiento, sin embargo, Lobato señala agudamente que la narrativa caballeresca breve permite que estas amigas no se limiten a completar la caracterización y realización del protagonista, sino que también adquieren funciones dentro del argumento. Así Clarmonda, por la estructura de la obra es importante ya que sin ella no existiría conflicto narrativo, también resalta por el rasgo añadido de la astucia para defenderse a sí misma; Mergelina, aunque no tiene la importancia estructural y dramática de Oliva, se presenta como proveedora, pues no es un personaje pasivo, mientras la relevancia de Oliva radica en que será la causa de gran parte de la formación y logros de Enrique; Magalona, por su parte, es un personaje activo que atraviesa una transformación de carácter al convertirse en peregrina, sus aventuras en solitario constituyen parte del argumento y la configuran como personaje protagónico; Helena es la amiga más cercana al modelo medieval como esposa y madre, se presenta obediente, tímida y honrada para completar la caracterización del caballero; en Melior se puede hablar de cierto protagonismo ya que propicia todas las acciones en las que está involucrado el caballero, es una amiga activa cuya independencia es posible gracias a sus capacidades mágicas y su posición como emperatriz, su presencia inunda la historia de misterio y dramatismo; finalmente, Brunissén tiene la función de ser la amiga del caballero en formación, redondea la caracterización del caballero en la medida que el tratamiento de la historia lo requiere, aunque por sí misma no motiva ninguna aventura del caballero.

A manera de conclusión, se explica que, tras el análisis, se puede observar cómo las amigas del caballero cumplen diferentes funciones en cada historia, recibiendo un tratamiento tal en su configuración que las hace únicas, ya que su presencia ofrece dramatismo e intensidad a la historia. Lucila Lobato desentraña así las características más llamativas y constantes de los

personajes femeninos en un género que, aunque ha sido estudiado por diversos especialistas, ha dejado un tanto de lado a estas amigas; la pertinencia del libro no sólo se encuentra en la caracterización de seis mujeres en específico, sino en que es también una clave para entender un modelo literario a la vez que un importante acercamiento a la narrativa caballerescas breve.

NASHIELLI MANZANILLA MANCILLA
El Colegio de México

Luis Ramírez de Lucena, *Repetición de amores*, ed. de Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2014, 149 pp. [Ficción sentimental, 5].

R*epetición de amores* de Lucena, obra impresa a finales del siglo xv, constituye uno de los grandes exponentes de la ficción sentimental. Este texto de naturaleza compleja debido a la heterogeneidad de fuentes que utiliza para su composición fue elaborado a partir del ejercicio de la *repetitio* con el cual se graduaban algunos de los escolares de la Universidad de Salamanca; trata de un *remedia amoris* en el que se exponen varios recursos para enmendarse contra la pasión amorosa y la tentación pasional que representa el amor humano. Esta obra que guarda aún grandes sorpresas para los críticos es puesta ahora a su alcance gracias a la edición crítica realizada por Fernando Gómez Redondo, lo que nos habla de la calidad y el cuidado del trabajo presentado, además de la sugerente lectura que hace de este texto salmantino.

En el “Estudio introductorio” se comienza con un repaso sucinto sobre las referencias biográficas del autor (“La identidad de Lucena”, 11-14); inicia con la relación que su padre tenía dentro de la corte de los Reyes Católicos al ser oficial áulico de ésta y formar parte de quienes eran los encargados de la educación del príncipe don Juan, así como de su pasado judeoconverso y los ataques que éste realizaba de manera escrita en contra de los abusos cometidos por la Inquisición durante su proyecto de conversión. Antecedentes que nos hablan del pensamiento y de la actividad intelectual que debieron rodear a Lucena en los primeros años de su vida antes de trasladarse a Salamanca donde terminará de formarse en la universidad de esa ciudad. Si bien no se cuentan con datos que indiquen qué tipo de estudio realizó, Gómez Redondo afirma que debió ser un gran erudito debido a las fuentes textuales de las que echó mano para componer sus obras, principalmente clásicas, tanto retóricas como literarias, florilegios de sentencias, tratados sentimentales y de varios textos que conocía de primera mano, ya fuera en lengua original (latín) o mediante alguna traducción en castellano.

Otro punto que se resalta antes del texto crítico se refiere al ambiente que rodeó la composición y difusión de *Repetición de amores* (“La Universidad de Salamanca: el marco de producción”, 14-18). Se hace hincapié en la práctica de la *repetitio*, género didáctico en el que se muestra el uso de autoridades como referencias para enriquecer la exposición de un tema; este manejo de la alusión de otros autores se hacía de dos maneras: una textual, indicando de quién se toma la cita, y otra, mediante una paráfrasis sin decir de quién proviene el razonamiento, este último mecanismo de construcción dejaba el

trabajo de interpretación a los receptores (otros universitarios y académicos, además de algunos miembros de la corte), quienes tenían que identificar la autoría de éste. Para ello, Lucena, además de recurrir a la tratadística erotológica y a los textos que tratan sobre los *remedia amoris* utiliza, según Gómez Redondo, la ficción para resaltar aún más el aspecto didáctico, ya que el discurso estará cargado de un halo humorístico, el cual permitirá establecer una relación curiosa entre los textos fuente que utiliza para sustentar su discurso.

Con respecto a lo anterior, se menciona en un apartado (“Parodia y misoginia: el marco didáctico”, 18-46) el doble discurso que guarda el texto de Lucena, uno, primero, que pugna por el trabajo arduo que significa conseguir el amor de una dama y, otro, segundo, que injuria a la mujer por la crueldad de la pasión amorosa producida en el hombre; estratagema que apela a dos ámbitos receptivos: el público interno representado por unas señoras que reaccionarán ante lo expuesto por el autor, y el público externo que aprecia el grado de ingenio y comicidad evidenciados durante la exposición. Gómez Redondo señala cómo la creación literaria de *Repetición de amores* se concibe desde un uso particular del humor, aspecto estilístico que hace mofa de los discursos académicos, cuya premisa consistió en señalar a la mujer como la principal razón que impide al hombre alcanzar la honra y fama a las que estaba destinado, al no poder éste vencer la pasión que puede llegar a sentir por ella. Uno de los valores literarios y complejidad que muestra este texto es la no intrusión de señales textuales explícitas que den muestra de las fuentes o bases que sirven a Lucena para su composición, sobre esto Gómez Redondo desarrolla una comparación de *Repetición de amores* con *Storia di due amanti* y *Remedio d’amore* de Piccolomini, así como del *Tratado de cómo el hombre es necesario amar*, atribuido a Alfonso Fernández de Madrigal, y las décimas dedicadas a Cupido, *Quaestiones*, ésta sí de su autoría; esto con el fin de ilustrar de manera amena el desatino amoroso que cometen algunos hombres para justificar de forma jocosa, y a través de una alabanza a las buenas mujeres, una crítica dura en contra de las malas que provocan dicha locura.

Para cerrar este “Estudio introductorio”, Gómez Redondo se detiene en el último segmento de la obra de Lucena (“La conclusión del texto”, 46-54) dedicado al debate entre las armas y las letras, en donde se concluye que la profesión más noble y digna debido al esfuerzo que se realiza en éste y la fortaleza que se debe mostrar son las armas, a pesar de que el autor se sabe un letrado. Exponiéndolo de manera clara y magistralmente inteligente, el editor de la obra sugiere puntos de contacto de esta conclusión con la circunstancia temporal del cierre del siglo xv en España, ya que puesta en contexto se resalta el cuestionamiento sobre la naturaleza del individuo más a detalle con el

fin de determinar su grado de nobleza, resaltando a la virtud sobre la riqueza; no debemos olvidar que este texto se escribe en una etapa de cambio de pensamiento en donde el papel que los Reyes Católicos concedan a los nobles como participantes de la monarquía será esencial para el desarrollo del poder hispánico que comienza a ver sus frutos al inicio de la centuria siguiente.

La edición crítica, fiel a los criterios generales establecidos para la colección de la cual forma parte, presenta una formulación interesante que se adecua a los testimonios existentes, pues *Repetición de amores* iba acompañada por *Arte de axedrez* en un mismo impreso, con lo que intuyo la manipulación de los impresores al momento de estampar los textos pues se advierten variaciones en la foliación de éstos. El cotejo que realiza Gómez Redondo de los cuatro testimonios que utiliza para la edición crítica, tres conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid: A (I- 510), B (I-383) y C (I-2172) y un cuarto en la Real Academia de Historia: D (I-35 San Román), resulta esclarecedor en cuanto a la tradición textual de la obra, ya que se presentan arreglos en la caja de composición, clara intervención del impresor, en varios de los folios, lo que hace pensar en una acción de enmienda al corregir las erratas anteriores en una nueva impresión. Esta afirmación es acompañada por un cuadro que demuestra el proceso de enmienda a detalle con las variantes más significativas (55-56), con lo que Gómez Redondo concluye: “esta simple colación demuestra que según iba imprimiéndose los tres cuadernos iniciales un corrector iba advirtiendo las erratas más evidentes, enmendadas en una segunda estampación; ésta es la que se ha intentado reconstruir, persiguiéndola entre las variaciones de los tres cuadernos iniciales” (56), esto con la finalidad de fijar un texto crítico de la obra de Lucena por primera vez. Además, se añade un “Apéndice” (147-149) de la relación de erratas que el texto presenta y que han sido corregidas durante el curso de la edición.

La edición crítica de *Repetición de amores* pone en las manos del público y de los lectores especializados un texto esencial para comprender la producción del género de ficción sentimental y, en especial, la configuración de *Celestina*. Una nueva herramienta de trabajo que ayudará a la crítica a desenmarañar nuevos sentidos de una obra tan rica en matices como ésta de Lucena. Además de proponer, desde una mirada editorial, la compleja relación del impreso y del taller de imprenta debido a las constantes modificaciones que ha sufrido esta *repetitio* a lo largo de su tradición textual, lo que nos habla de una labor de traslación importante.

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas