PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

III

EDAD MEDIA

IEMYR hd

SALAMANCA
2021

EDAD MEDIA

PUBLICACIONES DEL IEMYRhd

Director
Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones
Javier Burguillo

CONSEJO CIENTÍFICO

Francisco Aguilar Piñal
Francisco Bautista Pérez
Gian Paolo Brizzi
José Antonio Cordón García
María Isabel Fierro Bello
Mercedes García Arenal
Alejandro García Reidy
Juan Gil Fernández
Juan Antonio González Iglesias
Bertha M.ª Gutiérrez Rodilla
Maximiliano Hernández Marcos
Elena Llamas Pombo
Miguel Ángel Manzano Rodríguez
Vicente José Marcet Rodríguez
Antonio Moreno Hernández
José Antonio Pascual Rodríguez
José Luis Peset Reig
Mariano Peset Reig
Luis Enrique Rodríguez San-Pedro Bezares
M.ª José Rodríguez Sánchez de León

PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

dirigido por Pedro M. Cátedra & Juan Miguel Valero

III

EDAD MEDIA

edición al cuidado de

Pablo Rodríguez López,

José Mauricio Lepe Zepeda

&

María Isabel de Páiz

IEMYR hd

SALAMANCA

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

2021

© la SEMYR & IEMYRhd
Maquetación: Jáser proyectos editoriales
ISBN: 978-84-121557-3-0
ISBN obra completa: 978-84-121557-0-9

In memoriam Marco Santagata

TABLA

La denomination des parties du corps entre anatomie et philosophie (XIVe-XVe siècles)
DANIELLE JACQUART
[13-34]

Boccaccio e il mito di Fiammetta
MARCO SANTAGATA †
[35-52]

La teoría de los estados de la causa y su influencia en la argumentación literaria: el caso de «Rimado de Palacio»
ANTONIO AZAUSTRE LAGO
[53-64]

Transcribiendo los cancioneros gallego-portugueses para una base de datos
MERCEDES BREA
ANTONIO FERNÁNDEZ GUIADANES
[65-83]

«Daemones expello». Amuletos incunables impresos por Antonio de Centenera
MIGUEL CARABIAS ORGAZ
[85-102]

Oralidad, literatura y música en «De fine amour vient seance et bonté» del «trouvère» Thibaut de Champagne
IRENE CARREÑO
[103-117]

Ecos tardíos y testimonios indirectos de las cruzadas orientales en el siglo XV. El «Libro Ultramarino»
MIANDA CIOBA
[119-138]

Historial de un libro. «España en su historia» en el epistolario entre Américo Castro y María Rosa Lida
JUAN-CARLOS CONDE
[139-155]

Los ecos de Ordiales en el ocaso literario de la Edad Media: Cancionero, Romancero y otros textos cuatrocentistas
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL
[157-175]

Análisis bibliográfico y patológico del manuscrito 150 de la BPEB. «Crónica de los últimos condes de Barcelona»
DANIEL GIL SOLÉS
BERTA BLASI
[177-213]

Del manuscrito a la edición crítica: los debates de los trovadores gallego-portugueses
DÉBORAH GONZÁLEZ
[215-235]

«A la luz de la vida». La correspondencia entre Ramón Menéndez Pidal y Américo Castro
ENRIQUE JEREZ CABRERO
[237-251]

Lírica gallego-portuguesa y lematización: el valor de las palabras
PILAR LORENZO GRADÍN
[253-268]

Reflexiones sobre algunos rasgos fonéticos en las cantigas de amigo gallego-portuguesas
SIMONE MARCENARO
[269-282]

Misoginia y literatura del siglo XIII: «Sendebar»
ANDRÉS MONTANER BUENO
[283-299]

Un posible eco del cuento de los tres amigos en las «Coplas» de Jorge Manrique
RAFAEL RAMOS NOGALES
[301-315]

El Romancero como ventana a la convivencia de culturas en la España medieval
IRENE ROMO
[317-328]

Towards a new approach to the autobiographical genre: writings on memories of medieval women (11th-14th centuries)
EVA SÁNCHEZ-ROMERO
[329-339]

Aguas nocivas y proverbiales en el África septentrional medieval a través del Kitāb al-masālik wa-l-mamālik de al-Bakrī
ALBA SAN JUAN PÉREZ
[341-354]

Juan Agraz, interlocutor poético de Mena, Santillana y Montoro
JAVIER TOSAR LÓPEZ
[355-369]

La influencia de la lírica gallega en los trovadores catalanes
GEMA VALLÍN
[371-381]

LA DÉNOMINATION DES PARTIES DU CORPS ENTRE ANATOMIE ET PHILOSOPHIE (XIVe-XVe SIÈCLES)

DANIELLE JACQUART
(École Pratique des Hautes Études, PSL)

Lorsqu'il est question d'histoire de l'anatomie, il est habituel de vanter les mérites des humanistes de la Renaissance et au contraire de peindre le savoir médiéval en ce domaine sous les traits les plus sombres. Il convient de beaucoup nuancer cet a priori toujours répété jusqu'à aujourd'hui, malgré les travaux des médiévistes. Ce qui est nouveau à la Renaissance, c'est essentiellement l'accroissement du rythme des dissections de cadavres humains et surtout leur théâtralisation[1]. Quant à cette dernière, elle n'eut pas tant lieu pour former les futurs médecins ou chirurgiens que pour satisfaire la curiosité de lettrés non spécialistes ou d'artistes, peintres ou sculpteurs, mus par un nouvel intérêt envers l'anatomie du corps humain. À travers l'étude des différentes parties qui le composent c'est un corps en mouvement que recherchent les artistes, comme le montrent les splendides planches de la *Fabrica* d'André Vésale ou les dessins d'un Léonard de Vinci ou d'un Michel Ange. Quant au nouvel accès aux textes de l'Antiquité grecque, tout spécialement de Galien,

1. Mandressi 2003; 2013, 51-65; Klestinec 2011; Jacquart 2013, 590-610; Park 1994, 1-33.

dans le domaine de l'anatomie, mise à part la traduction du *De anatomicis administrationibus*[2], l'essentiel était déjà connu à la fin du Moyen Âge.

La construction d'un savoir anatomique se fit dans un constant échange entre les textes et l'observation. Galien lui-même bénéficia de l'acquis de recherches qui s'étaient étalées sur près de quatre siècles, depuis les anatomistes alexandrins du IIe siècle avant l'ère chrétienne [Rocca 2008, 242-262]. Cette accumulation de savoir dont Galien rendait compte en le perfectionnant et en le rassemblant ne fut distillée dans l'Occident latin que progressivement à partir de la fin du XIe siècle, d'abord à travers l'écho qu'en donnaient les traductions d'auteurs de langue arabe, puis à partir de 1317 grâce à la traduction faite directement sur le grec par Niccoló da Reggio du *De usu partium*. Cette traduction fondamentale survenait à un moment où une reconstruction du savoir anatomique d'origine livresque s'étant opérée, la nécessité d'une vérification *de visu* s'avérait de plus en plus nécessaire. L'année même où Niccoló da Reggio diffusait sa traduction, le maître bolonais Mondino de'Liuzzi terminait une *Anatomia* qui prétendait refléter le déroulement d'une dissection d'un cadavre humain [Giorgi & Pasini 1992]. En un premier temps lorsque la pratique des dissections se mit en place en milieu universitaire, au tournant des XIIIe et XIVe siècle, il s'agissait avant tout de mieux comprendre les textes et éventuellement de trancher entre les descriptions divergentes qu'ils pouvaient livrer.

Le *Canon de la médecine* d'Avicenne, que selon une tradition semi-légendaire Paracelse au XVIe siècle aurait soumis à un autodafé spectaculaire, joua un rôle essentiel dans la transmission à l'Occident médiéval du savoir anatomique, comme d'ailleurs dans les autres domaines de la médecine. Ce long ouvrage, divisé en cinq livres et structuré de manière sophistiquée afin de passer de manière logique de principes généraux à des règles pratiques en vue d'une application à des cas particuliers, fut écrit sur une période de douze ans entre 1012 et 1024, alors que son auteur, né à Boukhara en 980 et mort à Ispahan en 1037, était soumis à de longues tribulations à la recherche de cours accueillantes, en des temps troublés [Reisman 2013, 7-27; Pormann 2013, 91-108]. Conjointement à son œuvre médicale, les textes philosophiques d'Avicenne exercèrent

2. La traduction latine fut effectuée par Démétrios Chalcondyles au tournant des XVe et XVIe siècles, elle ne porte que sur les parties conservées en grec, le reste ne se trouvant désormais disponible qu'en arabe.

aussi une influence profonde dans le monde latin médiéval. Cette double qualité de médecin et de philosophe a une incidence sur le sujet qui m'occupe, d'autant plus que selon Avicenne les activités de philosophe et celles de médecin ne doivent pas être confondues: au philosophe revient la recherche de la vérité et l'établissement des principes qui fondent la science de la nature en général, et du corps humain en particulier, au médecin revient l'étude du corps humain orientée vers un but pratique, la conservation de la santé et son rétablissement si elle est perdue. Cette distinction entre les finalités de ces deux activités, l'une à la recherche de la vérité, l'autre de l'efficacité, trouve un point d'application lorsque les deux références antiques majeures, Aristote pour la philosophie, Galien pour la médecine, manifestent des divergences quant au rôle de certaines parties du corps. Environ six siècles séparent l'œuvre d'Aristote de celle de Galien. En matière d'anatomie, les recherches effectuées à Alexandrie au IIe siècle avant l'ère chrétienne ont notamment mené à la mise en évidence des nerfs, qu'Aristote ne distinguait pas des tendons, et de leur rôle. De même, chez Aristote, le cerveau n'avait qu'une action réfrigérante et le siège de la sensation était attribué au cœur. Pour Galien, au vu du savoir anatomique enrichi par ses prédécesseurs et par ses propres observations, la position aristotélicienne n'était plus tenable et une place majeure était dévolue au cerveau dans le fonctionnement et le gouvernement du corps, en tant que siège de la sensation et du mouvement volontaire, auxquels s'ajoutaient la capacité de raisonnement et la mémoire [Rocca 2003]. Les solutions proposées par Avicenne pour préserver les données aristotéliciennes tout en tenant compte des réalités anatomiques telles que décrites par Galien fournirent une base de réflexion et de discussions au sein des universités médiévales. Concernant les descriptions anatomiques, Avicenne n'a pas ajouté de touche personnelle, il se fonde sur le *De usu partium* dont il reprend parfois des phrases entières, sans le signaler. S'il ne rend pas compte de toute la richesse de l'anatomie galénique dans le détail de ses observations, il livre un savoir organisé, suffisamment technique pour permettre la reconstruction d'une science cohérente.

Le *Canon* d'Avicenne fait partie des nombreuses traductions de l'arabe effectuées par Gérard de Crémone à Tolède dans la seconde moitié du XIIe siècle. Bien qu'il ait été traduit avant 1187, date de la mort du traducteur, les premières attestations de son utilisation ne sont pas antérieures aux années 1230. Mais à partir de la fin du XIIIe siècle, il devient la référence

médicale par excellence dans les universités, particulièrement en Italie du Nord, et, malgré les critiques des humanistes, son utilisation perdure à la Renaissance[3]. Dans cette somme du savoir médical, les connaissances anatomiques sont à rechercher en plusieurs parties. Au premier livre, un long chapitre présente les différents éléments anatomiques classés suivant une série de critères, puis énuméré et décrit, depuis la tête jusqu'aux pieds, l'ensemble des os, des nerfs, des muscles, des artères et des veines. En cette partie il n'y a pas de description de ce que nous appelons les «organes», laquelle est à trouver au troisième livre dédié aux maladies particulières qui affectent une partie du corps de manière manifeste ou cachée, en suivant l'ordre de la tête aux extrémités. C'est au début de chacune des vingt-deux sections (ou *fen*) du livre III qu'est placé un exposé anatomique sur l'organe de la partie concernée. Avicenne en cela innove tout en suivant le principe exposé par Galien selon lequel il convient dans toute maladie de connaître la région du corps qui est lésée [Kühn 1824, 1-2]. Si cette innovation avait l'avantage de mettre clairement en évidence la nécessité d'une connaissance anatomique précise pour identifier les causes des maladies, interpréter leurs signes ou symptômes et ordonner un traitement, il en résultait toutefois un éclatement du discours sur l'anatomie, dispersé entre une série de chapitres du livre I et les vingt-deux sections du livre III.

Le long chapitre du livre I qui présente de manière générale les éléments anatomiques, en en proposant une classification, exerça une profonde influence. De sa lecture médiévale, trois témoins principaux seront retenus ici: deux médecins commentateurs du *Canon* et un chirurgien. Le premier témoin, Gentile da Foligno[4], est le seul à avoir commenté l'ensemble de cette vaste somme, en des reflets de cours donnés à différentes périodes de sa carrière de professeur, d'abord à l'université de Sienne, puis et surtout à l'université de Pérouse jusqu'à sa mort, lors de l'épidémie de peste, en 1348. Contrairement à ce que laissent supposer les éditions de la Renaissance[5], les témoignages manuscrits montrent que son commentaire ne fut pas rédigé de manière continue, mais que son élaboration s'est étalée

3. Chandelier 2017; Siraisi 1987.

4. Chandelier 2017, 190-232 *et passim.*

5. Notons que l'université de Salamanque n'a pas manqué d'avoir l'une de ces éditions, comme le fait apparaître la liste des livres possédés en 1610 (*Los Gentiles*, 3 tomos). Beaujouan 1962, 10.

sur près de trente ans, entre 1320 et 1348, sans que soit suivi l'ordre du *Canon*. Alors que la partie présentant les éléments anatomiques se trouve au tout début de l'œuvre d'Avicenne, le commentaire de Gentile da Foligno qui en a été conservé ne date que des toutes dernières années de sa vie, entre 1345-1348, ce qui ne signifie pas qu'il n'avait pas donné de leçon sur cette partie auparavant, mais cette rédaction tardive a l'avantage pour nous de livrer la pensée du maître en pleine maturité, riche de lectures et d'expérience. L'autre commentaire de grande ampleur, lui-aussi imprimé à la Renaissance en trois ou quatre imposants volumes in-folio suivant les choix de reliure, comprenant près de trois mille pages denses sur deux colonnes, ne couvre pas l'ensemble du *Canon*, mais la totalité des livres I et III, ainsi que la première section du livre IV consacré aux fièvres. Écrit entre 1432 et 1453 par un ancien maître de la Faculté de médecine de Paris, Jacques Despars, alors qu'il s'était retiré à Cambrai et à Tournai, où il possédait des bénéfices canoniaux, il s'agit d'une œuvre longuement préparée pendant une dizaine d'années avant le début de la rédaction, dense, mûrement réfléchie, écrite en continu en mêlant une érudition vertigineuse à des expériences tirées d'une pratique quotidienne, parfois en des milieux privilégiés comme la cour de Bourgogne[6]. Tant Gentile da Foligno que Jacques Despars manifestèrent un intérêt particulier pour l'anatomie, lecteurs assidus de Galien et attentifs à la preuve que pouvait apporter l'ouverture de cadavres humains. Gentile da Foligno considère que la connaissance des parties du corps est le seul domaine de la médecine qui puisse atteindre un degré de certitude et il fait allusion à plusieurs reprises à des dissections auxquelles il a assisté. Si lui-même n'en tire qu'avec hésitation quelques vérifications, il se montre confiant dans le fait qu'à l'avenir le travail des anatomistes permettra de distinguer le vrai du faux [Chandelier 2017, 420-430]. Malgré cet intérêt affiché pour l'anatomie, Gentile da Foligno suit l'habitude des universités italiennes qu'il déplore lui-même en ne commentant du livre I que le développement introductif et en laissant de côté les descriptions détaillées sur les os, les muscles, les nerfs, les artères et les veines. Jacques Despars, au contraire, n'omit rien et commenta de manière approfondie ces descriptions, confrontant

6. Sur la biographie de Jacques Despars et la préparation de son œuvre qui s'est déroulée pendant une dizaine d'années avant le début de la rédaction en 1432, voir Jacquart 1980, 35-86; 2008, 151-176.

le texte d'Avicenne aux œuvres d'autres auteurs, tout spécialement au *De usu partium* de Galien en ses deux versions médiévales, l'arabo-latine incomplète ou *De iuvamento membrorum* et la gréco-latine complète ou *De utilitate particularum*. De ce fait, son commentaire à ces parties constitue l'exposé le plus développé sur l'anatomie qui ait été écrit durant la période médiévale.

Le troisième témoin convoqué ici est le chirurgien Henri de Mondeville, qui après avoir étudié et enseigné un temps à Montpellier se fixa à Paris où il pratiqua et enseigna, lorsque le roi de France ne l'envoyait pas suivre ses armées sur les champs de bataille. Sa *Chirurgia* est une œuvre très ambitieuse, qu'il remania, compléta à maintes reprises pour la laisser inachevée à sa mort, que l'on ne peut que situer approximativement entre 1315 et 1320. En même temps qu'une somme de connaissances tant théoriques que pratiques, elle offre un plaidoyer argumenté avec passion et force de conviction en faveur d'une chirurgie scientifique, qui serait exercée par des praticiens dotés d'un bagage égal à celui des médecins, ce qui était loin d'être le cas au Moyen Âge [McVaugh 2012, 141-170]. Commencée en 1306, la *Chirurgia* s'ouvre par une partie dédiée à l'anatomie, suivant un choix clairement justifié: l'anatomie est le fondement de la chirurgie et toute erreur en ce domaine peut s'avérer fatale. Henri de Mondeville déclare suivre dans la rédaction de cette partie le *Canon* d'Avicenne, pour deux raisons liées entre elles: cet auteur a traité d'anatomie de manière assez étendue, or l'acquisition de son imposant volume est très onéreuse pour un chirurgien et même ceux qui en possèdent un exemplaire n'en tirent profit qu'au prix de longs labeurs[7]. Il se propose donc de tirer du *Canon* ce qui permettra de construire un savoir anatomique orienté vers

7. «Primus [tractatus] erit de anatomia, tamquam de fundamento cyrurgiae, breviata, quantum spectat ad cyrurgicum instrumentum, sicut proposuit Avicenna, prout per me et quosdam meliores melius extrahi potuit ab eodem et sicut per experientiam eam vidi […] Quoniam valde somptuosum et grave est cuilibet cyrurgico librum habere, quem de medicina edidit Avicenna, in cujus principio ipse satis diffuse de anathomia pertractavit,et quoniam aliqui dictum librum habentes non possunt ejus intentionem de ipsa breviter adipisci, et si possunt hoc est cum laboribus diuturnis […] ideo in principio praesens est intentio dictam anathomiam grosso modo, sensibiliter simul et breviter pertractare», Pagel 1892, 10; 16. Henri de Mondeville avait rédigé une première version de cette partie sur l'anatomie alors qu'il était à Montpellier (Pagel 1889).

la formation indispensable des chirurgiens, laissant de côté ce qui ne peut leur servir et ménageant des adaptations nécessaires à l'exercice de leur art.

Le chapitre introductif sur l'anatomie au livre I du *Canon* d'Avicenne a pour titre dans sa version latine médiévale: *Capitulum ad inquirendum quid sit membrum et eius partes.* Il s'agit donc de déterminer d'abord ce que l'on appelle *membrum*, un terme qui traduit l'arabe *al-'uḍw,* rendant lui-même le grec *to morion,* utilisé par exemple par Aristote dans *Des parties des animaux* et par Galien dans *De l'utilité des parties du corps.* Bien que le calque français de «membre» n'ait plus le même sens aujourd'hui, se limitant à désigner les bras et les jambes, il sera conservé ici pour rendre le latin *membrum* afin d'éviter la lourdeur d'une expression comme «partie solide du corps» qui en rend plus fidèlement le sens. La définition initiale donnée par Avicenne est la suivante:

> Les membres sont des corps qui sont générés à partir du mélange premier des humeurs, de même que les humeurs sont des corps qui sont générés à partir du mélange premier des aliments, de même que les aliments sont générés à partir des éléments [les quatre éléments que sont le feu, l'eau, la terre et l'air] [Avicenna 1507, fols. 6v-7r].

Gentile da Foligno entreprend d'emblée de commenter cette phrase, sans s'attarder sur son sens littéral, se contentant de donner à sa manière l'étymologie supposée de *membrum*: «on dit *membrum* de *memis* qui veut dire 'division', car il divise le corps»[8]. Jacques Despars s'attarde plus longuement sur le détail de la phrase et note que pour certains lecteurs du *Canon* elle ne constitue pas une véritable définition mais une description analogique. Il énumère donc plusieurs définitions habituelles, comme: «Le membre d'un animal est ce en quoi est divisé et composé dans son intégralité le corps par lequel sont exercées les actions des animaux en tant qu'ils sont des animaux. Et *membrum* est dit du grec *memer* qui en latin se dit *divisio*». Jacques Despars ajoute que selon certains il convient de mettre en avant le caractère solide: les membres sont les parties solides du corps, par opposition aux humeurs ou aux esprits (ou *pneumata*). Des objections sont alors soulevées: des parties de l'œil, comme le cerveau ou la moelle épinière peuvent-elles vraiment être dites «solides»? En outre,

8. *Avicenne medicorum* […] 1520, I, fol. 53r. Cet ouvrage sera cité dans la suite de cet article sous la forme abrégée: *Gentile comm.*

les ongles ou les poils, qui sont solides, ne sont pas des membres, du fait qu'ils n'ont en eux aucune puissance innée de l'âme[9]. À travers la discussion ouverte par Jacques Despars, il apparaît que des lecteurs du *Canon* ont pu être troublés par l'absence de référence à l'animation du corps en cette définition initiale, du moins à la fonction exercée dans ce cadre par ces parties appelées «membres».

Avant d'en venir au sens de *membrum*, Henri de Mondeville s'est attaché au mot *anatomia,* considéré comme équivalent de *recta divisio*: si toute juste division d'un divisible peut être dite «anatomie», le mot s'applique toutefois par excellence à la juste division du corps humain car celle-ci y est plus nécessaire, plus utile et demande plus d'art (*magis artificialis*) qu'en tout autre corps divisible. Cette juste division permet de connaître les parties qui donnent son être au corps humain. Henri de Mondeville reprend alors la définition du membre donnée par Avicenne en lui ajoutant la notion de solidité, faisant ainsi partie de ceux qui, signalés par Jacques Despars, ont cru bon de mettre l'accent sur cette caractéristique[10].

Après la phrase initiale qui selon certains lecteurs ne constitue pas véritablement une définition, Avicenne énonce des distinctions selon les membres, que Jacques Despars dénombre à dix[11]:

> simples ou composés
> possédant en eux une faculté
> principaux, serviteurs ou ni l'un ni l'autre
> exerçant une action ou seulement une aide
> de nature spermatique ou sanguine
> sensibles et/ou mobiles
> membres charnus avec ou sans villosités
> membres nerveux constitués ou non d'autres éléments que les nerfs
> à proximité du sang
> forts ou faibles.

9. *Avicenne Canonis* […] 1498, I. 1. 5. *capitulum singulare*, fol. [g vi r]. Cet ouvrage sera cité dans la suite de cet article sous la forme: *JD comm.*

10. Pagel 1892, 17. Définition du membre: «Membrum est pars solida corporis ex prima humorum commixtione generatum, sicut humores ex prima commixtione ciborum, et cibi ex prima commixtione elementorum, sicut dicit Avicenna».

11. *JD comm.*, fol. g vi r.

Parmi ces distinctions, fondées sur des critères fort différents, il en est qui furent plus structurantes du discours sur l'anatomie et plus débattues que d'autres, à commencer par la première énoncée. Au début de l'*Histoire des animaux* Aristote posait une distinction fondamentale:

> Parmi les parties des animaux les unes sont simples, celles qui se divisent en parties homéomères (par exemple des chairs se divisent en chairs), les autres sont composées, celles qui se divisent en parties anoméomères (par exemple la main ne se divise pas en mains ni le visage en visages) […] Toutes les parties anoméomères sont formées de parties homéomères: la main, par exemple, est formée de chair, de tendons, d'os [Louis 2002, 1].

Conformément à cette distinction, Avicenne définit les membres simples comme ceux dont chaque partie est semblable au tout, tant dans la dénomination que dans la définition: ils sont dits de parties semblables (ce qui correspond aux parties homéomères d'Aristote). Quant aux membres composés, leurs parties sont différentes du tout, tant dans la dénomination que dans la définition, une partie de la main n'étant pas la main, une partie du visage n'étant pas le visage. Ces membres composés sont dits instrumentaux (*instrumentalia*) du fait qu'ils sont des instruments de l'âme pour accomplir mouvement et opérations [*Canon*, *loc. cit.*]. Avicenne énumère alors les membres simples ou formés de parties semblables: l'os, le cartilage, les nerfs, les tendons, les ligaments, les artères, les veines, les membranes, et enfin la chair. Chez les commentateurs, chaque type de partie semblable donne lieu à des débats spécifiques, devenus classiques dans le cadre universitaire, par exemple: les nerfs sont-ils à l'origine de la sensation? naissent-ils du cerveau? les artères ont-elles leur origine dans le cœur, les veines, dans le foie?[12]. La diversité de la chair qu'Avicenne mentionne en dernier donne lieu à des distinctions qu'énonce Jacques Despars, précisant qu'il en existe quatre sortes: la chair simple, dans les gencives, autour des lombes, à la tête de la verge; la chair glanduleuse, dans les testicules, les seins, la racine de la langue; la chair musculeuse, qui mêlée au nerf constitue le muscle; la chair dite confuse ou mélangée,

12. Ces types de questions sont récurrentes dans les commentaires, non seulement au *Canon* d'Avicenne, mais à d'autres œuvres mises au programme des universités depuis les dernières décennies du XIIIe siècle. Siraisi 1981, 340-343.

comme la chair du poumon, du cœur, du foie, de la rate et des reins[13]. La pluralité de nature attribuée à ce qui est dénommé de manière générale «chair» montre les limites de cette distinction entre membres simples et composés, héritée d'Aristote.

Gentile da Foligno commence par envisager cette distinction d'un point de vue philosophique, celui de la cause formelle: la forme des membres simples, c'est proprement leur complexion, le mélange des qualités premières de chaud, de froid, d'humide et de sec qui les caractérise, alors que la forme des membres composés, c'est leur composition, leur structure ou agencement des parties. Le commentateur se réfère alors à d'autres appellations fournies dans d'autres œuvres traduites de l'arabe ou du grec. Au lieu de *simplicia* et de *composita,* sont évoqués des membres *similia* ou *consimilia* et des membres *organica*. Les membres *similia* se disent en grec *omiomera,* d'*omi* qui veut dire «un» et *meros* qui veut dire «nature». À *organica* Gentile da Foligno fait correspondre logiquement *anomiomera,* donc de diverse nature, composés, dissemblables. Certains *consimilia* le sont vraiment, comme la chair glanduleuse ou les os, d'autres ne le sont qu'en apparence comme les muscles –qu'Avicenne ne mentionnait pas dans son énumération des membres simples, mais auxquels il va ensuite consacrer une section particulière au même titre que les autres composants dits «simples»–, les veines et les artères. De même, certains *organica* le sont pleinement, car formés de parties elles-mêmes «organiques», comme la tête, d'autres le sont à un moindre degré, car formés de parties non-organiques, comme la main ou le bras [*Gentile comm*., fol. 53v]. Au travers de cette distinction entre *consimilia* et *organica* qui prétend correspondre à celle entre *simplicia* et *composita* se décèle un problème plus fondamental: si certains membres sont dits «organiques» ou «instrumentaux», tous des composés, la raison en est que non seulement ils effectuent une opération ou un mouvement, mais qu'ils sont eux-mêmes des instruments de quelque entité. Alors que Galien énonçait, dans son traité *Des facultés naturelles,* que la nutrition et la croissance n'étaient pas gouvernées par l'âme, une âme qui selon les platoniciens serait végétative, mais par la nature[14], chez

13. *JD comm*., fol h ii r.

14. «Puisque la sensation et le mouvement volontaire sont propres aux animaux, tandis que la nutrition et l'accroissement sont communs aux animaux et aux plantes, ces opérations doivent être attribuées, les premières à l'âme, les secondes à la nature […] et

Gentile da Foligno, comme chez Avicenne et la majorité des médecins universitaires médiévaux, même ces fonctions d'ordre végétatif sont gouvernées par l'âme, qui une et indivisible anime le corps tout entier en chacune de ses parties[15]. Les membres sont donc les instruments de l'âme, ou du moins des puissances immatérielles qui en émanent. Il en résulte, dit Gentile da Foligno, que l'on n'attribue pas de «membres» aux plantes, mais seulement des «parties»: en effet, comme elles ne sont pas dotées d'une âme animale, les plantes n'ont pas en elles «beaucoup d'organisation» (*multa organizatio*). Une objection est alors soulevée: le niveau végétatif de l'âme qui assure la nutrition opère ses actions avec beaucoup d'organisation, comme on le voit avec le foie, l'estomac, les veines et les artères. Gentile da Foligno répond que cette organisation n'est pas due au niveau végétatif de l'âme en tant que tel, mais en tant qu'il est joint au niveau sensitif et parachevé par lui[16]. Si la notion d'organisme n'est pas encore présente, il est clair que définir les parties du corps humain, distinguer leur nature et leur rôle ne peuvent être envisagés qu'en prenant en compte le fonctionnement de l'ensemble, lequel, dans la représentation des universitaires médiévaux, est assuré par la présence de l'âme dans le corps, le niveau rationnel exerçant toutefois son action sans instrument corporel, de manière totalement immatérielle.

Après avoir énuméré les membres simples, Avicenne énonçait que dans chaque membre réside une faculté naturelle qui lui apporte la nourriture,

---

nous dirons que les animaux sont régis à la fois par leur âme et par leur nature, tandis que les plantes le sont seulement par leur nature» (Pichot 1994, 3).

15. Avant l'introduction du *Canon* d'Avicenne, l'idée selon laquelle certaines facultés dépendent de la nature et non de l'âme est diffusée à travers des œuvres traduites de l'arabe, dont le très répandu *Pantegni* de Constantin l'Africain. *Cf.* Jacquart 2013, 445-463.

16. «Considerandum septimo quod per motum et operationes anime debemus intelligere operationes sensus et motus vol[untarii] quorum principium est anima animalis, que proprie et vere est anima. Sed anima naturalis proprie vocata est natura a multis antiquis et proprie a Galeno primo *De virtutibus naturalibus* capitulo primo, quia ergo membra instrumentalia sunt quibus he operationes et motus fiunt et hec fuit necessitas horum membrorum et ideo dicta sunt organica sive instrumentalia, quia anime animalis [sunt] instrumenta, et propter hoc plantis non attribuimus membra sed partes, quia propter non habere animam animalem non fuit in eis multa organizatio. Sed tu dicis: nos videmus quod anima nutritiva etiam agit suas operationes quasdam cum multa organizatione, ut apparet de epate et stomacho et venis et arteriis. Dicendum quod ista organizatio non debetur anime nutritive secundum se, sed ut est coniuncta et perfecta anima sensitiva et ut stat illi sicut materia forme» (*Gentile comm.*, fol. 53v).

l'attire, la retient, l'assimile et expulse ce qui est superflu. Jacques Despars évoque à ce propos le cas de la peau, dépourvue de cette faculté naturelle. Non citée par Avicenne dans son énumération des membres simples, la peau a un statut complexe au Moyen Âge. Jacques Despars précise qu'elle n'est pas à proprement un membre, mais plutôt une superfluité «qui pousse» (*adnata*) pour servir de couverture. Une hésitation se discerne toutefois à l'exclure des éléments du corps appelés «membres»: le commentateur ajoute que Galien n'a pas vraiment dit que la peau était dénuée de facultés naturelles, mais que celles-ci y étaient faibles[17]. Avicenne poursuivait en énonçant que certains membres ont, outre cette faculté naturelle, une faculté qu'ils envoient à d'autres, alors que certains autres ne font que recevoir. Gentile da Foligno considère cet énoncé comme confus [*Gentile comm.*, fol. 55r]. La suite de ce passage dans le *Canon* apporte quelque précision en posant une nouvelle distinction importante. Il y a quatre types de membre relativement à la réception et à la distribution d'une faculté, selon qu'il:

> reçoit et distribue (*suscipiens et tribuens*)
> distribue mais ne reçoit pas (*tribuens et non suscipiens*)
> reçoit mais ne distribue pas (*suscipiens et non tribuens*)
> ne distribue ni ne reçoit (*nec tribuens nec suscipiens*)[18].

Cette distinction établit une hiérarchie, une «organisation» pour reprendre le mot utilisé par Gentile da Foligno. Elle pose aussi de manière connexe la question fort débattue des organes dits principaux, car ils sont le siège de l'une des trois facultés, immatérielles, qui émanées des puissances de l'âme assurent le fonctionnement du corps humain: la faculté dite naturelle siégeant dans le foie, la faculté dite vitale siégeant dans le cœur et la faculté dite animale siégeant dans le cerveau[19]. En tant qu'ils reçoivent

17. «Instabit aliquis primo de cute que est membrum et non habet virtutem naturalem. Iuxta illud Galieni secundo de morbo 'Non enim cutis ad aliud extitit agendum nisi ut solummodo operienda operiret […] Ad primum dic si vis quod prima cutis non est de numero membrorum que propriissime dicuntur membra, sed potius superfluitas quedam adnata ad usum cooperiendi. Vel dic quod Galienus noluit negare penitus cuti inesse virtutes naturales, sed innuere quod sunt in ea debiles»: *JD comm.*, fol. h ii v. Sur le statut complexe de la peau, voir la série d'articles rassemblés dans *La pelle umana* 2005.

18. Avicenne, *Canon*, fol. 7v.

19. Les testicules, qui jouent un rôle dans la faculté de génération, ne sont considérés «membre principal» que dans le cadre de la conservation de l'espèce, et non de

la chaleur naturelle et la force vitale du cœur, le cerveau et le foie entrent dans la catégorie des membres «qui reçoivent et distribuent». À propos du cœur, comme le rapporte Avicenne, les médecins (c'est-à-dire Galien et ses épigones) s'opposent «au grand philosophe», Aristote, selon lequel cet organe est la racine première de toutes les facultés et donc est un membre «qui distribue et ne reçoit pas»[20]. Ce célèbre débat pour déterminer quel est l'organe «le plus principal», au sommet de la hiérarchie des membres, fournit à Avicenne l'une des occasions pour distinguer philosophie et médecine: l'option du philosophe en faveur du cœur certifie subtilement et est plus vraie, tandis que celle du médecin en faveur du cerveau est fondée sur l'apparence et plus manifeste. Il est indéniable que le cœur distribue la faculté vitale, fondamentale, mais lui-même est nourri grâce à la faculté naturelle siégeant dans le foie et il reçoit du cerveau la sensation: il devrait donc être dit «distribuant et recevant». Après une longue analyse de cette question redoutable, Jacques Despars conclut: le cœur est un membre «distribuant», car il envoie le sang artériel et les esprits vitaux ou la chaleur vivifiante à chaque partie du corps, et cela ni le philosophe ni le médecin ne le mettent en doute. Quant à son éventuel statut de «recevant», une analogie avec le pouvoir politique permet de réconcilier médecins et philosophes: plutôt que de dire que le cœur «reçoit», il faut considérer que tel le roi dans son royaume «il se fait servir», ne recevant

---

l'individu, comme le souligne Avicenne: «membra vero principalia sunt membra que primarum virtutum que in corpore existunt que ad hoc sunt necessarie ut singulare, aut species perdurent principia habent. Secundum vero singularis durabilitatem sunt tria principia. Cor quidem est principium virtutis vite et cerebrum quidem est principium virtutis sentiendi et movendi et epar quidem est principium nutriendi. Sed secundum speciei durabilitatem sunt principalia hec tria et etiam aliud quartum quod speciei existit proprium et sunt testiculi qui uni rei necessarii et ad rem aliam iuvativi» (*Ibid.*).

20. «De aliis vero duabus divisionis partibus in una earum medici a magno philosophorum diversificati sunt, philosophorum namque magnus dixit quod membrum tribuens et non recipiens est cor, ipsum enim est omnium virtutum prima radix et omnibus aliis membris suas tribuit virtutes quibus nutriuntur, vivunt et quibus comprehendunt et quibus movent. Medici autem et quidam primorum philosophorum has virtutes in membris partiti sunt et non dixerunt quod sit membrum tribuens et non suscipiens. Et philosophi quidem sermo cum subtiliter certificat est veracior, sed medicorum sermo in primis cum attenditur est magis manifestus» (*Ibid.*). De nombreuses études ont été consacrées à ce débat et à l'influence exercée par les propos d'Avicenne ici rapportés, citons McVaugh 2000, 103-110; 124-125; 169-181.

de personne son pouvoir mais seulement la part des facultés qui sont les siennes envoyée par ses sujets [*JD comm.*, fol. h iiii v].

La métaphore politique est toujours présente lorsqu'il s'agit d'établir une hiérarchie entre les organes principaux, de même que l'exemple du cœur au centre du corps ne manque pas d'être évoqué par les théoriciens du pouvoir politique [Ricklin 2003, 123-143]. Gentile da Foligno ne fait pas exception, lui qui, en outre, assimile chaleur naturelle et esprit vital émanant du cœur: le cerveau ne distribue pas au cœur ce qu'il a à lui donner comme un prince, mais comme un esclave ou un serviteur (*servus et minister*), car il n'exerce son action que par la faculté du cœur, à l'instar d'un comte au service d'un roi qui le domine. Et si le médecin concède que le foie est le principe de la faculté naturelle, il lui importe peu de savoir s'il est principe de manière absolue ou non [*Gentile comm.*, fol. 55v-56v].

À côté de cette question redoutable à propos du type de membre «qui distribue et ne reçoit pas», qui revient en réalité à déterminer quel est l'organe «le plus principal» régissant les autres, la possibilité qu'existent des membres «qui ne reçoivent ni ne distribuent» ouvre un débat encore plus délicat, car il renvoie à la possibilité que des parties du corps ne soient pas régies par une faculté émanant de l'âme, mais par une disposition naturelle sise en eux. L'exemple en serait des membres non dotés de sensation ni de mouvement, mais qui à l'évidence sont nourris, comme c'est le cas des os. Parmi les arguments en faveur de leur non-réception de la faculté naturelle, de nutrition, venant du foie, Jacques Despars évoque les ossements dans les tombeaux qui ne se corrompent pas comme les autres parties du corps, mais cet argument est réfuté à la fin de la discussion: les os après la mort par rapport aux os d'un vivant sont comparables à un homme de pierre par rapport à un véritable être humain. Laissant aux philosophes, comme y incite Avicenne, le soin de débattre de la question de savoir si au moment de la génération les os acquièrent une faculté innée de nutrition directement à partir de la semence paternelle ou indirectement à partir du cœur et du foie déjà formés, il conclut néanmoins que la capacité de se nourrir ne peut provenir que du foie, du moins c'est ce que le médecin doit croire même s'il ne peut le démontrer [*JD comm.*, fol. h IIII v- h V v]. Gentile da Foligno consacre un très long développement à ce débat, car il lui offre l'occasion de soulever des questions fondamentales sur l'animation du corps, sur le rapport entre facultés vitales et chaleur naturelle, sur l'importance de la complexion de chaque partie du corps

dans son aptitude à recevoir l'âme, etc.[21]. Au sein de ce très long développement se dessine l'idée selon laquelle la réception de la sensation et de la motricité ne suit pas les mêmes voies que la réception de la faculté naturelle de nutrition. Toutefois, conformément à la distinction qu'il avait établie entre les plantes et les animaux, le sensitif ne peut être complètement distingué du végétatif chez l'être humain: si les os ne sont pas directement dotés de sensation, ils sont néanmoins *pars animalis sentientis*[22]. Alors que la possibilité qu'une partie du corps ne soit pas animée, mais seulement régie par des facultés inhérentes à sa nature, paraît impensable, comment rendre compte d'un type de membre qui ne serait ni distribuant ni recevant? Dans sa solution finale, Gentile da Foligno concède que ce type de membre est dit «non recevant», car, contrairement à la réception de la sensation et du mouvement, la seule réception de la nourriture ne concourt pas à l'action qu'a à opérer ce membre. En outre, les facultés naturelles sont dites «innées» dans ces membres, car, comparativement à ce qui se passe en d'autres membres, elles opèrent davantage grâce à leur complexion innée[23].

Dans son souci de parler en chirurgien, Henri de Mondeville opère une lecture sélective de ces passages du *Canon* d'Avicenne. Dès le début de son exposé, il avait d'ailleurs déclaré ne prétendre traiter d'anatomie que «grosso modo et brièvement», ainsi que *sensibiliter*, c'est-à-dire en se fiant à ce qui est visible aux yeux du chirurgien et qui au besoin peut être représenté dans des illustrations ou dans la fabrication de modèles comme le crâne artificiel qu'il dit avoir conçu dans le cadre de ses cours[24]. La première distinction qu'il pose au sein des membres n'est pas entre simples et composés mais entre homogènes (*consimilia*) et instrumentaux (*officialia*)[25], et c'est à l'intérieur de cette distinction qu'il réintroduit les

21. «Hic tamen dicamus quod spiritus datus a corde et calor naturalis et virtus vite data a corde, scilicet que continuo datur, apud me est una res […] considerandum tamen quod licet dicamus membra organica esse anime instrumenta, universale tamen et principium in omni operatione est complexio» (*Gentile comm.*, fol. 54v, 58r).

22. «Ossa non sentiunt immediate, sed sunt pars animalis sentientis» (*Ibid.*, fol. 58r).

23. *Ibid.*, fol. 60r.

24. Voir la note 7 ci-dessus. Sur l'usage d'illustrations et d'un crâne artificiel, McVaugh 2006, 71-72; Jacquart 1998, 196-197.

25. «Divisiones membrorum omnium totius corporis secundum Johannicium et alios actores et secundum Avicennam capitulo allegato: quaedam sont consimilia, quaedam

notions de simplicité et de composition. Les *consimilia* sont tous ceux qui entrent dans la composition des *officialia*: ils sont soit simples comme la chair ou le nerf, soit composés comme le tendon, le muscle, la main, le doigt etc. Les *officialia* sont tous ceux qui ont un office dans le corps, comme le tendon, le muscle, la main, le bras etc. Comme le signalent clairement les exemples donnés d'emblée, il ressort que de mêmes membres peuvent être dits selon les cas à la fois *consimilia* et *officialia*, suivant qu'ils sont considérés comme partie, par exemple la main partie du bras, ou comme un tout exerçant une action spécifique. Parmi les *consimilia*, il en est des simples, n'ayant qu'un seul type de substance, comme le nerf ou la chair, d'autres composés de diverses substances, comme le tendon qui est fait de nerf et de ligament. Le lecteur perçoit donc une certaine subversion du discours anatomique des médecins, tel qu'exposé par Avicenne. La seconde distinction retenue par Henri de Mondeville fait état de membres spermatiques, non spermatiques et membres en partie spermatiques et en partie non spermatiques, en référence au moment de la génération, suivant que la matière utilisée par la faculté formative est le sperme, le sang ou les deux à la fois. Cette distinction a son importance pour un chirurgien, car les membres purement spermatiques sont censés ne pas se régénérer lorsqu'ils ont subi un dommage: tels sont l'os, le cartilage, l'artère, la veine. Quant à la catégorie des non-spermatiques, elle comprend la chair, la graisse, les villosités. Seuls les composés peuvent être en partie spermatiques et en partie non-spermatiques: c'est le cas du muscle. Mais des composés sont purement spermatiques, comme la peau, qui est considérée par le chirurgien Henri de Mondeville comme un «membre» et non comme une superfluité, cette dernière notion étant réservée à la moelle osseuse, aux ongles, aux poils et aux cheveux[26].

---

sunt officialia» (Pagel 1889, 17-18). Notons que dans l'*Isagoge Iohannitii,* les adjectifs *consimile* et *officiale* ne qualifient pas directement les membres, mais les maladies qui les affectent, *cf.* Maurach 1978, 162.

26. «Ultra ista supradicta sunt aliqua consimilia simplicia in toto corpore, quae corporis compositionem intrant et dicuntur a quibusdam membra eorum, et ab aliquibus dicuntur superfluitates membrorum, et eorum quaelibet pars minima nominatur, cum dividitur, nomine sui totius et est homogenea suo toti et sunt 4: medulla, unguis, pilus et capillus […] Composita pure spermatica consimilia aut officialia diverso respectu sunt: corda, panniculus, cutis» (Pagel 1892, 18).

Henri de Mondeville suit ces distinctions posées initialement lorsqu'il passe en revue dans des chapitres successifs les différentes parties du corps, en commençant par les membres homogènes, dont la partie porte le même nom que le tout, simples et purement spermatiques. L'os, *consimile simplex pure spermaticum*, est ainsi étudié en premier, puis viennent le cartilage, le ligament, le nerf, l'artère, la veine. Le chapitre dévolu aux *consimilia simplicia non spermatica* est ouvert par la chair, un élément anatomique important pour le chirurgien. Si Jacques Despars quelque cent ans plus tard en dénombre quatre sortes, ainsi qu'il a été vu, Henri de Mondeville se limite à trois: la chair dite molle, qui emplit les creux et donne une belle forme, évite les frictions entre des parties dures ; la chair dite épaisse et visqueuse, qui entre dans l'anatomie des muscles; la chair glanduleuse, qui comme celle des seins ou des testicules convertit le sang en une substance de couleur blanche, attire les superfluités venant des membres principaux et sert de source aux veines qui vont de membre en membre [Pagel 1889, 20]. La graisse, qu'Avicenne ne faisait pas figurer dans son exposé introductif sur l'anatomie, fait l'objet d'un long développement, tandis que les villosités terminent la série des membres homogènes simples non spermatiques. Les chapitres consacrés aux membres composés font apparaître quelque liberté envers la distinction entre *consimile* et *officiale*, qui devient des plus floues, le tendon, la membrane, la peau, comme le muscle sont dits *consimile vel officiale*. Cette distinction est donc conçue comme inopérante pour un chirurgien, pour lequel rares sont les parties qui ne remplissent pas un office. En revanche, lorsqu'il s'agit d'inciser et de trancher, la reconnaissance de la qualité simple ou composée, de la nature spermatique ou non a son importance. De même, bien que classée parmi les superfluités, la moelle osseuse retient une attention particulière: si à la suite d'une blessure ou d'une amputation proche d'une articulation, la perte de moelle osseuse mène à la corruption, le patient en réchappe difficilement [*Ibid.*, 23].

Après cette série de chapitres sur les divers éléments anatomiques qu'ont à rencontrer la main du chirurgien et ses instruments, Henri de Mondeville décrit les différentes parties du corps, depuis la tête jusqu'aux extrémités. Sans ouvrir les débats propres à l'enseignement médical universitaire, il en donne un certain écho. Ainsi, au chapitre dédié à l'anatomie du thorax, le cœur est dit «membre très principal» (*membrum principalissimum*), lui qui distribue (*tribuens*) à tous les autres membres le sang, la chaleur

et l'esprit vital, à l'instar du roi au milieu du royaume[27]. En revanche, le cerveau n'est qualifié que de membre «principal» (*principale*)[28], tout comme le foie[29]. Henri de Mondeville a donc tranché en choisissant le cœur, et non le cerveau, comme organe hégémonique. Mais il ne s'en tient pas à cette trilogie classique des membres dits «principaux», et valorise aussi l'estomac. Tout en gardant au cœur sa position royale, il fait de l'estomac lui-aussi un *membrum principalissimum*, en une justification qui montre combien cette hiérarchisation des organes pour un chirurgien est inopérante:

> L'estomac est un membre instrumental, composé, spermatique, nerveux, sensible, dans lequel la première digestion est opérée. Il est instrumental (*officiale*), car nécessaire par son office à tout le corps: s'il ne remplit pas cet office, tout le corps périt et en fonction de cette action il n'est pas seulement principal et noble, mais très principal et très noble, car sans son action les organes principaux sont corrompus. Il en est de même du foie et d'un certain nombre d'autres. [Pagel 1892, 49]

Tout en étant nourri de savoir universitaire médical et lecteur attentif des textes faisant autorité, Henri de Mondeville a pris des libertés vis-à-vis des nomenclatures classiques.

Lorsqu'il met fin à son commentaire de la longue introduction d'Avicenne sur l'anatomie, et laisse de côté les chapitres suivants qui décrivent en détail os, muscles, nerfs, artères et veines, Gentile da Foligno déplore le fait de suivre cette «commune erreur»: «en effet, la science de l'anatomie devrait être enseignée en premier lieu aux débutants comme sont enseignées les lettres de l'alphabet à celui qui doit apprendre et lire»[30]. Comme on l'a vu, pour lui la connaissance des différentes parties du

27. «Cor est membrum principalissimum, creatum ex materia spermatica prima, cujus quantitas completa est ex carne dura, quasi lacertosa, forti, officiale, tribuens ceteris membris omnibus totius corporis sanguinem, vitalem calorem et spiritum […] sicut rex in medio regni» (*Ibid.*, 45).

28. «Cerebrum est membrum spermaticum, principale, frigida et humida complexione, album, rarum, molle, mediocriter viscosum, tres habens ventriculos» (*Ibid.*, 30).

29. «Epar est membrum principale, officiale, compositum a prima creatione sua spermaticum, quantitative completum a sanguine, insensibile per se, sensibile per accidens, in quo secunda digestio celebratur, circumdatum panniculo nervoso» (*Ibid.*, 50).

30. «Nos deinceps procedemus ad capitulum de virtutibus sequendo communem errorem. Nam scientia anathomie deberet primo doceri introducendis sicut docentur littere alphabeti debenti discere et legere» (*Gentile comm.*, fol. 64v).

corps est indissociable de la recherche de «l'organisation» de l'ensemble, du fonctionnement du corps animé. La *recta divisio* que recherche Henri de Mondeville est autre: cette expression qu'il fait équivaloir au mot *anatomia* s'applique aussi à ce que doit atteindre la main du chirurgien. Dans cette perspective, la moindre partie a son importance et les classifications hiérarchiques paraissent inutiles. Lorsque Jacques Despars, lecteur assidu du *De usu partium* de Galien reprend à son compte l'expression de *recta divisio,* c'est avec des accents qui ne sont pas sans annoncer les recherches des anatomistes de la Renaissance: «On demande: en quoi l'anatomie est-elle utile au médecin? Dis que la juste division des membres qui en grec se dit *anatomia* de *ana* qui veut dire 'juste' et *tomos* qui est 'division' *primo* élève l'esprit vers la contemplation et la louange de la sagesse et de la vertu du Créateur, lui qui a formé avec le plus grand art toutes les parties avec ordre et mesure, chargeant chacune de son office propre. Elle est utile *secundo* pour connaître l'objet proche de la médecine, *tertio* pour traiter les maladies qui varient nécessairement en fonction de la diversité des parties lésées, *quarto* pour arriver à un pronostic juste»[31]. Ce plaidoyer en faveur de l'anatomie ouvre le commentaire aux chapitres consacrés à chacune des parties dites simples (avec l'inclusion des muscles) que les universitaires italiens avaient l'habitude de laisser de côté. Jacques Despars innove donc et déclare vouloir se limiter dans son commentaire de ces chapitres à une explication brève, dénuée de questions et d'argumentations, car «l'anatomie est plus connue par l'observation et l'expérience que par des raisonnements».

BIBLIOGRAPHIE

Avicenne, *Liber Canonis*, Venise: Paganino Paganini, 1507 (reprod. Hildesheim, 1964).

Beaujouan, Guy, *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanque et de ses «colegios mayores»*, Bordeaux: Féret & Fils, 1962.

Chandelier, Joël, *Avicenne et la médecine en Italie, Le 'Canon' dans les universités (1200-1350)*, Paris: Honoré Champion, 2017.

31. *JD comm.*, I. I. 5. 1. 1, fol. [i viii v].

Despars, Jacques, ed., Avicenne, *Avicenne Canonis cum explanatione M. Jacobi de Partibus*, Lyon: Johannes Trechsel, 1498.

Foligno, Gentile da, ed., Avicenne, *Avicenne medicorum principis canonum liber (translatus a Gerardo Cremonensi), una cum lucidissima Gentilis Fulginei expositione*, vol. I, Venise: in aedibus haer. Ottaviano I Scoto, 1520.

Giorgi, P. P. & G. F. Pasini, eds., Mondino de' Liuzzi, *Anathomia*, Bologne: Istituto per la storia dell'Università di Bologna, 1992.

Jacquart, Danielle, «Le regard d'un médecin sur son temps: Jacques Despars (1380?-1458)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 138 (1980), págs. 35-86.

——, *La médecine médiévale dans le cadre parisien, XIVe-XVe siècle*, Paris: Fayard, 1998.

——, «Où il est à nouveau question de Jacques Despars: Les *marginalia* du latin 6915», en C. Leonardi & F. Santi, eds., *Natura, scienza e società medievali: studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, Firenze: SISMEL, 2008, págs. 151-176.

——, «Parler en chirurgien selon Henri de Mondeville», en Joël Coste, Danielle Jacquart & Jackie Pigeaud, eds., *La rhétorique médicale à travers les siècles*, Genève: Librairie Droz, págs. 141-170.

——, «Anatomy, physiology and medical theory», en David C. Lindberg & Michael H. Shank, eds., *The Cambridge History of Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, vol. II, págs. 590-610.

——, «La reconstruction médicale de la nature de l'homme aux XIe et XIIe siècles», *Revue de Synthèse*, 6e sér., 134 (2013), págs. 445-463.

Klestinec, Cynthia, *Theaters of anatomy: students, teachers and tradition of dissections in Renaissance Venice*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011

Kühn, Karl Gottlob, ed., Galien, *Claudii Galeni Opera Medica Omnia*, vol. VIII, Leipzig: Car. Cnoblochii, 1824.

La pelle umana/The Human Skin. Micrologus XIII, Firenze: SISMEL & Edizioni del Galluzzo, 2005.

Louis, Pierre, ed., Aristote, *Histoire des animaux*, I. 1, Paris: Les Belles Lettres, 2002.

Mandressi, Rafael, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris: SEUIL, 2003.

——, «Le corps des savants, Sciences, histoire, performance», *Communications*, 92 (2013), págs. 51-65.

Maurach, Gregor, «Isagoge ad Techne Galieni», *Sudhoffs Archiv*, 62 (1978), págs. 148-174.

McVaugh, Michael Rogers, *The rational surgery of the Middle Ages*, Firenze: SISMEL & Edizioni del Galluzzo, 2006.

——, ed., Arnaud de Villeneuve, *Tractatus de intentione medicorum*, Barcelone: Universitat de Barcelona & Fundació Noguera, 2000.

Pagel, Julius L., *Die Anatomie des Heinrich von Mondeville*, Berlin: Reimer, 1889.

——, *Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville*, Berlin: Hirschwald, 1892.

Park, Katharine, «The criminal and the saintly body: autopsy and dissection in Renaissance Italy», *Renaissance Quarterly*, 47 (1994), págs. 1-33.

Pichot, A., ed., Galien, *Œuvres médicales choisies II*, C. Daremberg, trad., Paris: Gallimard, 1994.

Pormann, Peter, E., «Avicenna on medical practice, epistemology, and the physiology of the inner senses», en P. Adamson, ed., *Interpreting Avicenna, Critical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, págs. 91-108.

Reisman, D.C., «The life and times of Avicenna: patronage and learning in medieval Islam», en P. Adamson, ed., *Interpreting Avicenna, Critical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, págs. 7-27.

Ricklin, Thomas, «Le cœur, soleil du corps: une redécouverte symbolique du XIIe siècle», *Micrologus*, 11 (2003), págs. 123-143.

Rocca, Julius, *Galen on the brain: Anatomical knowledge and physiological speculation in the second century AD*, Leyden: Brill, 2003.

——, «Anatomy», en R. J. Hankinson, ed., *The Cambridge Companion to Galen*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, págs. 242-262.

Siraisi, Nancy G., *Taddeo Alderotti and his pupils. Two generations of Italian medical learning*, Princeton: Princeton Legacy Library, 1981.

——, *Avicenna in Renaissance Italy. The 'Canon' and medical teaching in Italian university after 1500*, Princeton: Princeton Legacy Library, 1987.

RESUMEN: El desarrollo de la ciencia anatómica durante la Edad Media no fue tan escaso como se ha señalado tradicionalmente, incluso por parte de historiadores contrastados. Al contrario, se puede afirmar que los logros acaecidos en el Renacimiento se beneficiaron en gran medida de la paciente reconstrucción medieval. Desde la traducción en las últimas décadas del siglo XII del *Canon* de Avicena por parte de Gerardo de Cremona a la de Niccolò da Reggio al *De usu partium* de Galeno en 1317, el conocimiento anatómico heredado de la Antigüedad helénica ha sido constantemento reconstruida. Este artículo se centra en la denominación de las diferentes partes anatómicas distinguidas sobre la base de su estructura, siguiendo la definición aristotélica de *homeomera* y *anomeomera*, y una jerarquía de sus funciones. Particularmente se estudian y comparan las elecciones de tres autores: dos comentaristas del *Canon* de Avicena, Gentile da Foligno y Jacques Despars; y un cirujano, Henri de Mondeville.

PALABRAS CLAVE: Historia de la anatomía, medicina medieval, lexicografía latina.

ABSTRACT: Anatomical science during the Middle Ages was not so poor as it is often stated, even by serious historians. On the contrary, it may be claimed that Renaissance achievements benefited a lot from the patient medieval reconstruction. From the translation, during the last decades of the twelfth century, of Avicenna's *Canon* by Gerard of Cremona to Niccolò da Reggio's translation of Galen's *De usu partium* in 1317, anatomical knowledge inherited from Greek Antiquity has been constantly reconstructed. In this paper, we focus on the designation of the different anatomical parts, distinguished as they were on the basis both of their structure, following Aristotle's definition of *homeomera* and *anomeomera*, and a hierarchy of their functions. Are particularly studied and compared the choices made by three authors: two commentators on Avicenna's *Canon*, Gentile da Foligno and Jacques Despars, and a surgeon, Henri de Mondeville.

KEYWORDS: History of anatomy, Medieval medicine, Latin Lexicography.

BOCCACCIO E IL MITO DI FIAMMETTA

MARCO SANTAGATA (†)
(Università di Pisa)

Per almeno una decina d'anni, diciamo dal filocolo almeno alla *Elegia*, il personaggio di Fiammetta occupa il posto più elevato nella narrativa di Boccaccio, tanto che possiamo parlare di mito di Fiammetta. La formazione e gli sviluppi di questo mito coinvolgono in maniera stretta quel rapporto tra invenzione e biografia che è centrale nella produzione letteraria in volgare di Boccaccio. Il punto non è stabilire se al fondo della complessa e articolata costruzione legata al nome di Fiammetta si trovi un grumo di vita vissuta, una esperienza sentimentale dell'autore: che sia così, è quasi ovvio per chiunque frequenti la letteratura amorosa medievale. Ma è anche evidente che quel grumo di realtà non è attingibile, e va anche detto che, forse, non servirebbe a molto scoprire chi fosse la donna di cui si era invaghito il giovane Giovanni Boccaccio. Non mi metterò dunque a indagare chi potesse essere Fiammetta. I tentativi degli studiosi della Scuola storica di ricostruire sulle opere la biografia di Boccaccio[1], benché non siano da buttare *in toto*, sicuramente peccavano di ingenuità. Tuttavia, le posizioni di studiosi come Giuseppe Billanovich [1947] e Vittore Branca [2010], decisi nel fare di Fiammetta un puro personaggio di invenzione, nella loro radicalità oggi appaiono viziate da un eccesso di manicheismo: o vita o opere. Io vorrei mostrare, invece,

1. Per esempio, Casetti 1875; Renier 1879; Hauvette 1911; Torraca 1912 e 1914.

come la mitologia di Fiammetta sia un gioco tutto interno alla letteratura che però nello stesso tempo guarda a ciò che alla letteratura è esterno, come esso risponda a esigenze diciamo di natura fantastica ma subisca anche il condizionamento di eventi extraletterari.

Fiammetta fa la sua prima apparizione nel *Filocolo*. Siamo nel 1336, Boccaccio è da poco iscritto ai corsi di diritto canonico dell'università di Napoli. Con l'iscrizione all'università si era svincolato dallo stato di figlio di mercante, e di apprendista mercante lui steso, per entrare, per così dire, ufficialmente nel mondo delle attività intellettuali, mondo che fino ad allora aveva costeggiato senza avere titoli per sentirsene parte a tutti gli effetti. Per lui deve essere stato un momento di grande euforia, vissuto come una sorta di promozione sociale. Insomma, un passaggio che lo avvicinava di più all'universo di quei nobili, cortigiani o prossimi agli ambienti di corte, che già da tempo frequentava, ma in una posizione socialmente ambigua.

Nella sua prima apparizione Fiammetta non si chiama Fiammetta, si chiama solamente Maria.

Nel primo capitolo, che fa prologo, dopo un lungo e altisonante panegirico della dinastia angioina, dalla sconfitta di Manfredi fino a Roberto, il sovrano regnante, il «componitore» del libro presenta la dedicataria, che deve essere intesa come persona storica, affermando che Roberto d'Angiò l'aveva generata, «avanti che alla reale eccellenza pervenisse», da una innominata «gentilissima giovane dimorante nelle reali case», l'aveva battezzata Maria e poi «teneramente» nutrita, ma, «volendo di sé e della giovane donna servare l'onore», «sotto nome appositivo d'altro padre» [I 1, 14-15]. Non dice, tuttavia, quale fosse la famiglia adottiva. Maria è il suo vero nome o è un nome di invenzione? Non è possibile dare una risposta certa. Va detto, però, che negli anni Trenta del Trecento, dopo la Bice-Beatrice di Dante, la Vanna-Giovanna di Cavalcanti, la Lagia-Alagia di Lapo Gianni, la Selvaggia di Cino una donna amata designata con il proprio nome anagrafico non farebbe specie.

Oltre al nome dell'amata, Boccaccio fornisce le coordinate di tempo e di luogo dei loro incontri. Il primo incontro è avvenuto un sabato santo alla «quarta ora del giorno» nella chiesa napoletana di San Lorenzo. Il secondo è collocato nel convento di Sant'Arcangelo a Baiano in un giorno imprecisato. Qui la gentilissima donna chiede all'autore di riscattare la «memoria degli amorosi giovani», cioè Florio e Biancifiore, «non essaltata

da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti», e questi obbedirà scrivendo il *Filocolo* [I 1, 17-26].

Dopo il prologo, per molte pagine di questa Maria non si parla più. Ricomparirà nuovamente, accompagnata adesso per la prima volta anche dal *senhal* Fiammetta, soltanto oltre la metà del romanzo, dopo che il lettore ha seguito per più di trecento pagine il viaggio di Florio verso Oriente. E però non ricomparirà come persona reale, ma come personaggio di un racconto favoloso.

Poco dopo l'inizio del quarto libro «un giovane chiamato Caleon, di costumi ornatissimo e facundo di leggiadra eloquenza» [IV 16, 1], una di quelle proprie controfigure che Boccaccio inserisce come personaggi nel racconto, presenta a Filocolo, fortunosamente approdato a Napoli nel suo viaggio verso Alessandria, una donna «piena di maravigliosa bellezza e di virtù» con queste parole:

Il suo nome è da noi qui chiamato Fiammetta, posto che la più parte delle genti il nome di Colei la chiamino, per cui quella piaga, che il prevaricamento della prima madre aperse, richiuse. Ella è figliuola dell'altissimo prencipe sotto il cui scettro questi paesi si reggono, e a noi tutti è donna [IV 16, 4-5]

La figlia del re di Napoli, che i più chiamano Maria, da una cerchia più ristretta e selezionata (che adombra la corte napoletana) è dunque soprannominata Fiammetta. E' evidente che Boccaccio narratore vuole che i lettori identifichino la Maria della dedica con la donna di cui parla Caleon e con ciò avvalorare la tesi che a entrambe vada attribuito il nome Fiammetta. Da questo punto del libro cominciano anche ad apparire quei segnali legati al soprannome totalmente assenti nel primo ritratto. Caleon si rivela innamorato di quella donna, proprio come il Boccaccio autore si rivelava esserlo della dedicataria. Ma, come già succedeva con la Maria del proemio, in tutta la lunga sezione testuale del quarto libro nella quale Fiammetta resta in scena niente indica che essa nutra un analogo sentimento nei confronti del suo innamorato.

Poi le cose cambiano. Terminata la lunga sezione testuale dedicata alle tredici questioni d'amore, Fiammetta sparisce. La ritroviamo nel quinto libro –ma indirettamente, attraverso le parole di altri– quando Florio, durante il viaggio di ritorno dall'Oriente fermatosi nuovamente a Napoli in compagnia della ritrovata Biancifiore, domanda a Caleon «che sia della Fiammetta, per adietro stata loro reina nell'amoroso giardino», al che questi,

sospirando, risponde che la «stella» sulla quale egli orientava la propria vita è «sparita» [V 30, 1-2]: Florio sentenzia che Caleon «ama crudelissima donna sanza essere da lei amato» [V 47, 2]. Il dramma amoroso di Caleon non è preannunciato da alcun segnale narrativo ed è raccontato in un numero assai limitato di pagine, dopo le quali Fiammetta non sarà più nominata.

Nel *Filocolo*, dunque, il mito di Fiammetta non è così pervasivo come si penserebbe: se di mito vogliamo parlare, è un mito ancora in formazione. Io sono convinto che neppure Boccaccio a quel tempo sospettasse che Fiammetta avrebbe avuto un ruolo così importante nella sua narrativa futura.

Il *Filocolo* è pubblicato, per usare un termine moderno, nel 1338, al massimo, nei primi mesi del '39. Ebbene, nelle opere scritte a Napoli dopo il *Filocolo* il personaggio di Fiammetta si inabissa. È vero che nel *Teseida* e nel *Filostrato* viene meno la forte tensione autobiografica del *Filocolo*, ma è un fatto che il *Filostrato* è dedicato a una Giovanna-Filomena, non a Fiammetta. Si potrà abiettare che il *Teseida* è preceduto da una epistola di dedica a Fiammetta, ma si tenga presente che l'epistola è scritta dopo che il poema è stato condotto a termine, quasi certamente a Firenze nel 1341. E il personaggio Fiammetta, guarda caso, ritorna proprio nelle opere fiorentine. Se vogliamo parlare di mito, il suo è un mito che prende forma a Firenze.

Fiammetta riappare nuovamente nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, un prosimetro che viene datato al 1341-1342, dove è la protagonista di un capitolo in prosa e del successivo ternario [XXXV-XXXVI]. Nella prosa racconta ad Ameto le tappe salienti della propria vita fino alla sua storia d'amore con Caleone, controfigura dello stesso Boccaccio già sperimentata nel *Filocolo*. La versione qui fornita presenta sì alcuni punti di contatto con ciò che era stato raccontato nel *Filocolo*, ma, nel suo complesso, è molto diversa da quella e, per certi aspetti, addirittura antitetica.

Riassumo i punti salienti della storia come è raccontata nel *Filocolo*.

1. Ciò che più distingue questa prima versione dalle altre è che essa non si struttura come racconto vero e proprio, in sostanza, non è ancora una storia.
2. Sia l'autore sia Caleon sono innamorati di Maria-Fiammetta. Maria è consapevole dei sentimenti del «componitore» nei suoi confronti, ma non risulta che tra loro si sia instaurato un rapporto; ancora

più vaga è la vicenda che si dipana tra Caleon e Maria-Fiammetta: è vero che Caleon lamenta con toni accorati di non essere più amato da lei, ma nel libro manca ogni resoconto del periodo in cui il suo amore sarebbe stato contraccambiato e in che modo.

3. Boccaccio tratta la figura di Maria-Fiammetta e la storia del suo amore per lei con mano leggera e molta prudenza: è ossequioso nei confronti di re Roberto, ritratto come uomo sensibile e generoso; rispettoso nei confronti della donna, della quale, anche se Maria può essere il nome di battesimo, salvaguarda l'anonimato evitando ogni allusione alla famiglia; reticente fino al punto da sfiorare l'irrilevanza narrativa nel raccontare la vicenda amorosa, contenuta nei termini del servizio amoroso di stampo cortese.

Molto diverso è il quadro offerto dalla *Comedia delle ninfe fiorentine*. Salta subito agli occhi che qui, rispetto al *Filocolo*, il racconto è assai più romanzato, ma, nello stesso tempo, anche più ancorato a elementi extraletterari presentati come veritieri. Procedo ancora per punti, avvertendo che tralascio l'impianto allegorico entro il quale si iscrive il racconto di Fiammetta.

1. La storia d'amore raccontata ad Ameto da Fiammetta (qui mai chiamata Maria) ha come protagonisti la narratrice stessa e un personaggio di nome Caleone, non di origine regale, come non lo era il Caleon del *Filocolo*, ma nato in Francia, come l'Idalogo del *Filocolo* e come la madre ignota di Fiammetta.
2. Fiammetta è figlia di Roberto d'Angiò, da poco incoronato re, e di una nobildonna francese da Roberto data in sposa a un gentiluomo che occupava una posizione eminente a corte. Questi potrebbe essere addirittura il vero padre di Fiammetta: il dubbio nasce dal fatto che la madre nello stesso giorno in cui, soggiacendo a una sorta di ricatto, si era congiunta con il re lo aveva fatto anche con il marito. Affidata «piccioletta» alle cure di monache conventuali, Fiammetta aveva deciso di abbracciare la vita religiosa, ma dal re era stata costretta a sposare un uomo ricco; tuttavia anche da maritata essa aveva continuato a frequentare quel convento dove avrebbe desiderato ritirarsi. Nel momento in cui racconta la sua storia ad Ameto è ancora sposata a quell'uomo e ancora frequenta il convento.

3. Del padre, vero o putativo che sia, Fiammetta tace il nome ma svela il casato: appartiene alla nobile famiglia d'Aquino. Dalla cittadina di Aquino la famiglia si era trasferita a Napoli, dove il padre al tempo del racconto è ancora un dignitario di corte.
4. Il racconto dell'innamoramento è quanto mai romanzesco: Fiammetta, sposata già da alcuni anni, viene a trovarsi sola perché il marito è partito per Capua. Una notte sogna di godere tra le braccia dello sposo quando, svegliatasi, si accorge di essere abbracciata da un giovane sconosciuto, Caleone per l'appunto. Il suo primo impulso è di chiamare i servi, ma, davanti alla confessione del giovane di essere innamorato di lei e alla sua minaccia di uccidersi se respinto, decide di ascoltare ciò che lui ha da dirle e, anzi, promette che, se lo troverà degno, gli si concederà lei stessa. Caleone, allora, le racconta di essere nato in Francia, di avere trascorso la fanciullezza in Toscana e «in più ferma età» di essersi trasferito a Napoli: qui ha avuto varie esperienze sentimentali ed erotiche che però si sono rivelate dolorose, fino a quando, preceduto e annunciato da visioni e sogni premonitori, non avviene l'incontro con lei, il sabato santo e la domenica di Pasqua nella chiesa di San Lorenzo (cioè nello stesso luogo e nelle stesse circostanze nei quali il «componitore» del *Filocolo* aveva incontrato Maria). Acceso d'amore e di desiderio, con arti magiche era riuscito a penetrare nella sua camera da letto. Fiammetta, anche per impulso di Venere, gli si concede e i due si promettono eterna fedeltà, fedeltà che ancora li unisce: «lui ancora tengo per mio e terrò sempre; elli me e' miei ammaestramenti seguita paziente» [XXXV 116].

Nella *Comedia* Boccaccio abbandona ogni reticenza e si inoltra per una strada che lo allontana dai territori dell'amore cortese. Fiammetta è una adultera che si concede sia al marito («Fui adunque, e sono, di quello che con sollecitudine mi cercò») sia all'amante («sarò sempre tua») [XXXV 59, 115]. Il narratore descrive l'incontro notturno nella camera da letto con espressioni di un esplicito erotismo: «non si distendano più le tue mani nella mia persona»; «indarno la lingua o le braccia faticheresti»; «lui nudo, bellissimo, quanto il lume passante le cortine sottili mi concedeva, il vedea» [XXXV 66, 68, 113].

Rispetto al *Filocolo* una divaricazione ancora più netta è costituita dall'abbandono dell'imperativo cortese di preservare l'anonimato della dama. E' stato detto che nella *Comedia* la biografia di Fiammetta si arricchisce di dettagli, «che rendono più verosimile la meravigliosa fiaba della principessa» [Tufano 2009, 38]; io mi chiedo se l'intento di Boccaccio sia stato proprio quello di rendere più verosimile la favola raccontata fino a quel momento o non, piuttosto, di distogliere l'attenzione dei lettori da ciò che di lei aveva scritto nelle prime versioni fornendo loro una falsa carta d'identità della protagonista.

Perché il silenzio su Fiammetta dopo il *Filocolo*? Perché il personaggio ricompare a Firenze? Perché la storia della *Comedia delle ninfe fiorentine* è così diversa da quella del *Filostrato*? Cosa è successo in quel breve giro di anni?

Credo che le risposte vadano cercate nelle reazioni suscitate dalla pubblicazione del *Filocolo.*

Non sappiamo niente della sua diffusione a Napoli, ma è certo che una qualche diffusione deve averla avuta. Non è troppo azzardato ipotizzare che gli ambienti di corte più che da ogni altra cosa siano stati colpiti dal fatto che quel romanzo si apriva con la dichiarazione dell'autore, un giovane studente di diritto, non napoletano e non di stirpe nobile, di essere innamorato di una damigella della buona società cittadina e, cosa ancor più clamorosa, che quella damigella non era figlia del padre di cui portava il cognome ma, nientemeno, che del re Roberto. Anche se il libro fosse stato letto da pochi, questa notizia sarebbe passata di bocca in bocca dando adito a chiacchiere e pettegolezzi. Quando mai a Napoli era stato divulgato un libro nel quale si diceva che il sovrano regnate aveva una figlia illegittima non riconosciuta e che essa frequentava gli ambienti di corte? Non, dunque, un personaggio di romanzo chiaramente di fantasia, ma una persona reale che, stando a ciò che l'autore scriveva, viveva tra coloro per i quali il libro era stato scritto, insomma, una di loro. Non si sarà aperta una gara a scoprire chi fosse quella misteriosa Maria? Prima o poi quelle voci devono essere arrivate alle orecchie della famiglia reale, così come è possibile che di pettegolezzo in pettegolezzo siano stati fatti dei nomi, che una qualche famiglia nobiliare sia stata indicata come quella putativa dell'illegittima. E allora mi chiedo: come avrà reagito re Roberto? E ancora: se davvero una delle famiglie gravitanti intorno alla corte fosse stata oggetto di illazioni, questa avrebbe subito in silenzio?

Che io sappia, gli studiosi di Boccaccio non si sono posti simili domande, con la sola eccezione di Giuseppe Billanovich [1947, 84-85]. Questi allega a sostegno della sua tesi che l'intera vicenda intestata a Fiammetta sia una «favola letteraria» priva di riscontri nella realtà proprio la circostanza che «un amore così alto e, se veritiero, con possibilità di tanto clamore» non abbia provocato alcuna reazione né da parte di re Roberto né della «potente famiglia di Maria». Billanovich ritiene che Boccaccio abbia «peccato d'ingenuità», che il suo atteggiamento nei confronti del re sia stato dettato da «sognante e spontanea cortigianeria» e che il suo sia stato un «candido omaggio», ma ritiene pure che Roberto e le famiglie implicate abbiano capito e che «per la medievale tendenza nella vita e nella letteratura a una etichetta mitologica e convenzionale» abbiano «perdonato».

Ora, possiamo veramente dare per certo che i lettori napoletani del *Filocolo* e, segnatamente, quelli, come il re, che Boccaccio coinvolge nel racconto si siano detti che quella era solo letteratura? Ripeto: quando mai un sovrano si era trovato fra le mani, o si era sentito raccontare, un romanzo inaugurato da un roboante panegirico della sua dinastia che si concludeva con lo svelare un suo segreto d'alcova? Segreto inesistente, certo, ma presentato come reale. Lui e i suoi cortigiani erano davvero forniti di tale competenza letteraria da poter distinguere fra realtà e finzione e, soprattutto, se anche lo fossero stati, avrebbero potuto essere sicuri che anche gli altri avrebbero distinto? Vale a dire che non si sarebbe generata una favola, una nomea? E' questo il punto: come avrebbero potuto impedire che una falsa notizia si diffondesse come vera?

La mia risposta è che una reazione da parte loro deve esserci stata. Ovviamente non ho documenti da allegare, mi baso soltanto su indizi.

Non posso in questa sede passarli in rassegna in maniera adeguata. Per esempio, meriterebbe attenzione il fatto che nella dedica del *Filostrato* a Filomena ricorra con una frequenza fuori del comune il motivo della salvaguardia dell'onore della dama, tanto che Surdich [1987, 96] parla di «uno sforzo di occultamento molto accurato». L'autore scrive di aver rinunciato a recarsi nel Sannio, dove la dedicataria si era trasferita da Napoli, perché là «*niuna onesta cagione* a vedervi mi doveva mai potere menare» [*Proemio* 10], e ancora che i desideri «appena in me reggere li posso che non mi tirino, posta giù ogni debita *onestà* e ragionevole consiglio, colà dove voi dimorate; ma pur vinto *dal volere il vostro onore* più che la mia salute *guardare* gli

raffreno» [*Proemio* 18-19]. La segretezza è indispensabile per non mettere in pericolo l'onore, ed ecco che, per manifestarle comunque il proprio stato doloroso l'autore ha trovato questo modo: «di dovere in persona d'alcuno passionato sì come io era e sono, cantando narrare li miei martiri. Meco adunque con sollicita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi *fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore*» [*Proemio* 26]. Insomma, nella lettera del *Filostrato* Boccaccio appare diverso da quello che solo poco prima con baldanza e insieme ingenuità giovanili aveva parlato dei suoi rapporti sentimentali. Si è reso conto di avere commesso un errore, che uno studente ai margini dell'alta società non avrebbe dovuto mescolare in modo così imprudente vita e letteratura, soprattutto, che la libertà creativa non poteva spingersi fino al punto da coinvolgere senza schermi quegli ambienti di corte dai quali sarebbe dipeso il suo futuro di canonista o di letterato al loro servizio?

Altrettanta attenzione meriterebbe l'epistola fittizia a Petrarca *Mavortis milex extrenue*, scritta nel 1339. La storia di amore infelice che in essa Boccaccio racconta sembra proprio alludere a quella tra lui e la Fiammetta del *Filocolo*. Colpiscono i passaggi nei quali delinea il breve periodo di felicità («Post diutinam lassitudinem gratiam merui dominantis, quam ego alacris, inargutulus tamen, per tempusculum conservavi») e la successiva rovina («subito causa non atramento sed lacrimis describenda suborta, iniuste tamen mee domine incido in orrorem», *Ep.* II 6). «Alacris» ma «inargutulus»: Boccaccio cosa intende comunicare con questo latino desunto da Apuleio? Riferito al comportamento dell'innamorato, «alacris» significherà, come traduce l'editore delle epistole, «vivace» [Auzzas 1992, 513], nel senso di «intraprendente, pronto nel servizio amoroso', potremmo anche dire 'buon corteggiatore», ma essendo quell'innamorato uno scrittore, si caricherà pure di connotazioni del tipo: «inventivo, immaginoso»; di converso, «inargutulus» è un amante «rustichetto», il contrario dell'amico innominato (quasi sicuramente Dionigi da Borgo Sansepolcro) che lo conforta parlandogli del giovane avignonese (cioè di Petrarca), amico definito «scitulus et prorsus argutulus», cioè 'affabile e di ingegno penetrante'[2]. Sulla propria «rusticitas» o «ruditas» Boccaccio insiste più volte: «rudis ens» [*Ep.* II 2]; «Quapropter cum per spectabilem tantum virum [Petrarca] … possim

2. Si veda Apuleio, *Met.* II 6: «(Famula) et forma scitula et moribus ludicra et prorsus argutula est»; *cf.* Candido 2014, 17-19, 29.

Fortune miserias et amoris angustias debellare, ac exui a qualibet ruditate, cum me miserum rudem inermem inertem crudum pariter et informem cognoscam» [*Ep.* II 11]. La «rusticitas» è un difetto di cultura e di esperienza dei codici di comportamento in società. Uno scrittore d'amore, perché come tale Boccaccio si presenta nell'epistola, è «rusticus» se non padroneggia i codici di comportamento, sostanzialmente quello della cortesia, che è soprattutto, non si dimentichi, un codice sociale. Insomma, attraverso quella strana forma di autobiografia messa in atto nel *dictamen* Boccaccio sembrerebbe attribuire il fallimento sentimentale a una sua inadeguatezza rispetto ai canoni a cui deve attenersi un amante-scrittore. Torna in mente quell'accusa di «candida ingenuità» che Billanovich rivolge alle invenzioni anagrafiche del *Filocolo*.

L'indizio più corposo è l'improvvisa partenza di Boccaccio da Napoli nell'autunno del 1340. Questo è uno degli episodi più misteriosi della sua biografia. Su di esso grava un non detto, una specie di censura: Boccaccio, che pure riferisce largamente episodi della propria vita, non ne parla mai. Dalle opere di finzione traspare che l'abbandono di Napoli non fu programmato, ma determinato da un evento imprevisto e, soprattutto, che non fu volontario. Molti segnali lasciano credere che egli avrebbe concluso gli studi di diritto nell'anno accademico 1341-42. Ma se anche ipotizzassimo che l'ultimo anno di studi fosse quello precedente, resterebbe da chiedersi perché avesse abbandonato Napoli in pieno anno accademico. Abbandonare gli studi deve essere stata una decisione assai grave. In quella laurea in diritto canonico, infatti, erano riposte le sue speranze di svincolarsi per sempre dal mestiere di mercante a cui sembrava destinato. Insomma, il distacco da Napoli deve essere stato doloroso e, con ogni probabilità, obbligato. Dagli scritti letterari, in particolare dall'*Elegia di madonna Fiammetta*, emerge che a imporlo fu il padre Boccaccino. Non ha valore documentario, ma qualcosa significa il fatto che Panfilo nell'ultimo saluto a Fiammetta dica di dover andare «dove necessità strettissima lo tira per forza» [*Elegia di madonna Fiammetta* II 3, 1-2] e che poco dopo Panfilo dichiari a Fiammetta di sentirsi in obbligo («per l'amore di lui verso di me continuamente portato, e per quello che a lui portare debbo, e per la debita obedienza filiale») di esaudire la richiesta del vecchio padre che lui, assente da casa da molto tempo, ritorni a rivederlo:

> La inevitabile morte, ultimo fine delle cose nostre, di più figliuoli nuovamente me solo ha lasciato al padre mio, il quale, d'anni pieno e sanza

> sposa, solo d'alcuno fratello, sollecito a' suoi conforti, rimaso, sanza speranza alcuna di più averne, me a consolazione di lui, il quale egli già sono più anni passati non vide, richiama a rivederlo [*Elegia* II 4, 1-2].

Che il padre abbia avuto un ruolo determinate potrebbe essere confermato dall'astio con il quale Boccaccio lo ritrae nella prima opera scritta a Firenze, la *Comedia delle ninfe fiorentine*. Ameto, abbandonando il luogo di delizie dove ha incontrato le ninfe, pensa alla casa paterno che lo attende, una casa nella quale

> … non si ride mai, se non di rado;
> la casa oscura e muta e molto trista
> me ritiene e riceve, mal mio grado;
> dove la cruda e orribile vista
> d'un vecchio freddo, ruvido e avaro
> ognora con affanno più m'atrista [XLIX 58-81].

Perché Boccaccino avrebbe costretto il figlio a lasciare Napoli? Sulla carriera giuridica del figlio, o in ambito ecclesiastico o in quello dell'avvocatura o in entrambi, aveva investito molto, anche dal punto di vista economico, e allora perché avrebbe interrotto l'iter degli studi quando ormai Giovanni era in prossimità dell'arrivo? E' logico pensare che l'avrebbe fatto se avesse potuto prospettargli un'alternativa ancora più appetibile o, quanto meno, che garantisse buoni sviluppi futuri. Ma non sembra proprio che egli potesse offrire a Giovanni nessuna occasione di quel genere. Da quanto si evince dagli scritti –penso in particolare all'egloga *Galla*, la prima del *Buccolicum carmen*[3]– sembra che Boccaccio a Firenze si sia ridotto a collaborare con il padre nella sua bottega, cioè sia ritornato a quella mercanzia da lui aborrita[4]. Ciò significa che Boccaccino nel richiamare il figlio a casa non aveva niente da proporgli di almeno equivalente a quella carriera giuridica che l'abbandono dell'università

3. Nell'egloga il trasferimento da Napoli a Firenze sembra attribuito a «sordidi motivi d'affari», se è vero che la metafora del «guidare tori» per conto di Alcesti (il padre) vale «amministrare grandi capitali», una «funzione che esce dall'ambito propriamente bucolico/poetico» e che «allude alle pratiche mercantili cui dovette assoggettarsi il Boccaccio». *Cf.* Bernardi Perini 1994, 917-18.

4. Secondo Regnicoli 2018, 24-25, Boccaccino avrebbe richiamato Giovanni da Napoli forse con l'intenzione di servirsene nei suoi traffici in veste di prestanome, come già aveva fatto con l'altro figlio Francesco.

rischiava di compromettere per sempre. E pertanto, perché avrà preso quella decisione? Perché costretto o perché gli era stato suggerito che fosse prudente allontanare Giovanni da Napoli?

Un ulteriore indizio del fatto che un qualche incidente abbia costretto Boccaccio ad abbandonare Napoli è costituito dalla circostanza che il ritorno in quella città gli sarà precluso per decenni.

Napoli era la città dei suoi sogni, la città della cultura e del vivere raffinato, la città nella quale lui contava di farsi un nome come poeta. La nostalgia di quel paradiso perduto permea tutte le opere che compone a Firenze nel primo quinquennio degli anni Quaranta. A Napoli aveva molti amici, alcuni dei quali anche piuttosto influenti; nell'estate del '41 vi era ritornato anche l'Acciaiuoli, che adesso godeva di un potere ancora più grande, e con lui Boccaccio era ancora in buoni rapporti; eppure, non risulta che egli abbia chiesto a qualcuno di aiutarlo a fare ritorno a Napoli[5]. Cercherà occasioni di impiego in Romagna, ma rimetterà piede nel Regno e, a quanto pare, senza neppure vedere la capitale, solo nel 1355, ben quindici anni dopo averla lasciata; a Napoli città andrà, per pochi giorni, soltanto nel 1362 e, per l'ultima volta, fra l'autunno del 1370 e il maggio del '72. A essa non smetterà mai di pensare, indentificandola con il periodo felice della giovinezza, tuttavia, per quasi tutto il resto della sua vita con la Napoli reale non avrà più rapporti. E' come se essa gli fosse preclusa, come se, almeno nei primi anni dopo la partenza, qualcuno o qualcosa lo tenesse lontano.

Se adesso torniamo a confrontare le versioni della storia amorosa con Fiammetta del *Filocolo* e della *Comedia* alla luce dell'ipotesi che quella del *Filocolo* abbia suscitato reazioni molto negative negli ambienti della corte napoletana, le notevoli varianti che le storie presentano acquistano un rilievo speciale. I punti cruciali sono due: il trattamento riservato a Roberto d'Angiò e la precisa identificazione della famiglia di Fiammetta.

Nella *Comedia* il giovane principe del *Filocolo,* galante, premuroso e rispettoso sia della dama sedotta sia della figlia generata, diventa un re che insidia dame sposate della propria corte e che usa il suo potere per conquistarle, insomma, un ricattatore che promette di esaudire le richieste di un marito in cambio dei favori della moglie. Un re, dunque, tutt'altro che cortese. Cardine della cortesia è la liberalità, il donare generosamente ai

5. Per la biografia dell'Acciaiuoli si veda Tocco 2001.

propri fedeli: ebbene, il Roberto della *Comedia* non solo non si cura dell'onore delle dame della sua corte, ma è avido e avaro: «cupido di ricchezze e avaro di quelle, meritevolmente Mida, da Mida, si può nominare» [XXXV 32]. Su Roberto d'Angiò gravava già dai tempi di Dante la nomea di essere tirchio e avido[6], ma questa è la prima volta che Boccaccio, almeno per iscritto, gli rivolge tale accusa infamante. Accusa che ribadirà con toni ancora più forti poco tempo dopo tracciandone nell'*Amorosa visione* [XIV 31-33] un ritratto di uomo sordido e meschino. In genere questo radicale rovesciamento di giudizio sul sovrano viene attribuito a motivi politici. Io penso che l'accusa di avarizia non nasca da ragioni politiche ma da un risentimento personale: insomma, che Boccaccio abbia individuato nel re il responsabile, insieme al padre, del suo doversi allontanare da Napoli. Me lo fa credere anche il fatto che Boccaccio apostrofa come Mida solo un altro personaggio storico, Niccolò Acciaiuoli. E lo chiama Mida proprio per bollarne la mancanza di generosità[7].

A partire dalla *Comedia delle ninfe fiorentine* Maria/Fiammetta acquista realmente statuto di personaggio, voglio dire, di personaggio letterario di invenzione. E però –e questo è il secondo punto che differenzia nettamente le versioni fiorentine della storia amorosa da quella del *Filocolo*– nello stesso tempo viene presentata come una persona storica identificata, oltre che dal nome proprio, anche da quello del casato. La volontà di Boccaccio di proclamarne la realtà storica si manifesta nella *Comedia,* nel polimetro *Contento quasi ne' pensier' d'amore* (che si ritiene di poco posteriore alla *Comedia*) e, in modo particolarmente evidente, nell'*Amorosa visione*. Questo poemetto, al di là dei sovrasensi allegorici che lo caratterizzano, è collocato per intero sotto il segno di Fiammetta. Non solo il suo nome figura sulla soglia, ma vi figura sia come *senhal* sia come nome proprio e per di più, caso unico in tutta l'opera di Boccaccio, in associazione con quello per esteso dell'autore. Si legga il primo sonetto acrostico:

> Adunque a voi, cui tengho donna mia
> et chui senpre disio di servire,
> la raccomando [la presente visione], madama Maria;
> […]

6. «La sua natura, che di larga parca / discese», *Par.* VIII 82-83.
7. *Vid. Buccolicum carmen* VIII e XVI.

> Cara Fiamma, per cui 'l core ò caldo,
> que' che vi manda questa Visione
> Giovanni è di Boccaccio da Certaldo [vv. 9-17].

Uscito dal nobile castello in uno splendido giardino, al poeta che sogna appare una schiera di diciannove donne –alcune chiamate per nome, le più designate attraverso perifrasi– di gran parte delle quali la realtà storica è indubitabile: appartengono alla famiglia reale o, comunque, alla corte angioina, oppure sono fiorentine o, comunque, collegate a Firenze. Qualche nome: Agnese di Périgord, sposa di Giovanni d'Angiò, duca di Durazzo; Margherita, sposa di Gualtieri duca d'Atene; la regina Giovanna, qui ancora duchessa di Calabria; Eleonora d'Aragona, figlia di Federico III di Sicilia; Andrea Acciaiuoli, sorella di Niccolò; Margherita o Gemma dell'Asino; Lottiera, moglie di Nerone di Nigi e Alionora o Dianora Gianfigliazzi. Ebbene, in questa compagnia si trova anche Maria d'Aquino, indentificata sia dal nome proprio che da quello del casato (ma, significativamente, non dal *senhal*). E' la sola donna dai dati anagrafici inventati e la sola –a differenza di parecchie altre dotate di una doppia identità, reale e letteraria– a vivere unicamente nella letteratura. Una perifrasi solenne e, al contempo, precisa rivela che essa è una discendente di san Tommaso:

> E come seppi, ella era della gente
> del Campagnin [nativo della Campania] che lo Spagnuol [san Domenico] seguio
> nella cappa, nel dire e con la mente,
> a sé faccendo sì benigno Iddio,
> che d'ampio fiume di scienza degno
> si fece, come poi chiar si sentio,
> faccendo aperte col suo sommo ingegno
> le scritture nascose, e quinci appresso
> da Carlo [Carlo I d'Angiò] pinto gì nello dio regno;
> faccendo sé da quella, in cui compresso
> stette Colui che la nostra natura
> nobilitò, nomar [Maria], che poi l'eccesso
> absterse della prima creatura
> con la sua pena… [XLIII 46-59]

Mettiamoci nei panni dei lettori di Napoli o di Firenze: per loro, come potrebbe essere frutto di fantasia una dama di casa Aquino identificata con tanta precisione? Una dama, per di più, che appare in relazione con altre,

ben note, appartenenti al suo stesso ceto sociale. Per i lettori del poema non dovevano esserci dubbi che la donna dal doppio nome della dedica e del catalogo fosse una contemporanea, vivente, dell'autore.

E allora mi chiedo: ma davvero nella *Comedia* Boccaccio intende integrare, arricchire, in sostanza, dotare di spessore 'realistico' il racconto precedente o, invece, ha come scopo di sviare i lettori, di portarli su una strada diversa da quella che pensavano di avere imboccato leggendo il *Filocolo*?

Lo scopo a cui mira l'identificazione della famiglia di Fiammetta potrebbe essere proprio quello di stornare l'attenzione dalla vera famiglia di Maria. Farlo sarebbe stato in effetti una necessità se una qualche famiglia nobiliare di Napoli, anche se non nominata, avesse creduto di riconoscersi in quella storia o, peggio ancora, se i pettegolezzi di corte si fossero diretti verso una specifica famiglia. In un caso e nell'altro, la famiglia tirata in ballo non avrebbe reagito bene. Per Boccaccio un modo per rimediare alla complicata situazione nella quale si era cacciato senza volere, nell'impossibilità di riscrivere le parti incriminate del *Filocolo,* poteva essere quello di comporre una nuova opera nella quale riprendere il discorso sui parenti di Fiammetta indicando a chiare lettera il nome di un casato sicuramente in vista a Napoli, ma che al pubblico napoletano risultasse con altrettanta sicurezza estraneo a quanto raccontato nel *Filocolo*. Insomma, prima di mettere nero su bianco che un Aquino era ritenuto padre di una figlia non sua e che questa, una volta sposata, praticava l'adulterio con un giovane studente di diritto, Boccaccio doveva essersi sincerato che nessun Aquino fosse legato in matrimonio con una donna francese e che nessuna Maria fosse allora presente in questa famiglia. Non per caso le ricerche genealogiche sugli Aquino confermano entrambi questi dati.

Concedetemi un'ultima osservazione per concludere. Non vorrei aver dato l'impressione che un mito così complesso e articolato, ricco di varianti e di vere e proprie contraddizioni, risponda unicamente a esigenze per così dire di tipo pratico, cioè serva a Boccaccio solo per dissipare le insinuazioni che il primo apparire del personaggio di Fiammetta aveva provocato. Penso che in realtà esso germini da motivazioni più profonde, motivazioni cioè che affondano negli strati più profondi della psiche di Boccaccio. Come il contemporaneo Petrarca parlando d'amore in realtà parla delle sue più intime ossessioni, della paura della morte, dell'angoscia dell'annullamento, del buio depressivo, anche Boccaccio intride i suoi racconti delle proprie pulsioni più intime e segrete. A differenza di

Petrarca, lui usa le figure retoriche della narrazione: cambia i personaggi, rovescia le situazioni, complica ed espande motivi accessori, rimuove episodi o li riformula in diverso modo. Al fondo di questo sovraccarico di retorica narrativa quasi sempre si nascondono traumi irrisolti, delusioni non medicate: la sensazione di inadeguatezza e di invidia sociale che il cotesto nobiliare nel quale trascorre la giovinezza ha acuito nell'animo del figlio di un mercante; ancora meno confessabile, la pena, forse anche la vergogna, di sentirsi un senza famiglia, un bastardo sopportato. Non importa che nella realtà non fosse così, conta ciò che, quasi sicuramente senza che lui stesso ne fosse pienamente cosciente, traspare dal continuo ossessivo riproporre il motivo del padre seduttore e dai risarcimenti fantastici che ne accompagnano il ripresentarsi.

Anche l'amore per Maria/Fiammetta è uno di questi grumi che si sciolgono nel liquido della letteratura. La persistenza del tema per circa un decennio di produzione narrativa ne certifica l'intensità traumatica e contemporaneamente mostra come il nucleo doloroso sia rimasto intatto per molto tempo. Ci si può chiedere come una infatuazione giovanile abbia potuto assumere tanta importanza da trasformarsi in mito letterario. Di tutti i nuclei tematico-psicologici ricorrenti questo è quello che genera l'apparato di mascheramento più complesso, duraturo ed efficace. Il racconto può rifrangersi in svariate versioni, perfino all'interno della stessa opera, e mettere in scena protagonisti diversi: quelli maschili mutano di nome e di condizione sociale; Maria/Fiammetta cambia il suo stato anagrafico; con totale indifferenza per la verosimiglianza, prima ancora che per la coerenza narrativa, gli esiti possono essere drammatici o euforici, l'amore naufragare o persistere e proiettarsi nel futuro. Eppure restano alcune costanti di fondo riscontrabili anche in testi che non sembrano collegabili al mito di Fiammetta.

Si prenda il *Ninfale fiesolano*. Secondo i critici questo poemetto eziologico è l'«unica opera di Boccaccio del tutto priva di qualunque intenzionalità autobiografica» [Battaglia Ricci 2000, 118] e in esso non si accenna mai a Fiammetta. E però la sequenza di base del racconto –Mensola corrisponde all'amore di Affrico e cede al suo desiderio, ma poi fugge e non si fa più trovare– la ritroviamo tante volte, è quasi una firma che Boccaccio appone alle sue storie d'amore. Dopo un breve periodo di felicità la donna amata si nega, a volte si allontana, spesso tradisce: vengono in mente Fiammetta e Caleon, Criseida e Troiolo, la Giovanna/Filomena della dedicatoria del *Filostrato,* la Fiammetta di quella del *Teseida*. Alcune varianti sottolineano

la fissità dello schema: Mensola promette di ritornare e manca alla parola data, come Panfilo; Affrico si uccide per disperazione, così come Fiammetta abbandonata tenta il suicidio. E' come se l'immaginario di Boccaccio narratore, quando si applica a una vicenda amorosa, fosse imprigionato dentro poche situazioni costanti. Anche quando racconta storie amorose diverse da quella di Fiammetta, la sua narrativa ruota intorno ad alcuni nuclei fissi. Non credo che riproponesse gli stessi schemi narrativi sempre in modo intenzionale; penso invece che non gli fosse possibile fare altrimenti perché i suoi racconti d'amore scaturivano da un sottofondo psichico che intorno a quegli schemi si era strutturato. La sensazione è che il discorso amoroso bloccato celi un blocco di altra natura, anzi, che esso tragga origine da un trauma personale solo indirettamente collegato a esperienze sentimentali.

Ho cercato di mostrare che la storia intestata a Fiammetta è raccontata in due tempi e in due luoghi distinti, prima a Napoli e poi a Firenze, e che tra le due fasi si interpone un periodo di silenzio. Nella prima fase possiamo forse parlare, anche a prescindere dalla vera identità anagrafica della donna oggetto di desiderio, di una reale infatuazione giovanile trasposta in letteratura con il *Filocolo,* e qui esibita in modo entusiastico e ingenuo da un figlio di mercante appena approdato agli studi universitari come segno o speranza di elevazione sociale. Senonché, il giovane reso baldanzoso dalla promozione culturale acquisita e dalla conquista dello strumento espressivo, ritenendo di essere autorizzato dai codici della letteratura cortese, compie un errore di comunicazione e trasforma, senza volerlo, un atto di omaggio in una offesa. Solo nella seconda fase, a Firenze, quel primo disorganico abbozzo di storia erotica si completa assumendo l'aspetto di evento mitico, e ciò proprio quando ogni presupposto biografico è venuto meno. Nel mezzo c'è un periodo di silenzio, un periodo breve ma decisivo. Le reazioni negative al *Filocolo*, con le conseguenze sul piano biografico che ho ipotizzato, reazioni di quegli ambienti per i quali Boccaccio aveva scritto il romanzo e dai quali si aspettava riconoscimento letterario e sociale, hanno rovesciato in dramma la festa attesa. Il Boccaccio trasferito di colpo dalla corte alla casa del padre, dagli studi di diritto e dalla frequentazione dei nobili a fare di nuovo l'aiuto di un mercante per alcuni anni non riesce a superare quel trauma, torna e ritorna sulla storia d'amore che ne è stata la causa, la riformula in racconti diversi e discordanti, ci fantastica sopra immaginando vittorie sentimentali e vendette

fittizie. Costruisce un mito erotico che in realtà è solo la copertura di un fallimento che brucia.

BIBLIOGRAFIA

Auzzas, Ginetta, a. c. di, Giovanni Boccaccio, «Epistole», con un contributo di Augusto Campana, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c. di Vittore Branca, Milano: Mondadori, 1992, vol. I, pp. 493-856.

Battaglia Ricci, Lucia, *Boccaccio*, Roma: Salerno Editrice, 2000.

Bernardi Perini, Giorgio, a.c. di, Giovanni Boccaccio, «Buccolicum carmen», in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a.c. di Vittore Branca, Milano: Mondadori, 1994, vol. II, pp. 688-1090.

Billanovich, Giuseppe, *Restauri boccacceschi*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

Branca, Vittore, *Boccaccio medievale*, Milano: BUR-Rizzoli, 2010 (1ª ed. 1956).

Candido, Igor, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna: Longo Editore, 2014.

Casetti, Antonio, «Il Boccaccio a Napoli», *Nuova Antologia*, 28 (1875), pp. 557-595.

Hauvette, Henri, «Pour la biographie de Boccace», *Bulletin italien*, 11 (1911), pp. 181-212.

Regnicoli, Laura, «Per la biografia di Giovanni Boccaccio: l'*Elegia di madonna Fiammetta* attraverso i documenti», in Philippe Guérin & Manuele Gragnolati, eds., *Aimer ou ne pas aimer: une question, deux textes. Boccace, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio*, Paris: Sorbonne nouvelle, 2018, pp. 15-33.

Renier, Rodolfo, *La Vita Nuova e la Fiammetta. Studio critico*, Torino & Roma: Loescher, 1879.

Surdich, Luigi, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa: ETS, 1987.

Tocco, Francesco Paolo, *Niccolò Acciaiuoli. Vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, Palazzo Borromini, 2001.

Torraca, Francesco, *Per la biografia di Giovanni Boccaccio. Appunti di Francesco Torraca con i ricordi autobiografici e documenti inediti*, Milano, Roma & Napoli: Società Editrice Dante Alighieri, 1912

——, «Giovanni Boccaccio a Napoli [1326-1339]», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 39 (1914), pp. 43-44.

Tufano, Ilaria, «*Imago mulieris*». *Figure femminili del Trecento letterario italiano*, Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 2009.

LA TEORÍA DE LOS ESTADOS DE LA CAUSA Y SU INFLUENCIA EN LA ARGUMENTACIÓN LITERARIA: EL CASO DE «RIMADO DE PALACIO»

ANTONIO AZAUSTRE LAGO
(Universidade de Santiago de Compostela)

La tradición retórica ha establecido desde sus orígenes griegos un sólido sistema argumentativo con el que orador podía enfrentarse con éxito a cualquier conflicto, especialmente los de índole judicial y político. El término *quaestio* o «cuestión» servía para enunciar, mediante la formulación de una clara pregunta, este asunto controvertido al que debía responder el orador con su discurso. Sobre esta noción de *quaestio* se desarrolló una extensa tipología –muy estudiada en el plano teórico por Calboli Montefusco [1984]–, cuya rama más importante la constituyen los estados de la causa o *status causae*. De manera general, los *status* se definen como el conjunto de perspectivas que puede adoptar un orador para enfrentarse a la *quaestio* del asunto controvertido. En la práctica, la noción de *status* equivale al tipo de respuesta que el orador formula en su discurso, y que resuelve a su favor esta pregunta inicial.

Como parte fundamental de esta teoría de la argumentación, los distintos *status* constituyeron una metodología eficaz para la elaboración de discursos en los procesos judiciales romanos; por este motivo, tanto el escenario judicial como el propio *genus iudiciale* son los ámbitos más adecuados para desarrollar esta teoría. El discurso judicial es por tanto

en el que mejor se aprecian estas técnicas, pues requiere una *argumentatio* lo más estricta posible en relación al pleito, mientras que en el *genus deliberativum* y sobre todo en el *demostrativum* la artificiosidad del discurso suele tener mayor importancia. Aun así, la *argumentatio* en estos *genera* sigue empleando las técnicas del *genus iudiciale* en su estructura interna, sobre todo en composiciones que centran su atención en el conocimiento moral, generalmente expresado a través de la defensa o crítica de ideas y actitudes humanas.

La clasificación de los *status* constituye una cuestión problemática para los tratadistas, con numerosas propuestas a lo largo de la historia de la retórica, una variedad que Quintiliano recoge en su *Institutio Oratoria* [III, VI, 29-55] y que a veces entorpece la asimilación de conceptos que, en realidad, tienen un significado básico sencillo. Como primer acercamiento a esta clasificación es suficiente con aceptar cuatro clases de *status*, basados en la propuesta del rétor griego Hermágoras y que constituye la tipología más extendida: el *status coniecturae* o conjetural, el *finitionis* o definitorio, el *translationis* o impugnatorio y el *qualitatis* o de cualidad. La aplicación de los cuatro tipos al proceso criminal, escenario genuino del discurso *iudiciale*, servirá para definir cada uno de ellos. Pongamos como ejemplo la muerte de un hombre, de la que existe un presunto responsable, para comprobar cómo los *status* anteriores condicionan la argumentación de las partes enfrentadas. Si la defensa niega esta acusación, el *status* generado es el *coniecturae*, y el hecho –si ocurrió o no– pasa a ser el centro de la controversia y de los discursos argumentativos, que tendrán como objetivo demostrarlo o negarlo. Si por el contrario la defensa acepta el hecho, pero lo matiza, alegando que fue involuntario, el *status* que se origina es el *finitionis*, centrado en la definición del propio acto. Este *status* es el generado en los crímenes en los que el juez debe decidir si el acusado cometió homicidio o asesinato, por lo que una *argumentatio* que defina con la mayor precisión el acto cometido se vuelve indispensable. El tercer tipo es el *translationis*, y surge si la defensa niega no el hecho en sí, sino la legalidad del propio proceso judicial. En este caso el contexto de la *quaestio* –el juez, la acusación, etc.– es fundamental para determinar su validez. Por último, el *status qualitatis* surge cuando la defensa acepta el hecho y su definición, pero niega su ilegalidad, por ejemplo, alegando que actuó en defensa propia. En este caso se debe ponderar la legalidad del hecho mediante su adecuación a las leyes que rigen el proceso. El *status*

qualitatis es uno de los más complicados, pues incluye una subdivisión particular que enunciaré brevemente: me he basado para esta explicación en los preceptos recogidos en la *Rhetorica ad Herennium* [I, XIV y ss.]. La primera división del *status qualitatis* establece dos tipos, absoluto y asuntivo. El anterior ejemplo, en el que un acusado defiende la legalidad de su actuación, sería un *status qualitatis* del tipo absoluto, pues la argumentación solo se centra en el hecho, considerado como legítimo. El caso asuntivo comprende una defensa que incluye elementos externos al conflicto; esta se divide en cuatro tipos: *concessio*, *remotio criminis*, *translatio criminis* y *comparatio*. La *concessio* es una petición de perdón, la cual a su vez tiene dos tipos: *purgatio*, cuando el acusado niega que su delito haya sido intencionado, y *deprecatio*, cuando el acusado confiesa el delito y la intención, y simplemente suplica clemencia. La *remotio criminis* la emplea el acusado cuando transfiere la responsabilidad del delito a una persona o a circunstancias externas. La *translatio criminis* es parecida a la anterior, aunque con un matiz: el acusado se vio obligado a cometer el crimen por un delito cometido anteriormente (este caso lo suelen constituir actos de venganza). Por último, mediante una *comparatio* el acusado argumenta que el delito cometido era la opción menos perjudicial entre dos acciones de las cuales era obligado realizar una.

Como se aprecia claramente, estas definiciones modelo de los tipos de *status* priorizan la reacción de la defensa tras la primera acusación. Sin embargo, esta condición no se da siempre en literatura, pues generalmente un autor adopta diversas perspectivas del proceso judicial para encarar el asunto sobre el que versa su obra. Puede, como veremos en los ejemplos del *Rimado*, ser al mismo tiempo acusación y defensa, por ejemplo, acusando a ciertos individuos de algún vicio –o así mismo en el caso de una confesión, como ocurre en el *Rimado*–, y al mismo tiempo disculpar esta debilidad moral, estructura casi siempre vinculada al tópico de la misericordia divina. Teniendo siempre en cuenta la necesaria adaptación de los preceptos retóricos a la literatura, la clasificación de los *status* resulta muy adecuada para el análisis retórico de los textos literarios medievales por diversas razones: algunas de sus características como la dialéctica y la controversia, originarias del discurso judicial, son transferibles al pensamiento de la Edad Media. El gran peso de la moral, el didactismo de muchas obras literarias, la dialéctica escolástica y la conciencia religiosa de carácter dualista son rasgos que dominan la producción artística de

la época, y motivan en la esfera literaria la creación de textos con estas estructuras argumentativas. Veamos a continuación algunos ejemplos de estos esquemas en el *Rimado de Palacio*.

El estudio de la obra de Pero López de Ayala a través de la teoría de los *status* puede plantearse desde dos niveles de análisis: uno que considere la obra en su conjunto y otro que se detenga en una sección concreta. Para el primer tipo de análisis, se debe tener en cuenta la *dispositio* general del *Rimado*. En su edición de la Real Academia, Bizzarri considera la paráfrasis de los *Moralia in Job* como «la respuesta que ofrece López de Ayala para soportar los males que ha descrito hasta ahora» [2012, 156, nota 924-2122]. Tal apreciación revela una obra dividida en dos partes que presentan una fuerte relación argumentativa. En términos generales, la primera parte se podría analizar bajo un amplio *status finitionis*, posición descriptiva desde la que Ayala hace un repaso moral a varios estratos de la sociedad de su época. En la segunda parte, Ayala cambiaría su tipo de argumentación al *status qualitatis*, mediante el cual su propio juicio, fundamentado en las enseñanzas morales de San Gregorio, se convierte en el asunto principal, cuyo objetivo es remediar la corrupción generalizada de su época.

Como primer acercamiento a este tipo de análisis retórico, resulta más conveniente observar los esquemas argumentativos de una sección concreta de la obra; he escogido algunos fragmentos de la «Confesión rimada», en donde también aparece con claridad este tipo de argumentación. La estructura general de esta sección (coplas 20-190)[1] está formada por una rígida enumeración de cinco bloques temáticos, que logran un completo cuadro sobre los pecados del hombre. Cuatro de ellos versan sobre preceptos bíblicos fundamentales que el yo del poeta incumple y el restante está basado en los cinco sentidos con los que pecó. El orden de aparición se resume en: los diez mandamientos (20-61), los siete pecados capitales (64-127), obras de piedad (128-151), los cinco sentidos (152-172) y obras espirituales (175-190). En general, toda la confesión está estructurada por un tipo de *status qualitatis*, la *deprecatio* o súplica. El yo poético asume sus delitos y ruega a Dios por la salvación de su alma, en ocasiones mediante la justificación de sus actos con algunos tópicos principales de la moral medieval, como la culpabilidad del cuerpo o la

1. La numeración de las coplas citadas corresponde con la de la edición de Bizzarri 2012.

maldad del mundo. Este último recurso constituye un nuevo *status qualitatis*, la *translatio criminis*, posición argumentativa que rebaja la culpabilidad del poeta y permite introducir además una crítica de la realidad, la cual le ha corrompido personalmente y en general al hombre. Sin embargo, la composición interna de la confesión presenta una mayor complejidad, debido al amplio desarrollo argumentativo que Ayala construye sobre esta última parte crítica, con un claro objetivo didáctico. La *quaestio* principal de la «Confesión rimada», ¿deben ser perdonados los pecados?, es respondida por esta combinación entre la *deprecatio* y la *translatio criminis*: por un lado, la asunción de culpabilidad que solo busca la salvación a través del arrepentimiento y la misericordia divina; por otro, la justificación de sus pecados mediante influencias externas, como son la herencia de Adán o la corruptibilidad del cuerpo. A este eje argumentativo principal se le añade otro que adquiere casi el mismo grado de relevancia, motivado por la aparición de otra *quaestio* simple: ¿qué pecados cometió? Esta nueva cuestión origina un *status finitionis*, que motiva una estructura descriptiva para encarar las dos perspectivas del conflicto: los pecados cometidos y la doctrina cristiana incumplida. Ambas perspectivas del *status* son empleadas como una técnica que agrava los errores del yo poético y de los hombres, para advertir de los peligros derivados de una conducta pecadora mediante una descripción didáctica. Asimismo, el repaso a muchos de los preceptos religiosos más importantes de la moral cristiana se completa con la figura ejemplar del pecador arrepentido, lograda gracias a esta estructura confesional, y que constituye una fórmula argumentativa muy eficaz por su mezcla de teoría y práctica. A continuación, analizaremos los pecados del homicidio y la avaricia para comprobar esta estructura argumentativa.

El quinto delito en orden de aparición corresponde al homicidio, acción que, según el yo poético, legítimamente solo corresponde a Dios, por ser este el creador del hombre. La glosa del mandamiento ocupa cinco estrofas, en las que expone varias pruebas argumentativas para mostrar su condición de pecado. La primera constituye una comparación con la realidad animal, en la que advierte que los miembros de la misma especie no se matan entre ellos. Este argumento se basa en la *auctoritas* de la naturaleza como creación divina, y su comparación con el hombre permite condenar el homicidio como acción antinatural:

> Lo quinto defendiste a omne non matar,
> ca quien así lo faze quiérese egualar

contigo, Señor grande, que lo fueste formar,
e a Ti solo pertenesçe de tal caso usar.

Pecado es muy grande e muy contra razón
que un omne mate a otro por cualquier ocasión
que es contra natura, ca vemos que el león
nin el lobo non mata tales como ellos son [36-37].

Las siguientes cuatro coplas están estructuradas en parejas de construcción idéntica, en las que se desarrollan varios tipos de homicidios censurables. En todas ellas se enuncian primero los tipos de delitos y a continuación se incluye para cada uno de ellos su correspondiente prueba argumentativa. Esta *amplificatio* sobre la cuestión del homicidio se puede considerar bajo la esfera del *status finitionis*, a través del cual Ayala precisa varios crímenes mediante descripciones argumentadas, con una finalidad claramente didáctica. En las dos primeras coplas, la culpabilidad de los delitos referidos –matar a un hombre o ser cómplice de ello– queda demostrada por la alusión a dos figuras ejemplares de autoridad bíblica, ejemplos por antonomasia del fratricida (Caín) y del traidor (Judas). A través de un uso particular de la *evidentia* –una segunda persona verbal que implica un apóstrofe–, Ayala pone delante de los ojos del autor a estos dos conocidos pecadores como advertencia al lector:

Quien matare su próximo de Dios será judgado
en este mundo, e en el otro grave mente penado;
en Caín lo verás cuál es este pecado,
en las penas que ovo, cómo fue castigado.

Quien a tal cosa ayuda en consejo o favor
así es omeçida como el matador;
verlo hedes por Judas, aquel falso traidor
que fue en consejo de matar al Señor [38-39].

Las otras dos estrofas continúan con este mismo esquema, aunque desaparecen las figuras ejemplares como pruebas argumentativas. En su lugar, Ayala emplea una *definitio* para identificar dos nuevas acciones con el delito de homicidio: la difamación, acción que condena en vida al perjudicado, y la pasividad ante el necesitado, que permite su sufrimiento sin remediarlo. El *status finitionis* se emplea para calificar estas acciones como homicidio, mediante una caracterización que las relaciona con este

pecado. Aparece en la primera copla un sinónimo típico del cristianismo (hermano-cristiano), y un uso del verbo «decir» que indica con claridad al lector quién es homicida («matador le dirán; matador le diremos»), recursos que confieren al pasaje un tono acusador cercano a la predicación. En general, el estilo del discurso sobre el homicidio presenta numerosos rasgos propios del sermón religioso, motivados por el objetivo aleccionador que ambos comparten. La estrofa que cierra la descripción confirma esta intención, ya que el yo poético se dirige al lector para aconsejarle de forma explícita lo que anteriormente dejó entrever con su digresión: socorrer al prójimo y no abandonarlo. Una apelación directa exhorta al lector para que ofrezca su ayuda al necesitado, o de lo contrario cometerá un homicidio por su pasividad. Este concepto fundamental de la moral cristiana volverá a aparecer en el último bloque dedicado a las obras de misericordia, pues es el fundamento de todas ellas:

> Otrosí quien enfama de mal a su cristiano,
> matador le dirán e non es nombre vano,
> ca mata e sotierra bivo a su hermano,
> por ventura le valdrá morir más por su mano.
>
> Otrosí quien non acorre a quien puede ayudar,
> matador le diremos, que mucho es de culpar;
> quien puede fazer bien e non toma logar,
> finca en muy grant culpa e non se puede salvar.
>
> Si vieres tu cristiano de fanbre peresçer,
> de sed o de frío o de otro menester,
> acórrele si puedes, non le dexes perder;
> si por tu culpa muere, avrás de padesçer [40-42].

En la *conclusio* del homicidio aparece una expresión del *status qualitatis* que caracteriza toda la confesión, la *deprecatio*, pues Ayala se dirige ahora a Dios para confesar el incumplimiento de todos los tipos de homicidio en los que antes se detuvo. La autoridad que adquiere el poeta como pecador arrepentido otorga una gran fuerza didáctica a su anterior exposición sobre el dogma cristiano. Aparece, además, al igual que en el inicio de la obra, el tópico de la tendencia del cuerpo al pecado, el cual constituye una nueva expresión de la *translatio criminis*, el tipo de justificación que el yo poético emplea en su confesión, y que le permite apelar a la misericordia divina.

La estricta división medieval entre alma y cuerpo, correlativa al bien y el mal, promueve una tópica que será el eje de pensamiento en muchas composiciones de contenido didáctico, como ocurre en el *Rimado* y de forma mucho más concreta en otras composiciones como la poesía de debate:

> Señor, só muy culpado contra tu mandamiento,
> e de todo en todo por errado me siento,
> maté e enfamé, e dexé al sediento
> peresçer, e acorrí muy tarde al fanbriento.
>
> Di mucho mal consejo e otorgué mi favor
> por estorvar a muchos de quien avía rencor;
> Señor, Tú me perdona de tan feo error,
> non se pierda el alma por cuerpo pecador [43-44].

El pecado de la avaricia aparece sin las usuales fórmulas introductorias de la «Confesión rimada», como son las coplas de transición o la enumeración con números ordinales. La construcción argumentativa de este pecado es uno de los ejemplos más claros de la relevancia del *status finitionis* para el desarrollo de la «Confesión rimada». Casi todas las coplas están dedicadas a la caracterización de la avaricia, mediante técnicas como el *exemplum* o la *definitio*, las cuales identifican el pecado con varias acciones humanas. El *status qualitatis* que motiva la confesión aparece al final del fragmento, en su forma habitual de *deprecatio*. Dos coplas anuncian la posición caracterizadora que primero adoptará el yo poético en torno a la avaricia, y que mantendrá hasta la confesión que concluye el pasaje. La primera de ellas constituye una *definitio* general que, de manera similar a otras descripciones del poema, subraya su relación con muchos males y aconseja evitarla. El *status finitionis* continua con una segunda descripción, estructurada mediante la enumeración de varias acciones motivadas por este pecado, cuya finalidad es claramente didáctica. En esta copla, el yo poético acusa a la avaricia de fomentar guerras, simonía, impuestos y usura en general, además de pervertir la honradez de los mercaderes, a quienes vuelve a acusar de avariciosos en una posterior invectiva que realiza contra ellos [298-313]. El claro tono hiperbólico de este conjunto de estrofas se logra mediante la acumulación de elementos (recurso de la *congeries*), que inciden por última vez en los males causados por el pecado. El *status finitionis* adoptado por el yo poético se completa con la alusión a

dos figuras bíblicas, ejemplos del avaro por antonomasia: Judas, que traicionó a Jesús por treinta piezas de plata [Mateo 26] y Acab, rey de Samaria que tomó posesión de la viña de su siervo Nabot a pesar de su negativa [1 Reyes 21]. Las tres coplas son una clara muestra del tipo de estructura argumentativa empleada para la exposición de las partes doctrinales:

> Avariçia es pecado, raíz e fundamiento,
> e de todos los males éste es muy grant çimiento;
> esquivarlo deve omne de buen entendimiento,
> ca d'este nasçe al alma muy grant destruimiento.
>
> E a este pecado se cuenta la usuría,
> las fuerças e furtos e toda robería,
> echar los grandes pechos, falsa mercaduría,
> aquí son abogados en esta tal cofradía
>
> Por aqueste pecado fue vendido el Señor,
> por los treinta dineros de Judas, el traidor,
> por esta fue de muerte Acab meresçedor,
> que tomara su viña al pobre servidor [74-76].

Las últimas tres coplas corresponden a la confesión de Ayala o *deprecatio*, en la que encontramos un detalle significativo, reflejo del objetivo didáctico del *Rimado*. Aunque esta posición confesional sea el *status* principal de la *conclusio*, en la segunda copla el yo poético intercala una digresión sobre la misericordia divina y sobre la necesaria perseverancia del pecador en su súplica a Dios, unos versos doctrinales que rompen el tono intimista del pasaje en favor de un didactismo moral. Se trata de una muestra muy clara de los esfuerzos del yo poético por unir su experiencia pecadora a su sabiduría moral y religiosa, dos elementos esenciales de su obra:

> En aquesta cobdiçia peco de cada día,
> con mucha avariçia, bivo la vida mía,
> parto mal con los pobres de toda mi cuantía,
> después cuando me duele llamo «¡Santa María!»
>
> Nuestro Señor consiente e es muy sofridor,
> non acaloña al culpado luego en el fervor,
> después de que le pide acorro el pecador
> non recabda en un día por ser muy rezador.

E Señor piadoso, ave merçed de mí,
ca en este pecado asaz yo fallesçí,
cobdiçiando e robando, e sin razón pedí
algo a mis vasallos que mal les gradesçí [83-85].

En conclusión, y como hemos podido observar en los ejemplos anteriores, esta parte del *Rimado* que ha sido objeto del presente análisis se construye como una combinación del *status finitionis* y el *status qualitatis*: el *status qualitatis* que motiva la confesión –la *deprecatio*– suele aparecer al inicio o al final de la exposición del delito, mientras que el *status finitionis* forma un elemento caracterizador con una notable independencia. Esta estructura concuerda con el objetivo que desea Ayala para su obra: elaborar un tratado de vicios y virtudes humanas a través de una posición descriptiva y crítica del individuo (el *status finitionis*). En este esquema, la división entre la parte más personal y la exposición moral resulta inevitable, pues su confesión a menudo se intercala en la doctrina que pretende enseñar. Sin embargo, esta rigidez estructural se flexibiliza por la figura del pecador arrepentido, punto de unión existente entre las dos perspectivas que ambos *status* otorgan a la obra. Este recurso, expresión de la *auctoritas* en el *Rimado*, mezcla en ocasiones las enseñanzas con la experiencia pecadora, para lograr un didactismo mucho más efectivo a través de la propia implicación del autor en los problemas morales planteados. Su combinación rebaja además la dureza del juicio sobre el hombre, al incluirse el yo poético como un pecador más, y permite acercar el texto al lector mediante la comprensión de sus pecados. En conclusión, la particular mezcla entre teoría y práctica que logra Ayala a través del manejo de los *status qualitatis* y *finitionis* es, en mi opinión, uno de los logros argumentativos de esta primera sección del *Rimado*, y demuestra la importancia que las nociones de *quaestio* y *status* tienen en su construcción.

BIBLIOGRAFÍA

Alcina, Juan Francisco, ed. y trad., *Rhetorica ad Herennium*, Barcelona: Bosch, 1991.
Bizzarri, Hugo, ed., Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, Madrid & Barcelona: Real Academia Española & Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2012.

Calboli Montefusco, Lucia, *La dottrina degli «status» nella retorica greca e romana*, Bolonia: Università degli studi di Bologna-Dipartamento di Filologia Classica e Medioevale, 1984.

Ortega Carmona, Alfonso, ed. y trad., Quintiliano, *Institutionis Oratoriae*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, 5 vols.

RESUMEN: La teoría retórica de los *status causae* constituye un método eficaz para el análisis de textos medievales, objetivo que pretende mostrar el presente artículo a través del análisis retórico de algunos pasajes de la «Confesión rimada», primera parte del *Rimado de Palacio*. La tipología de los *status causae*, cuyo objetivo es el estudio de la *argumentatio*, se basa en las nociones de *quaestio* y *status*, las cuales estructuran el objeto del discurso retórico. Ambos conceptos, originarios de la práctica judicial, reflexionan sobre la *res* discursiva que implique una controversia, para establecer con precisión el núcleo del discurso y las posibilidades que tiene el orador para afrontarlo con éxito. Los *status causae* resultan muy adecuados para el análisis retórico de los textos literarios medievales por diversas razones: El gran peso de la moral, el didactismo de muchas obras literarias y la conciencia religiosa de carácter dualista son rasgos que dominan la producción artística de la época, y motivan en la esfera literaria la creación de textos con estas estructuras argumentativas. En el caso del presente artículo, el análisis de algunos pasajes destacados de la «Confesión rimada» refleja el empleo de los *status causae* en el género confesional, los cuales forman la base de una rigurosa *argumentatio* acerca de cuestiones fundamentales de la moral cristiana, cuyo objetivo es lograr una eficaz divulgación de sus preceptos.

PALABRAS CLAVE: retórica, argumentación, análisis retórico, literatura medieval.

ABSTRACT: The rhetorical theory of *status causae* constitutes an effective method for the analysis of medieval texts, an objective that the present article intends to show through the rhetorical analysis of some passages of the «Confesión rimada», the first part of the *Rimado de Palacio*. The typology of the *status causae*, whose objective is the study of the argumentatio, is based on the notions of *quaestio* and *status*, which structure the object of rhetorical discourse. Both concepts, which were originated in judicial practice, meditate on the discoursive *res* that implies a controversy, to establish with precision the issue of the discourse and the possibilities that the speaker has to face it successfully. The *status causae* are very suitable for the rhetorical analysis of medieval literary texts for various reasons: The great importance of morality, the didacticism of most medieval

literature and the dualist religious conscience are characteristics that dominate the artistic production of Middle Ages, and motivate in the literary sphere the creation of texts with these argumentative structures. In this article, the analysis of some salient passages of the «Confesión rimada» reflects the use of the *status causae* in the confessional genre, which form the basis of a rigorous *argumentatio* about fundamental issues of Christian morality, whose objective is to achieve an effective divulgation of its precepts.

KEYWORDS: rhetoric, argumentation, rhetorical analysis, medieval literature.

TRANSCRIBIENDO LOS CANCIONEROS GALLEGO-PORTUGUESES PARA UNA BASE DE DATOS[*]

MERCEDES BREA
ANTONIO FERNÁNDEZ GUIADANES
(Universidade de Santiago de Compostela)

Á melhor dona que fez Nostro Senhor

En su introducción a la reimpresión de la edición diplomática del *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) publicada por el estudioso norteamericano H. Carter, Mª A. Ramos expresa de forma clara y directa las reflexiones que desde hace dos décadas vienen guiando al equipo responsable de las sucesivas versiones de *MedDB. Base de datos da lírica profana galego-portuguesa* (accesible en www.cirp.gal) y que ahora intenta enriquecerla complementándola con la transcripción paleográfica de todos los testimonios:

> Um crítico literário e um linguista não se servem, naturalmente, do mesmo texto de idêntico modo. Não aplicam os mesmos procedimentos, nem ambicionam semelhantes finalidades. Um habitual leitor de

[*] Este trabajo deriva de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto de Investigación FFI2015-68451-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad con participación del FEDER.

> poesia que procure apenas fruir o conteúdo de uma cantiga de amor do *Cancioneiro da Ajuda* não sentirá a necessidade de procurar uma edição que lhe conceda oscilações entre <faço> ou <fazo>, ou <guisa> ao lado de <guissa>, mas o linguista, o historiador da língua, o diacronista, não deixará de recuperar desta hesitação grafemática um excelente elemento de reflexão, não só para caracterização de hábitos de escrita de quem copia, como até, mais do que isso, para uma ponderação que, ultrapassando a idoneidade do copista, procure entrever, mais longe, em que tipo de texto comparece a flutuação, ou a que trovador é atribuída a cantiga que encerra tal vacilação [Carter 2007, 16-17].

La preocupación por proporcionar a los estudiosos un «*documento* lingüístico que não eclipsa nem transforma a fisionomía gráfica do texto» [Ramos, en Carter 2007, 24] se aprecia –en el ámbito específico de la lírica gallego-portuguesa, como en tantos otros– desde las primeras ediciones de los cancioneros, pues ya Monaci [1875, XVI] declaraba su voluntad de ofrecer para el cancionero conservado en la Biblioteca Vaticana (*V*) «una riproduzione genuina e quasi direi fotografica del codice, una edizione diplomatica insomma nel più stretto senso della parola». No obstante, dado que el respeto a las particularidades gráficas de un manuscrito implica el uso de una «multiplicidade de sinais ortográficos» y la «aplicação de normas para a materialização do seu propósito de fiabilidade gráfica» [Ramos, en Carter 2007, 32], no siempre resulta factible reproducir todos los signos que pueden encontrarse en el mismo[1]; o, al menos, no resultaba posible durante la mayor parte del siglo XX, utilizando los recursos disponibles en las imprentas tradicionales. La situación cambia sensiblemente a medida que se van desarrollando herramientas electrónicas que permiten pasar de un inicial código ASCII (diseñado en 1963 y sucesivamente ampliado) a estándares de codificación de caracteres como Unicode, que facilitan no sólo el tratamiento informático y el almacenamiento sino también la visualización de las lenguas más diversas, en cualquier período de su historia (en casos como el nuestro, en su fase medieval).

1. Recuérdese que el códice editado por Carter «pelas suas peculiaridades caligráficas, não é de problemática decifração» (Ramos, en Carter 2007, 34), mientras que *V* presenta «tutte quelle accidentali varietà che provengono dalla scrittura a mano, segnatamente da una scrittura corsiva del cinquecento, e che fanno parere molteplice ciò che in vero non è che un segno solo» Monaci 1875, XVII.

El objetivo perseguido por los editores puede justificar que se establezca como elemento mínimo del sistema gráfico el *grafema* [Sánchez-Prieto Borja 1998, 77], de tal modo que se evite «representar no texto as realizacións alográficas que non se corresponden con realizacións diferentes no plano fónico», como explican los responsables de *UC*[2]. Aun así, cuando lo que se diseña no es una edición electrónica sino una base de datos que contemple el mayor número posible de opciones de búsqueda, destinadas tanto a la realización de estudios lingüísticos o paleográficos[3] como a servir de apoyo en la toma de decisiones para una edición crítica, tal vez conviene no perder de vista que discernir alógrafos o abreviaturas e intentar conocer qué grafos son propios de un copista y a qué caracteres pueden asociarse (es decir, familiarizarse con el *usus scribendi* de cada amanuense) puede resultar de capital importancia para afianzar cualquier hipótesis de trabajo[4].

No siempre, sin embargo, resulta sencillo dar cuenta fiel de lo que ofrecen los manuscritos (sobre todo, en el caso de nuestros apógrafos italianos), por lo que, en ocasiones, se impone una reflexión atenta antes de detectar errores donde no está tan claro que los haya, sobre todo si se

2. https://universocantigas.gal/criterios-de-transcricion [última consulta: 11/02/2019].

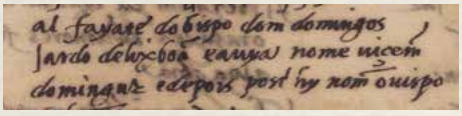
3. Véase al respecto la introducción a un documento de trabajo sobre la transcripción paleográfica del *Códice de Florencia* (Fidalgo & Fernández Guiadanes 2018, VII-XII).

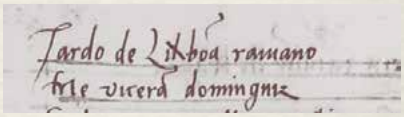
4. Por comentar sólo un ejemplo, todos los editores (excepto Braga 1878, 16, que edita *semelhe*) coinciden en presentar la forma verbal de *semelhar* presente en el v. 5II de la cantiga de Alfonso X *Ao daian de Cález eu achei* (*B*493-*V*76) como una P6 del presente de subjuntivo: «a que non faça que *semelhen* grous». La lección de los mss. es ſemelh' en *B* y *semelh'* en *V*. Lapa 1995, 34, tras consignar estos datos, explicita que dicha lección «deveria ler-se normalmente *semelhar*». En *UC*, la forma verbal en cuestión da lugar al siguiente comentario: «a lección <semelh'> para *semelhen* implica unha confusión nas abreviaturas de <er>/<en>». Es decir, Lapa considera que la abreviatura presente en ambos apógrafos (por lo que cabe deducir que sería la lección de su modelo) debería desarrollarse como *-ar*, algo que parece improbable a no ser que supongamos que se ha producido un error en el compendio abreviativo de <h'> por <ħ> (ya presente en el modelo, o cometido a la vez por el copista Bd y el de *V*). Por lo que respecta a la suposición de *UC*, no disponemos de información suficiente para valorarla: a la abreviatura <h'> podría corresponderle un valor semántico de <her>, e incluso de <he>; ahora bien, de existir una abreviatura para <hen> ¿cuál sería su componente simbólico? Tal vez (aunque este no es el lugar para hacerlo) un estudio sintáctico y semántico permitiría recuperar la propuesta de Braga, o valorar la opción de contemplar una lectura *semelh'er* (en la que la abreviatura equivaldría a la partícula reforzativa).

trata de errores «non pas 'communes' mais 'croisées'» [Ferrari 1991, 321]. Ferrari proporciona un atinado ejemplo de este tipo, que afecta a una rúbrica presente en el fol. 298vb, de *B* (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*) y en el fol. 170ra, de *V*[5]:

> La leçon fautive de B «*ramano*» s'explique en partant d'un modèle avec signe abréviatif (tironien), que le copiste de V a correctement résolu en «*e*» et que le copiste de B au contraire a pris pour un «*r*», d'où ses tâtonnements maladroits dans la copie de ce qui suit (mauvaise lecture *uia* > *ma* et mauvaise coupure): une méprise qui suggère que dans la graphie du modèle le signe «r» prêtait à confusion avec l'abréviation de «e(t)». Or quelques lignes plus haut, dans le texte de cette même *cantiga*, cette particularité de l'écriture du modèle nous est confirmée par la leçon de V «*na eua*» (B «*na Rua*», «na rua»): c'est cette fois le copiste de V qui cofond à son tour les deux signes ! Et le copiste de B, qui lui ne se trompe pas, manifeste pourtant une certaine hésitation à en juger par cette majuscule inattendue [Ferrari 1991, 322].

El razonamiento es impecable, y llama la atención sobre la dificultad de diferenciar letras formadas por secuencias de *minim*; no en vano, por ejemplo, no resulta infrecuente que la letra gótica *textualis* emplee una plica[6] para identificar una <i>, o que tanto esta como la gótica cursiva utilicen <j> o <y> con una función distintiva en algunos contextos. En el caso comentado, la imagen que ofrecen, respectivamente, *V* y *B* es la siguiente:





Teniendo en cuenta que el copista *a* de *B* (responsable de la copia de esta rúbrica) no siempre coloca el punto sobre la <i>, tal vez vale la pena confrontar la secuencia de la primera línea (donde en *V* se lee clara-

5. Corresponde a la cantiga *Vosso pai na rua*, de Johan de Gaia (66,7).
6. Sobre el uso y funciones de la plica en el *Cancioneiro da Ajuda*, véase Fernández Guiadanes 2011.

mente <uy>[7]) con la <n> que sigue (<ano>) y con la del apellido[8]. En el primer signo, la realización de los trazos de unión parece efectuada de forma oblicua, mientras que en los otros se aprecia una curvatura superior; en consecuencia, ¿procede transcribir <ramano>, o más bien <rauıano>? En casos tan conflictivos como este, sería quizá menos gravoso presentar, convencionalmente, la transcripción que se desprendería de una lección que no ofreciese dudas (aquí, <rauıano>, que viene, además, confirmada por la lección de *V*), a fin de no introducir en el trabajo más dificultades de las que claramente se advierten.

Siempre en el terreno de las convenciones, si se atiende a la mayor variabilidad de grafos de los apógrafos italianos con respecto a *A*, también puede entenderse alguna de las decisiones adoptadas en su momento por Monaci; así, por ejemplo, al advertir la existencia de una serie de variantes abreviativas (que representa como ⁀ / \ ) con funciones similares, opta por regularizarlas como <¯>[9]. Otras simplificaciones, sin embargo, deberían ser objeto de un análisis pormenorizado que justificase debidamente la inclinación por una opción concreta frente a otras posibles.

Un ejemplo representativo de este tipo de dificultades lo ofrecen los distintos signos abreviativos que se combinan con la letra <p>; el análisis de algunos casos puede invitar a una reflexión sobre los modelos de representación e interpretación que implican. Así, por ejemplo, en *B*947 / *V*535, para el tercer verso de la tercera estrofa de la cantiga de Johan Airas de Santiago *Non vi molher, des que naci* (63,43[10]), pueden encontrarse en los testimonios manuscritos las siguientes lecciones:

Mays ðɾreyu�uo per non mentɾ (*B*) / mays direyuꝭ pᵉ nō mẽtir (*V*)

7. En Fernández Guiadanes & Bermúdez Sabel 2018, pueden verse algunas de las vacilaciones y modificaciones relacionadas con la presencia de <y> en *V*.

8. Incluso cabría preguntarse si hay realmente <u> o <n> en la secuencia final de este:

9. En sus dibujos se aprecia que hace referencia a ciertas formas adoptadas por la abreviatura general que pueden tener distintos valores y que él regulariza bajo un mismo carácter: véanse, entre otros, *V*1, v. 5I; *V*1, v. 5I; *V*1, v. 7I; *V*2, v. 3II; *V*3, v. 1I, *V*3, v. 1II.

10. Los códigos numéricos que identifican las cantigas son los establecidos por Tavani 1967, utilizados con ligerísimas modificaciones en *MedDB*.

Se aprecian varias diferencias gráficas entre ambos testimonios (<M> / <m>, <ɔ> / <d>, <ı> / <i>, <on> / <ō>, <en> / <ē>, <ı> / <i>), pero la más significativa afecta a la preposición, que sólo presenta abreviatura en *V*. Rodríguez [1980, 76] edita el verso como «mais direi-vos, per non mentir», comentando que «los demás editores, salvo Braga, ofrecen *por*, contra la lección de CBN que, en casos como éste, seguimos preferentemente» [Rodríguez 1980, 79][11]; es decir, ante dos lecciones diferentes, da preferencia al considerado 'mejor manuscrito'.

Cabe, sin embargo, enfocar el problema de otra manera: si dos códices 'gemelos' presentan una *varia lectio*, habría que buscar una explicación coherente en la que basar la propuesta de edición. En este caso concreto, es posible barajar, al menos, opciones como: (a) *per* era la forma presente en el modelo, y [12] –si el copista de *V* la utiliza para abreviar esa preposición- supondría un cambio con respecto al mismo; (b) el modelo contenía la abreviatura de *por* (*p̃*) y el copista de *B* la interpreta incorrectamente al desarrollarla como *per*; (c) es una adaptación de la abreviatura *p̃* (con valor de *por*) del modelo, y *per* un error; (d) las dos lecciones pretenden reproducir una forma *ꝑ* (característica de la preposición *per*) del modelo…

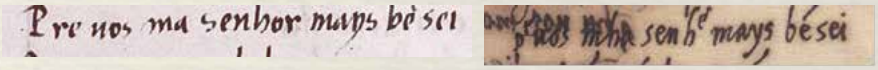
11. Señala también (*Ibidem*), que la «La elección de una u otra forma es de importancia sólo relativa, pues, como se puede observar, ambas alternan con frecuencia, en contextos idénticos, en los códices y, por lo general, en la lengua antigua».

12. Monaci 1875, 192, y Rodríguez 1980, 76, representan la abreviatura como <p^{r}>. Otros editores, cuando la localizan en otras partes de *V*, emplean también *p*^{e}. Es lo que hace, por ejemplo, González Martínez 2012, que indica (en sus criterios de edición de las cantigas de Fernan Fernandez Cogominho) que, cuando esta preposición aparece abreviada en *B* y *V*, la desarrolla siempre como *por*; constata también que la representa en el aparato crítico «mediante *p*^{r} excepto en varios casos rexistrados en *V* onde se abrevia claramente como *p*^{e}» (2012, 64); señala asimismo, en la nota 8 a la cantiga 11, que las «abreviaturas *p*^{r} de *B* e *p*^{e} de *V parecen responder a formas diferentes*, xa que, *en principio* [las cursivas son nuestras], a abreviatura de *B* corresponde a *por* e a de *V* a *per*». No deja, por ello, de llamar la atención que, en una reseña a esa obra, Barberini (2015, 30) afirme que «Mi lascia però perplesso l'intervento –dichiarato e praticato dall'Ed., ma non argomentato– sulle preposizioni *per* e *por*, mantenute se figurano per esteso nei codici, regolarizzate sempre in *por* se figurano abbreviate (rispettivamente *p*^{e} e *p*^{r})». ¿Quiere esto decir que él considera que alguna de ellas –o las dos– tiene que corresponder a *per* (cuya abreviatura es regularmente *ꝑ*)? La nota de González Martínez podría interpretarse en el mismo sentido, pero lo cierto es que la investigadora gallega no duda en acoger como lectura siempre *por*.

Parece evidente que, si se acepta que *B* y *V* son dos copias distintas de un mismo ejemplar, este sólo podría contener una de las formas mencionadas (u otra que se nos escapa), por lo que quien transcribe (y quien edita) tendrá que decantarse por una de las posibilidades, adoptando alguna convención que deje constancia de la realidad presente en los testimonios.

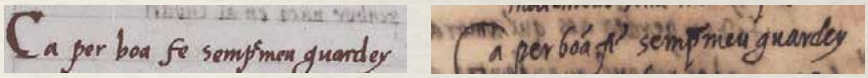
Por otra parte, y siguiendo con el mismo caso, no deja de sorprender que, después de comentar que «O verbo *mentir* é moi utilizado na frase formularia *por non mentir* (coa variante *per non mentir*), que pode incluír tamén o interlocutor (*vos*) e o suxeito (sempre *eu* e, nunha única ocasión, *ome*)», los responsables del glosario de *UC*[13] no hayan advertido que esa 'variante' con *per* presentaba como única ocurrencia el caso aquí analizado[14].

No resulta sencillo (o tal vez sí) dilucidar cuál podría ser la abreviatura presente en el antecedente de *B* y *V*, sobre todo si se presta atención a las variantes con que la reproducen los copistas de los apógrafos. Así, por ejemplo, en el v. 3 –que Lang [2010, 238-239] edita «por vós, mha senhor; mas bem sei»– de la estrofa II de la cantiga de Don Denis *Nom me podedes vós, senhor* (25,51), lo que registran los manuscritos (*B*537 y *V*140) es lo siguiente:



13. Accesible en https://universocantigas.gal/glosario/termo/2718 *[última consulta: 20/02/2019]*.

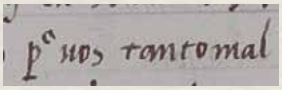
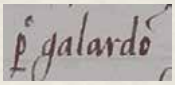
14. De modo similar, y bajo la misma entrada (*por* ~ *per* ~ *par*$_3$ prep. 'por'), *UC* recoge la locución de uso frecuente *per bõa / boa fe* sin percatarse de que, entre los numerosos casos registrados, sólo uno ofrece *por bõa fe*. Se trata del v. 1 de la estrofa II de la cantiga de Johan Baveca *Meus amigus, non poss' eu mais negar* (64,16), para el que *B*1103 y *V*694 ofrecen, respectivamente, las siguientes lecciones:



Es posible que, en este caso, la presencia de *por* (que ya no puede vincularse a la interpretación de abreviaturas) se remonte a *LPGP*, que introdujo una errata al reproducir la edición de Zilli 1977, 56-57, en la que figura correctamente *per*; lo llamativo es que esa errata se advierta no sólo en *MedDB* (que, con modificaciones posteriores en las sucesivas versiones, partía precisamente de *LPGP*), sino también en *CMGP* y *UC*, que declaran expresamente ofrecer ediciones propias.

Dado que su lección carece de correspondencia en la lengua trovadoresca, cabe deducir que el copista Ba no reconoce[15] una abreviatura que el de *V* intenta reproducir con un trazo similar al que emplea, por ejemplo, en los versos 2 y 5 de la estrofa III de otra composición dionisina (*V*133), *De mi fazerdes vós, senhor* (25, 27):

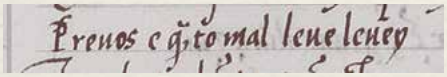
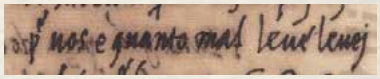
Las formas presentes en *B*530 para esos mismos versos son las siguientes:

Tanto Lang [2010, 233] como *CMGP* editan, respectivamente, «por vós» y «por galardom». *UC* coincide en el primer caso, pero en el segundo se decanta por «per galardon», lectura que parece tener su origen en una interpretación incorrecta de la línea horizontal que atraviesa el trazo vertical de la <p> y que pudo inducir a confundirlo con una abreviatura y, como consecuencia de ello, a no reconocer el verdadero compendio abreviativo; no parece tampoco que hayan advertido que en *V* el signo abreviativo es casi idéntico en ambas apariciones (e igual que en el ejemplo anterior (25, 51), donde sí corrigen en «por» el «pre» de *B* a partir de la forma presente en *V*), ni que *GLOSSA* registra dos ocurrencias de «por galardon» frente al anómalo «per galardon» en esta cantiga.

Ante este tipo de situaciones, cuando se pretende establecer un criterio de transcripción (y de edición) fundamentado, no cabe duda de que la mejor solución podría ser «identificar o *modelo*, o antecedente caligráfico

15. O tal vez la reconoce, pero en los procesos que conlleva el mecanismo de copia la trasvasa cometiendo algún error, como señala Del Río Riande 2010, 1221: «en B, 'Pre uos', error de desarrollo de abreviatura que el copista de *V* transcribe correctamente 'por uos'. La mano *a* había ya cometido el mismo error en la cantiga LVIII (*B*535, *V*138)». En esta otra cantiga (25,115), lo que ofrecen los manuscritos para el tercer verso de la estrofa III es:

dos grafos e reduzir as formas cursivas à representação tipográfica disponível desse *carácter* 'medieval'» [Pedro 2019, en prensa]. No disponemos del 'modelo' del que fueron copiados *B* y *V*, pero tal vez podamos hacernos una idea al respecto si admitimos la posibilidad de que el conocido como *Pergamino Sharrer* (*D*) hubiera formado parte de ese códice perdido [Fernández Guiadanes 2016], porque ello proporciona la ocasión de confrontar un hipotético modelo con sus copias.

Una de las composiciones de Don Denis transmitidas por *D* es *Senhor fremosa, nom poss' eu osmar* (25, 114), que –pese al deterioro sufrido por el pergamino- permite contraponer algunos 'caracteres' medievales a sus posibles 'representaciones tipográficas'. Así, por ejemplo, en el v. 6 de la estrofa II («e porem vós, a quem Deus nom fez par», en Lang 2010, 217) puede advertirse la presencia de una abreviatura en «porem», que es reproducida en los apógrafos bajo las formas que se recogen en la siguiente tabla (en la que figuran también las transcripciones existentes):

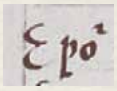
Manuscrito	Monaci	Sharrer	*UC*
D5, v. 6II		epo<r>`[16]	
V111, v. 6II	**epo'** –		epo̅
 Ba528[17], v. 6II			E por

tabla 1

En la tercera estrofa –y aunque no en combinación con <p>– puede verse la representación de la abreviatura de *er*:

16. Sharrer 1993, 18, afirma utilizar el «acento grave depois das grafías sobrescritas».

17. La letra que figura al lado de la sigla del cancionero indica el copista responsable de esta cantiga. Para la identificación de las distintas manos que intervienen en B, véase Ferrari 1979.

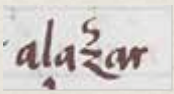
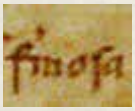
Manuscrito	Monaci	Sharrer	*UC*
D5, v. 6III		alaz<e>r`ar	
V111, v. 6III	alaz'ar		alaz̄ar
 Ba528, v. 6III			alaz'ar

tabla 2

El copista Ba traza dos abreviaturas completamente diferenciadas, y probablemente acordes con su modelo, pero el copista de *V* las hace muy similares, razón por la que Monaci, como se ha señalado, unifica ambos compendios mediante un apóstrofo. Por su parte, *UC* utiliza para *V* una tilde de nasalidad (en ambos casos), mientras que para *B* diferencia entre una <ʳ> (*or*) y un apóstrofo (*er*). Monaci [1875, XVI], tras advertir que su trabajo era una edición diplomática, se preguntaba: «Feci bene nell' adottare questo metodo? feci male? Altri giudicheranno». Por lo que respecta a la unificación mediante un apóstrofo (*epo'* y *alaz'ar*), y dado que en V existen otros signos que deberían ser representados mediante este carácter, es posible que no haya acertado[18], y quizás habría sido preferible que hubiese adoptado el comportamiento de *UC* (emplear un carácter que dé cuenta con mayor fidelidad de la escritura) y hubiera reservado el apóstrofo para representar otra serie de abreviaturas. En efecto, tanto en *D* como en *V* se registran abreviaturas que habría que transcribir mediante <'>, como se aprecia en *Non sei como me salv' a mia senhor*, de Don Denis (25,53):

Manuscrito	Monaci	Sharrer	*UC*
 D6, v. 2II		f<re>mosa	

18. Tal vez tampoco atina *UC* cuando transcribe la forma de Ba528, v. 6III de la tabla 2 como *alaz'ar*, en lugar de *alaz̄ar*.

V112, v. 2II	f'mosa		f'mosa
Ba529, v. 2II			

tabla 3

Incluso prescindiendo del posible 'modelo', en las tablas anteriores puede comprobarse cómo entre *B* y *V* existen variantes gráficas que incitan a reflexiones como las vertidas más atrás para el ejemplo de Johan Airas:

(a) una de las variantes es la lección presente en el modelo, y la otra una transcodificación de un copista (*p̧* vs *per*)[19];
(b) una de las variantes es la lección presente en el modelo, y la otra un error del copista (*p̃* vs *per*);
(c) las dos variantes son errores (*per*, en ambos códices, vs *p̃*, en el modelo).

A los casos ya comentados podemos añadir todavía otro de la misma cantiga 25,53 («o que mia *senhor* fremosa fará»):

Manuscrito	Monaci	Sharrer	Gonçalves	Del Rio	*UC*
D6, v. 2II		senh<o>r`	senh^{r}	senh*or*	
V112, v. 2II	ſenh^{r}			senh*or*	senh^{e}
Ba529, v. 2II				senh*or*	senh^{e}

tabla 4

Con esta última tabla a la vista, cabe preguntarse cuál es el componente 'simbólico' y cuál el componente 'semántico' [Núñez Contreras 1994, 109] atri-

19. Todas las opciones presentadas son meras hipótesis de trabajo.

buible a cada una de las abreviaturas por suspensión presentes en *D*, *B* y *V*. La de *D* responde, tanto por su forma y posición como por su valor, a *or*, por lo que éste será su componente semántico, al que corresponde el carácter <◌̀> (U+1DD1) como componente simbólico. El acento grave utilizado por Sharrer [1993] indica que considera la abreviatura una 'letra sobrescrita', por lo que la <o> entre ángulos debe de corresponder a una de las posibles «supressões de grafias» que menciona al hacer explícitos sus criterios de transcripción[20]. Para Gonçalves [1993], en cambio, sí parece existir una abreviatura, a la que se atribuye el carácter <ʳ> como componente simbólico.

El compendio abreviativo de *B* y *V* parece más complejo. Partiendo de la diversidad de trazos de *V*, Monaci utiliza <ʳ>[21] en la tabla 4, pero <'> en la 1 (igual que en la 2 y la 3, aunque los valores semánticos de la abreviatura sean diferentes). *UC* unifica en <ᵉ> la representación de los dos manuscritos sólo en la tabla 4. Es cierto que, en la mayoría de los casos, el copista de *V*[22] ofrece para este compendio una morfología idéntica a la grafía de una <e>, sobre todo cuando está en posición final de palabra[23]:

*V*89, v. 3II *V*52, v. 1IV *V*422, v. 2IV

Si se tiene en cuenta que tanto *B* como *V* responden a una *tradizione quiescente* [Vàrvaro 1970][24], no debe perderse de vista el hecho de que, en

20. «As abreviaturas o outras supressões de grafias que desenvolvemos aparecem entre parêntesis oblíquos» Sharrer 1993, 18. De acuerdo con sus indicaciones, en este caso no identifica la abreviatura de *or*, sino que interpreta el signo como una letra sobrescrita, por lo que considera que se ha suprimido la <o>. Otorga un tratamiento similar al caso de la tabla 2, donde presenta como grafía sobrescrita una abreviatura tipo bucle o zigzag que abrevia *er*.

21. Molteni 1880 unifica también en <ʳ> las distintas formas de la abreviatura de *or/ur*.

22. La abreviatura de Ba de la tabla 4, por su parte, tanto podría semejar una <e> como una <c>.

23. Una <e> con un trazo más o menos prolongado en oblicuo, o casi vertical, o similar a una <c> o una <ı> a los que se une en la parte superior un trazo semejante al anterior: *V*12, v. 6I; *V*12, v. 2II; *V*28, rúbrica.

24. Hablando de los copistas de *B*, Ferrari 1993, 122, pone de manifiesto este hecho cuando señala que «Estes, alheios a tudo o que transcreviam, e enquanto copistas curiais certamente mais habituados a documentos pontifícios que a textos poéticos em vulgar, manifestam uma notavel passividade e fidelidade gráfica ao modelo (do qual, por ejemplo, tendem a reproducir as abreviaturas)».

toda copia, además de errores de lectura, de memorización, de dictado interior o de ejecución manual [Roncaglia 1974, 104], se produce una «transcodificazione grafematica [y no sólo] dall'originale alla copia, in chiave di diasistema» [Bologna 1993, 534]. Fruto de esta 'transcodificación grafemática' son los distintos grafos que los copistas coloccianos nos legaron y en los que no siempre es fácil fijar una imagen paleográfico-visiva [Roncaglia 1993] para el correspondiente trazo que figuraba en su modelo, y para el carácter al que procede reconducirlo.

Así, en estos apógrafos se localizan, para algunos compendios abreviativos combinados con <p>, grafos que pueden ser reducidos con facilidad a un carácter, pero también otros (especialmente en *V*) en los que esa tarea resulta harto complicada. Partiendo de la premisa de que el antecedente de *B* y *V* haya sido un ejemplar elaborado en letra gótica, y teniendo como referentes no sólo *D* sino también otros testimonios como *A* y los códices de las *Cantigas de Santa Maria*, una de las vías a seguir como hipótesis de trabajo puede consistir en reducir las formas cursivas de los compendios abreviativos que los apógrafos ofrecen para <p>, por lo menos, a los caracteres siguientes: *p̋* (*par, pra*), *p̲* (*par, per*), *p2* y *p̃* (*por*), *p̄* y *p̍* (*pre*), *pⁱ* (*pri*) y *ꝓ* (*pro*). Con el objetivo puntual de dar respuesta al problema planteado por el verso de Johan Airas comentado arriba, vamos a centrarnos en la pareja *p2* y *p̃* (*por*), analizando algunas de sus ocurrencias en *B* (sólo en el copista *a*) y *V*:

Imagen y localización (*B*)	Carácter	Imagen y localización (*V*)
Ba547, v. 7III Ba558, v. 5II Ba573, v. 5III Ba1096, v. 4III Ba1477, v. 4I[25]	*p̃*	V152 V161 V177 V687 V1088

tabla 5[25]

25. En *CMGP*, y Arias Freixedo 2003, 304, la lectura (¿acertada?) es *per*.

La confrontación entre los dos testimonios permite apreciar cómo el copista de *V* emplea siempre (con muy ligeras variantes) el mismo grafo sobrescrito, que podría representarse como <ᵉ> (si no se desea reconducirlo al compendio abreviativo <p̃>), con el valor de *or*. Por el contrario, en los mismos casos, el copista Ba reproduce lo que probablemente era la abreviatura de *por* en el modelo mediante formas diferentes, que no siempre resulta sencillo reconocer como caracteres alfabéticos: el último puede identificarse con una <ᵉ> (como en *V*), pero los restantes ¿intentarán ser <ª>, <º>, <ᶜ>? El cuarto ejemplo parece responder de un modo claro a <p̃>, y en los demás resulta arriesgado aventurar propuestas incontestables, por lo que, a la hora de establecer unos criterios de transcripción válidos (sobre todo, cuando se pretende construir una base de datos en la que las búsquedas arrojen resultados operativos), tal vez se hace necesario proceder –de modo totalmente convencional- a reducir toda una serie de grafos diferentes a 'caracteres' para cuya representación simbólica haya que justificar la selección efectuada[26].

El ejemplo de Johan Airas que dio lugar a estas disquisiciones se explica, por una parte, atendiendo a que la «transcodificazione» realizada por el copista Ba no fue sólo «grafematica», puesto que supuso un desarrollo incorrecto de la abreviatura del modelo, y, por otra, con ayuda de la lección que presenta *V* (donde <pᵉ> suele corresponder a *por*)[27]. La prueba adicional (difícil de refutar) la proporciona el hecho de que, si se admite aquí la lección de *B*, sería la única ocurrencia localizable de la «frase formularia» (*UC*) *per non mentir*, puesto que todas las demás utilizan sin lugar a dudas la preposición *por*.

El objetivo último de todo lo hasta aquí expuesto no es otro que insistir en la conveniencia de disponer de una auténtica base de datos que contenga una transcripción detallada de todos los testimonios de la lírica

26. En esta dirección apunta, precisamente, Pedro 2019 (en prensa).

27. «Se ben é certo, como nos di Gonçalves (2007, 14), que 'uma boa edição diplomática de um Cancioneiro será o resultado de uma leitura contínua do códice, mediante a qual o editor vai adquirindo competência específica para decifrar a mensagem do copista', non se debería perder de vista que, moitas veces, no texto que se está a transcribir actuou un individuo que tamén tivo que ir adquirindo competencia no desciframento do modelo que reproducía e que, ademais de tomar certas decisións á hora de copiar, nalgún caso puido cometer erros ou adaptacións, ou ben puido modificar o texto que copiaba de maneira consciente» Fernández Guiadanes & Bermúdez Sabel 2018, 61.

gallego-portuguesa, una transcripción en la que, por una parte, pueda apreciarse la variación que ofrecen las representaciones de una misma abreviatura, y, por otra, los distintos valores que pueden corresponder a cada una, de modo que, en el proceso de búsqueda, sea posible recuperar una abreviatura tanto por sus componentes 'simbólicos' como por sus componentes 'semánticos'.

Una transcripción de este tipo debe, además, permitir recuperar el texto tal y como está dispuesto en los manuscritos (en este caso, respetando las columnas y las líneas de cada testimonio), porque esa disposición puede arrojar luz sobre problemas que de otro modo pasarían inadvertidos. Y, obviamente, esa transcripción debe reproducir los alógrafos existentes (<d> / <ꝺ>; <r> / <ɾ> / <ɼ>; etc.), porque su distribución puede ayudar a conocer el *usus scribendi* de cada copista, a la vez que explicar determinadas confusiones o errores que los amanuenses puedan haber cometido en el ejercicio de su labor.

BIBLIOGRAFÍA

A = *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa, Biblioteca do Palácio da Ajuda, Códice Reservado, sen cota, século XIIIex. /XIV [Ed. facsimilar: *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994].

Arias Freixedo, Bieito, *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais, 2003.

B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antigo Colocci-Brancuti, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 10991, *ca.* 1525-1527? <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html> [Ed. facsimilar: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, *Cód. 10991*, Lisboa: Biblioteca Nacional & Casa da Moeda, 1982].

Barberini, Fabio, «Recensión a *O cancioneiro de Fernan Fernandez Cogominho, estudio e edición crítica* de Déborah González Martínez», *Revue Critique de Philologie Romane*, 16 (2015), págs. 26-42.

Bologna, Corrado, «Sull'utuilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica», en S. Guida & F. Latella, coords., *La filologia romanza e i codici (Atti del Convegno, Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991)*, Messina: Sicania, 1993, vol. II, págs. 531-587.

Braga, Theopilo, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

Carter, Henry H., *Cancioneiro da Ajuda*, Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter, con introdução de Maria Ana Ramos, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2007.

CMGP = Lopes, Graça Videira & Ferreira, Manuel Pedro *et al.* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH & NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

D = *Pergamiño Sharrer/Fragmento Sharrer*, Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Fragmentos, Caixa 20, n. 2, ca. 1290/1325? [Ed. facsimilar: Sharrer, Harvey L., «Fragmento de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas-uma Descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Edições Cosmos, 1991, vol. I, págs. 13–29].

Fernández Guiadanes, Antonio, «Uso y funciones de la plica en el Cancionero da Ajuda: identificación del *usus scribendi* de los copistas», en M. J. Salamanca, dir., *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, Oviedo: Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, 2011, págs. 49-107.

——, «Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica galego-portuguesa», en E. Corral & E. Fidalgo & P. Lorenzo, eds., *Cantares de amigos: estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2016, págs. 369-375.

Fernández Guiadanes, Antonio, & Helena Bermúdez Sabel, «Da transcrición paleográfica ás bases de datos: problemas e solucións na lírica galego-portuguesa», en D. González & H. Bermúdez Sabel, eds., *Humanidades Digitales. Mirada hacia la Edad Media*, Berlín & Boston: De Gruyter, 2018 <https://doi.org/10.1515/9783110585421-005>

Ferrari, Anna, «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979), págs. 27-142.

——, «Le chansonnier et son double», en M. Tyssens, ed., *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Lieja: Université de Liège, 1991, págs. 303-327.

Fidalgo, Elvira, & Antonio Fernández Guiadanes, *O Códice de Florencia das Cantigas de Santa María (B.R. 20). Transcrición paleográfica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia <http://www.cirp.gal/pub/docs/pubext/codflo_csm.pdf>

Gonçalves, Elsa, *D. Denis: um poeta rei e um rei poeta*, Lisboa: Cosmos, 1993.

Lang, Henry R., *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e estudos dispersos*, L. M. Mongelli & Y. F. Vieira, eds., Niterói: UFF, 2010.

Lapa, Manuel Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portuguese*, Vigo & Lisboa: Ir Indo & Edições João Sá da Costa, 1995 (3ª ed.).

LPGP = Brea, Mercedes, coord., *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* [realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. C. Rodríguez Castaño e X. X. Ron Fernández; coa colaboración de A. Fernández Guiadanes e M. C. Vázquez Pacho] Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

MedDB = Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.6. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.gal/meddb> (ISSN 1989-4546).

Monaci, Ernesto, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer, 1875.

Molteni, Enrico, *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti* (pubblicato nelle parti che completano il codice Vaticano 4803 da Enrico Molteni, con un facsimile in eliotipia), Halle: Max Niemeyer, 1880.

Núñez Contreras, Luis, *Manual de paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*, Madrid: Cátedra, 1994.

Pedro, Susana Tavares, «Os sinais abreviativos no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: tentativa de sistematização» (comunicación presentada en el XVII Congreso internacional de la AHLM, Roma, septiembre 2017) (2019, en prensa).

Rio Riande, Mª Gimena del, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid (inédita), 2010.

Rodríguez, José Luis, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1980.

Roncaglia, Aurelio, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma: Bulzoni, 1974.

——, «L'immagine paleografica-visiva dell'antecedente perduto e l'immagine intellettuale della struttura originaria, strumenti di critica del testo», en S. Guida & F. Latella, coords., *La filologia romanza e i codici, (Atti del I Congresso della Società Italiana di Filologia Romanza, 19-22 dicembre 1991)*, Messina: Sicania, 1993, vol. I, págs. 15-28.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco Libros, 1998.

Sharrer, Harvey, «Fragmentos de (sete cantigas d' amor) de D. Dinis (musicadas) - Uma descoberta», en A. A. Nascimento & C. A. Ribeiro, eds., *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. I, págs. 13-29.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

UC = Ferreiro, Manuel, dir. (2018-), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña <http://universocantigas.gal> (ISSN 2605-1273).

V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana. Roma:* Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4803, ca. 1525-1527? <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803> [Ed. facsimilar: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana. (Cód. 4803)*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos & Instituto de Alta Cultura, 1973].

Vàrvaro, Alberto, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), págs. 73-117.

Zilli, Carmelo, *Johan Baveca. Poesie*, Bari: Adriatica Editrice, 1977.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es presentar los problemas que surgen cuando se pretende llevar a cabo una transcripción paleográfica para elaborar a partir de ella una base de datos de la que puedan obtenerse resultados válidos tanto para un estudio paleográfico y ecdótico como para uno lingüístico. En este caso, se trata de un corpus delimitado, la lírica gallego-portuguesa, para el que existen ya en red una base de datos –concebida para un estudio fundamentalmente literario– (MedDB) y otros dos recursos electrónicos complementarios (CMGP –con muchas informaciones adicionales– y Universo Cantigas, éste acompañado de un completo glosario), pero que no cuenta todavía con una transcripción paleográfica que respete todos los caracteres y signos abreviativos presentes en los manuscritos. A partir de un ejemplo práctico de una cantiga de Johan Airas de Santiago, se estudian algunas de las formas de representación de las preposiciones *per* y *por*, se revisan las propuestas de transcripción y edición existentes y se intenta remontar (a través de los grafos presentes en los manuscritos) hasta las características del ejemplar perdido del que fueron copiados los cancioneros *B* y *V*, con la finalidad de obtener un fundamento válido que permita unificar convencionalmente, pero de manera fiable, los variados grafos en caracteres reconocibles.

PALABRAS CLAVE: Bases de datos, transcripción paleográfica, abreviaturas, marcación, lírica profana gallego-portuguesa

ABSTRACT: The main goal of this paper is to present the problems that arise when carrying out a paleographic transcription in order to elaborate a database from it, and to obtain valid results for palaeographic, ecdotic, or linguistic studies. In this case, we work with the Galician-Portuguese lyrical poetry, a corpus that already

counts with a database conceived fundamentally for literary studies: MedDB and two other complementary electronic resources, CMGP and Universo Cantigas. However, while CMGP adds information to the texts, the last one offers a complete glossary, but does not have a paleographic transcription that respects all the characters and abbreviations in the manuscripts. In this article, a practical example of a *cantiga* by Johan Airas of Santiago will let us study some of the representations of the prepositions *per* and *por*. The existing transcription and editing proposals will be revised, and, through the graphs in the manuscripts, a reconstruction of the characteristics of the lost copy from which the songs of B and V were copied will be offered. This work will ultimately allow us to obtain a valid -though conventional- foundation, in order to reliably unify the various graphs in recognizable characters.

KEYWORDS: Database, Paleographic Transcription, Abbreviation, Markup, Galician-Portuguese Lyrical Poetry

«DAEMONES EXPELLO». AMULETOS INCUNABLES IMPRESOS POR ANTONIO DE CENTENERA

MIGUEL CARABIAS ORGAZ

Al estudiar ciertos impresos derivados de la concesión de indulgencias, con frecuencia encontramos datos de inestimable valor que permiten conocer mejor la imprenta hispana incunable, sobre todo porque muchos de nuestros primeros *maestros de letra de molde*, como es sabido, iniciaron su andadura profesional con la impresión de estas hojas volantes. Así sucede en el caso que nos ocupa: una menudencia de imprenta que probablemente fue el primer trabajo salido de las prensas de Antonio de Centenera. Por ese motivo, queremos ahondar en el análisis de un incunable volandero que, hasta ahora, pese a despertar la atención de eminentes bibliógrafos, no ha sido objeto de un estudio monográfico. Y lo hacemos, en primer lugar, con la intención de dar a conocer un nuevo ejemplar, impreso por el maestro zamorano al comenzar la década de 1480, cuya reproducción ofreceremos en un trabajo de próxima publicación junto con la transcripción completa del texto.

UN AMULETO PARA PEREGRINOS

A comienzos del siglo xv, el cabildo de Oviedo solicitaba al papa un jubileo con la esperanza de que contribuyera económicamente a solucionar

el problema de las obras de construcción de la nueva catedral. Eugenio IV concedió aquel jubileo, popularmente conocido como *perdonanza*, por bula de 10 de noviembre de 1438, con indulgencia plenaria para los peregrinos que visitaran la catedral durante la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, o bien los ocho días previos o posteriores, siempre que dicha fiesta cayera en viernes y se entregara una limosna para la fábrica. Renovada esta concesión por Pío II, algunos años más tarde Sixto IV, por bula de 13 de diciembre de 1480, confirmaría los privilegios anteriores y ampliaría el jubileo a los quince días precedentes y siguientes al día de la Exaltación, cuando cayera en viernes, estableciendo además la cantidad que debía entregarse como limosna: «unum regale argenti monete illius patrie» [Ruiz de la Peña 1990, 225-227 & 250-257].

Oviedo era en la segunda mitad del siglo XV una de las diócesis menos favorecidas económicamente de toda la Corona de Castilla, por lo que se hizo necesario recurrir a toda suerte de medidas para subsanar su debilidad financiera. Como sucedió con otro tipo de indulgencias, en este caso también venían a confluir objetivos espirituales y materiales. Durante el episcopado de Alonso de Palenzuela, tras una década de abundantes ingresos e impulso constructivo en la gran catedral gótica, se iniciará una etapa (1480-1485) de dificultades económicas y parálisis. En este contexto, sin duda, contribuiría en cierta medida a solventar las dificultades financieras la confirmación y ampliación de la indulgencia plenaria hecha por Sixto IV en diciembre de 1480, que tendría inmediata aplicación en la *perdonanza* de 1481.

Nuestro impreso está indudablemente relacionado con las reliquias de la Cámara Santa de la catedral ovetense y las indulgencias anejas a su veneración, incluyendo la ampliación otorgada por Sixto IV y algunas gracias concedidas a la cofradía de la Cámara Santa, como se desprende del texto, cuyo contenido se estructura de este modo:

1. Saludo inicial, que se abre con un vocativo para apelar a la fe en el poder divino.
2. Relato sobre la procedencia de las reliquias y los avatares del arca santa antes de su llegada a Oviedo.
3. Relación de las reliquias que se hallan en el arca.
4. Relación de gracias espirituales y privilegios:

- Remisión de la tercera parte de la pena impuesta por los pecados.
- A los cofrades de la Cámara Santa de la iglesia de San Salvador de Oviedo, 1004 años y seis cuarentenas y media de indulgencia[1].
- Indulgencia plenaria del jubileo, que puede ganarse el día de la Exaltación de la Cruz, o bien durante los quince días anteriores o posteriores, aquellos años en que dicha fiesta caiga en viernes.

5. Fórmula exorcizante y apotropaica, en primera persona, que acompaña a una imagen de la Cruz trazada a mano con tinta roja: «Demones expello; pestem, febrem tempestatemque repello. In periculis tutrix; in pressura partus sum adiutrix».

Como se ve, el impreso no es una buleta o bula de indulgencias. Carece de estatocolo y de los elementos de validación: ni consta el nombre del adquisidor ni hay un espacio en blanco destinado a ello; lo mismo sucede con la fecha; tampoco figura la cantidad a que ascendía la limosna; carece de las firmas y el sello que solían incluirse en el extremo inferior de las buletas. En definitiva, no tiene el carácter documental que es esencial en una bula de indulgencias y mediante el que se hacía valer el derecho a elegir confesor [Gonzálvez 1985, 40-43]. Tampoco es una carta probatoria como las que se entregaban, en Santiago de Compostela, a los peregrinos que acudían de manera forzada, por sentencia civil o canónica, o por delegación de otra persona [Ruiz de la Peña 1990, 65].

Resultará útil, para comprender mejor su función, fijar nuestra atención en dos impresos posteriores –sin fecha, pero seguramente de los siglos XVII-XVIII [López 2008, 107-109]– que pueden considerarse descendientes del nuestro: contienen un texto similar, ya en castellano, y también aparece la imagen de la cruz, aunque ya impresa. La novedad más interesante es que vienen introducidos por un título: «Breve Sumario de las Santas reliquias que en la Cámara Santa de Oviedo se veneran, manifiestas fuera de las Arcas, después que por la Misericordia Divina, por el año de mil y setenta y cinco, a instancias del Señor Rey D. Alonso el Magno se abrieron

1. Así queda recogido, igualmente, en el sumario de indulgencias de que disfrutaba dicha cofradía, concedidas por Clemente VI y confirmadas por Pío II, un documento del Archivo Capitular de Oviedo fechado en 1465 (Ruiz de la Peña 1990, 235).

con asistencia de muchos de los Prelados de España, que por su general devastación se hallaban refugiados en dicha Ciudad: y asimismo de las Indulgencias concedidas a este Santuario, y que ganan los que visitan, y asientan cofrades en virtud de esta Bula». También en el siglo XVIII, Manuel Risco mencionaba un impreso parecido, explicando: «El Señor Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia suelen dar desde tiempos muy remotos a los peregrinos que concurren a visitar las Santas Reliquias, un breve Sumario de las que se guardan en la Cámara santa» [Risco 1789, 291]. La documentación coetánea del Archivo Capitular de Oviedo se refiere a la «reimpresión de las bulas o sumario de las reliquias de esta santa iglesia» y a los «tres cuartos» que los peregrinos debían pagar por la «minuta o bula» que se daba en la «capilla de las reliquias» [López 2008, 95-96].

Pero aunque parece indudable que nuestro impreso tuvo, en cierta medida, una finalidad informativa, pues daba a conocer al peregrino las gracias espirituales derivadas del jubileo; no se concibió únicamente como un breve sumario de reliquias e indulgencias, sino que desempeñaba, además, una función devocional. Como se deduce de las palabras finales que flanquean la cruz, este impreso presenta una singularidad ciertamente interesante: parece entrañar propiedades apotropaicas y exorcizantes que nos permiten considerarlo, al mismo tiempo, un amuleto.

La hojita, cuyas dimensiones son 113 x 159 mm, fue plegada varias veces en forma de pequeña carta de aproximadamente 30 x 55 mm, aparentemente con el objeto de ser portada junto al cuerpo, quizá colgada al cuello. De este modo se interpretaron también los pliegues en otro ejemplar [*Bibliotheca incunabulorum* 1938, 230 & Skemer 2006, 247]. Las palabras finales, en primera persona del singular, están sin duda en relación con la cruz dibujada a la que acompañan, pues se utilizaron los sustantivos femeninos *tutrix* y *adiutrix*, que estarían en concordancia con la palabra latina *crux*. La cruz misma tendría una función como signo salvífico, al igual que las pequeñas cruces o medallas metálicas que se entregaban a los peregrinos, y que llevarían al cuello a modo de amuleto o protección[2]. Este amuleto impreso presenta, además, analogías con respecto a ciertas inscripciones que se encuentran en antiguas campanas de iglesia, también con evidente función exorcizante: «Daemones expello, tempestatesque sereno».

2. Así, para la *perdonanza* de 1481, el cabildo encargaba la fabricación de 25.000 «sennales» o insignias «de buen estanno» (Ruiz de la Peña 1990, 258).

Jacobs, que dio a conocer un documento similar del que hablaremos más adelante, lo describía como un *talismán* y explicaba que lo reducido de sus dimensiones y la menuda letra del texto evidenciaban que su función principal no fue la de ser leído; por el contrario, el hecho de que contuviera una imagen de la Cruz acompañada por palabras de protección y ayuda, sería claro indicio de que sirvió para proteger al peregrino durante su viaje [Jacobs 1880]. Nosotros hemos preferido hacer uso, en este caso, del término *amuleto* –si se quiere, *amuleto textual*–, para referirnos a un objeto que se ha de llevar junto al cuerpo con la finalidad de recibir ciertos beneficios apotropaicos, terapéuticos o exorcizantes [Skemer 2006, 6]. El término *talismán*, aunque con frecuencia se ha utilizado como sinónimo de *amuleto*, suele reservarse para designar figuras astrológicas con las que se invocan poderes no cristianos. Los talismanes no requieren textos ni ser portados junto al cuerpo.

Nuestro incunable, además, guarda estrecha relación con las conocidas como *nóminas*, que tanta popularidad alcanzaron en la Península Ibérica durante los siglos XVI y XVII a pesar de los recelos y persecuciones de la Inquisición[3]. Aunque inicialmente fueron sobre todo manuscritas, también las hubo impresas. Y entre éstas, nos interesa especialmente la popular *Oración de san León*, cuyas virtudes se hacían efectivas, no sólo si se rezaba, sino también si «sobre tý la truxeres» [Fernández Valladares 2016].

«ÇÉDULAS» DE MOLDE PARA LA CATEDRAL DE OVIEDO

Konrad Haebler fue el primero en identificar, en 1898, uno de estos impresos de Centenera –que llamaremos composición *A*–, a cuyo taller atribuyó aquellos pequeños caracteres góticos. Poco antes había recibido una fotografía del documento desde París, tal como él mismo refirió al bibliógrafo Paz y Meliá en carta del 30 de noviembre de 1898: «y vino a ser una lista de reliquias guardadas en la catedral de Oviedo con las indulgencias anexas a la veneración de ellas. Es impresa por Centenera el de Zamora según los caracteres» [López de Toro 1958, 306]. Inexplicablemente, poco después cambiaría de opinión, pues en su *Bibliografía Ibérica* aseguraba:

3. Para más detalles acerca de las nóminas, puede consultarse el valioso estudio de Bouza 2001, 85-108.

«Los caracteres son muy parecidos a los del impresor de Huete (Álvaro de Castro) pero no son idénticos y por eso no se le puede atribuir origen determinado» [Haebler 1903, 273].

Unos años más tarde, Vindel manifestaba su convencimiento respecto a la atribución a Centenera: «Aunque el doctor Haebler dice que 'no se le puede atribuir origen determinado' a su impresión, es indudable que su tipografía es la de menor tamaño de las empleadas por Centenera en Zamora» [Vindel 1946, 262]. Además, localizaba otro documento –composición *B*– similar e impreso con los mismos tipos, lo cual le llevó a suponer que se trataba de un ejemplar idéntico al descrito por Haebler, así que lo incluyó como tal en *El arte tipográfico*, aunque reproduciendo una imagen del nuevo impreso por él descubierto. No tardaría en percatarse del error y, en el volumen dedicado a adiciones y correcciones, reconocía que «pudiera tratarse de otro impreso distinto, pues difiere bastante de la descripción que hace de ella el citado doctor [Haebler], incluso en el número de líneas» [Vindel 1951, 195].

Hoy sabemos con certeza que se trata de dos composiciones diferentes. Aunque contienen un texto similar, presentan algunas variantes textuales y sustanciales diferencias tipográficas:

1. *Composición A*

Haebler 571, GW 102, ISTC ii00063900, Oates 4052, Einblattdrucke 57.

Se han conservado dos ejemplares, depositados respectivamente en la Bibliothèque Nationale de París y en la University Library de Cambridge.

El primero, procedente de Brantôme (Dordogne), fue adquirido por Ferdinand Villepelet en 1898, quien lo dio a conocer, tras mostrárselo a Haebler, con una transcripción y una reproducción a página completa [Villepelet 1899]. Impreso en pergamino por una sola cara. 27 líneas. Tipo 70G. Sin fecha ni pie de imprenta. Sus dimensiones son 110 x 130 mm. El documento presenta marcas de haber permanecido plegado.

El ejemplar de Cambridge es idéntico. En 1935 lo donó a la biblioteca universitaria S. Gaselee. Las dimensiones son 108 x 148 mm. Tipo 70G. También presenta marcas de haber sido plegado y tiene tres pequeños orificios con leves pérdidas de texto.

2. *Composición B*

GW 10210N, ISTC ii00063950, Bod-inc O-087.

Hasta ahora se conocía únicamente el ejemplar que perteneció a Francisco Vindel y que actualmente se conserva en la Bodleian Library de Oxford. Impreso sobre pergamino. 26 líneas. Sin fecha ni pie de imprenta. Tipo 70G. Las dimensiones de la hoja son 109 x 161 mm, y las de la caja tipográfica 93 x 143 mm. Fue plegado varias veces, por lo que se ha visto deteriorado en ciertos puntos, presentando algunos pequeños orificios y puntuales pérdidas de texto.

Al ejemplar oxoniense viene a sumarse el que aquí presento, que descubrí casualmente en una librería barcelonesa en otoño de 2017 y que ahora se encuentra en mi biblioteca:

Breve sumario de reliquias de la catedral de Oviedo e indulgencias que se ganan, durante el Jubileo de la Exaltación de la Cruz, visitando la iglesia y contribuyendo a la fábrica con una limosna.

[s.l., s.n., s.a., pero Zamora: Antonio de Centenera, 1481].

Una hoja impresa sobre vitela, por una sola cara. 26 líneas. Las dimensiones son 113 x 159 mm, la caja tipográfica es de 90 x 145 mm. Un solo tamaño de letra. Tipo 70G[4]. Las dos líneas finales se disponen en dos columnas con una separación de 18 mm y, entre ellas, una cruz potenzada dibujada en tinta roja. Parece que la hoja permaneció plegada, lo cual ha dejado tres marcas horizontales y dos verticales, presenta algún pequeño orificio y puntuales pérdidas de texto.

H. 1a, lín. 1-2: Dilectiſſimi fs ĩ xo qui deũ ĩ cel' atqȝ ĩ ta oĩa cũqȝ uult poſſe nõ dubitet⁷.notũ ub' facim⁹ q' ꝺs ſua mirabili potecia quã | dã archã [...]

H. 1a, lín. 10-11: | pl'chro ii⁹laȝari.de lacte matris dñi.de capillis τ ueſtimtis ei⁹ .vn⁹ de triginta denarijs pro quib⁹ dñs fuit udit⁹a iuda | traditore.palliũ [...]

4. Realmente la medición nos da una cifra algo menor, pero hemos tenido en cuenta que en impresos sobre pergamino suele producirse cierta contracción.

H. 1a, lín. 25-26, col. 1: Demones expello peſtem | febr tpeſtatqȝ repello. | [...]

H. 1a, lín. 25-26, col. 2: In ꝑiculis [tu]trix. In preſ | ſura part[us ſũ] adiutrix.

3. *Ediciones posteriores*

A estos primeros impresos hubieron de seguir muchos otros, destinados a los miles de peregrinos que llegaban a Oviedo con cada *perdonanza*. Como enseguida veremos, el texto seguramente experimentó pocos cambios, sin embargo serían importantes las innovaciones tipográficas. Aunque la documentación hace frecuente alusión a tales «cédulas» o «buletas»[5], lamentablemente han sido poquísimos los ejemplares que sobreviven, tal vez por su escasa entidad y por el uso personal que los hacía sumamente efímeros.

Se conserva un ejemplar impreso sobre papel, con tipos góticos de tres tamaños, 28 líneas, y un grabadito que representa a dos ángeles sosteniendo una cruz[6]. Es el único superviviente de esa edición, hoy en la biblioteca de la Hispanic Society bajo la signatura *inc 58*, y tiene unas dimensiones de 97 x 140 mm. El texto presenta algunas variantes con respecto a los impresos por Centenera, pero no son muchas ni relevantes. Carece de pie de imprenta. Haebler supuso inicialmente que podría

5. En la documentación del Archivo Capitular de Oviedo de los siglos XV al XVIII, que ha sido estudiada por D. Enrique López, se emplean diversos términos para referirse a algún impreso derivado de la venta de indulgencias: *cédula*, *breve*, *buleta*, *bula*, *sumario*, *minuta*. No obstante, como reconoce el propio López (2008, 82), con frecuencia estos términos pueden estar designando tipos documentales diferentes. Desafortunadamente, la documentación no siempre es lo bastante precisa y carece de los detalles necesarios que nos permitan relacionar estas «cédulas» o «buletas» con la *perdonanza*, pues en el obispado de Oviedo, a finales del siglo XV, se predicaban diversas clases de indulgencias, de cuyos ingresos le correspondía a la fábrica la cuarta parte: encontramos alusiones a la indulgencia de Guinea y Canarias, a la bula del Hospital de Santiago y a la predicación para la propia fábrica de la catedral (Benito Ruano 1982, 36-39, 63-64, 66, 69, 93-94, 99-100).

6. Esta imagen parece reproducir la cruz de los ángeles que se custodia en la Cámara Santa de Oviedo, incluyendo las dos figuras angélicas que se añadieron en periodo gótico tardío.

haber salido de una imprenta incunable española, persuadido sobre todo por el hecho de que el texto coincidiera en gran medida con el de uno de los que estampó Centenera en la década de 1480 [Haebler 1901, 4]. Poco después, sin embargo, modificó su opinión al respecto [Haebler 1903, 273], asegurando que debió de imprimirse hacia 1520, y también Painter lo consideraba impreso en el siglo XVI [Sheppard & Painter 1971, xxxiii]. A la vista de los tipos utilizados, es más que probable que se imprimiera en Burgos, tal como sugiere Fernández Valladares [2005, 505-506], en el taller de Fadrique de Basilea –o de su yerno Alonso de Melgar, que lo sucede– entre 1517 y 1519. Incluso me atrevo a proponer la fecha concreta de 1518, pues ese año consignaba el libro de fábrica de la catedral ovetense un pago en favor de cierto «moldero» de Burgos que había hecho «las çédulas de la Cámara Santa» [López 2008, 81], seguramente encargadas con tiempo suficiente para la próxima *perdonanza* de 1520.

Por otro lado, contamos con la noticia de un ejemplar, muy parecido al que acabamos de describir, que se dio a conocer a finales del siglo XIX [Jacobs 1880], cuando se hallaba en los archivos de la capilla de Santa Ana de la ciudad alemana de Goslar, adonde lo llevó seguramente algún peregrino del Harz, aunque lamentablemente hoy está perdido. En principio podríamos pensar que se trata de un ejemplar idéntico –si no el mismo– al de la Hispanic Society, pues el texto coincide puntualmente y las dimensiones que le atribuía Jacobs son muy similares –100 x 152,5 mm–, sin embargo descubrimos algunos detalles que nos llevan a pensar en una edición distinta: se imprimió sobre pergamino y, además, se hizo a dos tintas –la fórmula exorcizante con la que termina se estampó en color rojo–. Desafortunadamente no existe una reproducción fotográfica. Jacobs contó 28 líneas: 26 más otras dos de las palabras finales que flanqueaban el grabado de la cruz. Aunque el impreso carecía de fecha, el erudito alemán estimó que pudo haberse ejecutado alrededor del año 1500, seguramente un poco después. Es probable que se imprimiera no mucho tiempo antes que el ejemplar de la Hispanic Society. Podemos defender la posibilidad, perfectamente verosímil, de que lo imprimiera el tipógrafo leonés Juan de León. El dato queda avalado por un documento del Archivo Capitular de Oviedo, fechado en 13 de mayo de 1510, donde se consigna un pago referido a las «çédulas de la Cámara Santa», hechas

«de molde» por el «librero» Juan de León[7], tal vez el año anterior, pues en septiembre de 1509 había tenido lugar la *perdonanza*. Si tuviéramos la fortuna de recuperar el ejemplar que vio Jacobs, podría comprobarse si los tipos utilizados corresponden a los del taller leonés[8].

Habría que añadir, finalmente, los dos impresos de los que ya hicimos mención, aparentemente de los siglos XVII-XVIII, que recogen un texto muy similar, aunque traducido al castellano y encabezado por un título que rodea, en el extremo superior de la hoja, un grabadito con la imagen de la Cruz de los ángeles [López 2008, 113]. Es significativo que ya no se incluyera al final del texto aquella breve fórmula apotropaica, eliminada seguramente por resultar sospechosa, del mismo modo que fueron prohibidas por el Santo Oficio numerosas oraciones que rayaban lo supersticioso, de manera que la hojita tal vez perdería su condición de amuleto.

LA IMPRENTA DE CENTENERA

Especial atención merece el desarrollo de la imprenta castellana durante la década de 1480, pues fue entonces cuando los tipos góticos fueron adquiriendo un carácter propio, alejados ya de la influencia directa de las góticas alemana e italiana. Se percibe además un evidente parentesco tipográfico entre algunos talleres: el de Centenera y los de la primera

7. Juan de León trabajó como «librero de la catedral» y, con frecuencia, figura en la documentación como «pergaminero y baldresero». Como casi todos los impresores españoles de ese tiempo, Juan de León trabajaría también como librero, vendiendo sus propias impresiones u otras.

8. Archivo Capitular de Oviedo, *Libros de Acuerdos Capitulares*, libro 1, años 1508-1510, fol. clxxviii v. La transcripción en López 2008, 267. Además, en febrero de 1521 se consignaba un pago por más de tres mil «bulletas» que «se fisieron en León» (López 2008, 81), seguramente destinadas pocos meses antes a la *perdonanza* de 1520. Aunque en este caso no se menciona expresamente a Juan de León, hemos de suponer que sería él nuevamente, pues no hubo en la ciudad otro impresor por aquellos años. Ambos datos pueden tener singular relevancia para la historia de la imprenta en la ciudad de León, pues permitirían adelantar varios años la fecha del primer trabajo salido de las prensas de Juan de León, que hasta hoy se había fijado en 1523, cuando imprimió un *Missale secundum consuetudinem sancte ecclesie Astoricensis* (Bravo 1902, 2-18). También vendrían a apoyar la hipótesis de que el pago consignado en 1521 por cierto «breviario de molde de Juan de León» pudiera interpretarse como un libro impreso por él (Bravo 1902, 7-8).

imprenta salmantina, Juan Vázquez en Toledo, Castro en Huete y la imprenta del monasterio de Prado en Valladolid [Odriozola 1982, 142-143]. Más concretamente, el taller de Centenera destacó desde sus inicios por el carácter genuinamente hispánico de su producción y de sus tipos, libres de toda influencia extranjera [Sheppard & Painter 1971, lxii]. Su imprenta puede ser considerada como la primera *officina* tipográfica castellana en sentido moderno, y su producción uno de los conjuntos impresos más interesantes de la imprenta española incunable [López-Vidriero & Cátedra 1998, 37-40].

De los trabajos de Centenera que han llegado a nosotros se puede deducir que su taller contó con cuatro tipografías, según el método descriptivo de Proctor-Haebler: 70G, 75G, 93G, más otra que es una actualización de la anterior con la caja alta de mayor tamaño [Ruiz Fidalgo 2004, 60][9]. El tipo 70G, que emplea en las dos composiciones de la lista de reliquias, sólo lo encontramos en otro de los impresos atribuidos a su taller[10], aunque lamentablemente no se ha conservado ningún ejemplar completo: el *Breviarium Compostellanum* que en 1483 se comprometían a entregar al cabildo compostelano Juan de Bobadilla y Álvaro de Castro, «maestros de faser breuiarios e escripturas de moldes» [López Ferreiro 1883, 464], aunque finalmente ellos no lo imprimieron. Como testimonio de este trabajo, han sobrevivido en el Archivo del Colegio Notarial de La Coruña ocho folios de un ejemplar. Éstos fueron localizados por Antonio Odriozola, cuyos tipos identificó claramente con los de Centenera:

> se aprecian dos tipos distintos, uno mayor y otro menor, siempre con las mismas mayúsculas góticas [...] unificados a la misma medida (como es habitual en los breviarios) y que aquí mide, en pergamino, 75 milímetros.

9. En realidad, el taller de Centenera utilizó cinco letrerías diferentes, además de la caja alta de 150G. El profesor Cátedra 2001, 28, a la vista de los impresos en que Centenera utilizó el tipo 75G, constataba que «hay diferencias en la tipografía que nos obligan a hablar de dos grupos, en los que se emplean dos tipos 75G distintos», subrayando la importancia que esta distinción puede tener a la hora de datar algunos impresos *sine notis*. Con respecto al tipo 93G, Sheppard & Painter 1971, 57, ya advirtieron que se habían empleado dos clases diferentes de *h* en la edición de la *Vita Christi* de *ca.* 1483. En la línea de estas observaciones, puede verse el trabajo más reciente de Rial Costas 2012.

10. No hay que descartar, por supuesto, que el tipo 70G pudiera haber sido empleado por Centenera en sus inicios para imprimir buletas o documentos similares hoy desconocidos.

> El menor, puede observarse en la mayor parte de la segunda columna del folio 68 vuelto, reproducido en este artículo, y yo lo identifico totalmente con el tipo 70 G que lleva una Lista de reliquias de la Catedral de Oviedo [Odriozola 1987].

Hay aquí un hecho relevante: las dos tipografías que identificaba Odriozola en el *Breviarium* –70G y 75G– comparten una misma caja alta. Ya se habían percatado Sheppard y Painter de que en el primer impreso de Centenera con fecha explícita, la *Vita Christi* de 1482 se utilizaba la misma caja alta que en las dos listas de reliquias de Oviedo, con la consiguiente desproporción: «the same light upper case is found with inapropriately heavy and large-faced lower case for use as a text type 75G». Y esto les llevaría a la conclusión de que, sin lugar a dudas, estas listas de reliquias –al menos una de ellas– habían sido impresas con anterioridad a la *Vita*, es decir, al 25 de enero de 1482. Además, se podía deducir que el pequeño tipo de 70 mm había sido creado expresamente para imprimirlas [Sheppard & Painter 1971, lxii]. Señalaban un caso análogo en la imprenta castellana contemporánea: Juan Vázquez, en Toledo, también adaptó la caja alta empleada en la impresión de buletas para ediciones posteriores, utilizando una caja baja diferente [Sheppard & Painter 1971, lxiv]. Odriozola coincidiría, a grandes rasgos, con la opinión de sus colegas británicos [1982, 147].

ALGUNAS CONCLUSIONES

Las obras de construcción de la catedral de Oviedo inicialmente avanzaron a un ritmo muy lento. El episcopado de Alonso de Palenzuela supuso, como hemos visto, un gran impulso, pues se retomaron enérgicamente los trabajos en el crucero, pero se hizo cada vez más necesario buscar formas alternativas de financiación, algo que no resultó siempre suficiente debido a los graves apuros económicos. Entre otras fuentes de ingresos, se recurrirá a la venta de indulgencias, de la que es testimonio nuestro impreso, un breve sumario que se entregaba a los peregrinos que acudían a venerar las reliquias de la catedral y que lo llevarían consigo a modo de amuleto. Aunque estos amuletos debieron de elaborarse, los primeros años, de forma manuscrita, pronto se adaptaron a la ventajosa novedad de la letra de molde. Así, desde la década de 1480, se imprimirían miles de cédulas o sumarios que eran adquiridos por los peregrinos

durante la *perdonanza*, el jubileo del que disfrutaba San Salvador cuando la fiesta de la Exaltación de la Cruz caía en viernes, lo cual ocurrió sucesivamente en los años 1453, 1459, 1464, 1470, 1481, 1487, 1492, 1498, 1509, 1515, 1520, etc.

Pero en Oviedo no hubo imprenta hasta mediados del siglo XVI, de manera que inicialmente se tendría que recurrir a un taller ubicado en alguna ciudad cercana. Y la más cercana, de las que contaban con un tipógrafo, era Zamora –otra posibilidad habría sido Burgos, a una distancia similar–. Tal como señalaron López-Vidriero y Cátedra [1998, 20], Centenera atendería desde allí pedidos diversos, procedentes no sólo del ámbito universitario salmantino, sino también de las diócesis españolas del norte. Pese a las dudas de Haebler [1903, 273], la mayor parte de bibliógrafos han coincidido en atribuir la impresión de nuestro incunable volandero a Antonio de Centenera –el propio Haebler [1901], Vindel [1946], Sheppard & Painter [1971], Odriozola [1982]–. Hoy no se duda ya, a la vista de los tipos empleados, de que fue impreso en el taller zamorano.

Al acercarnos a la producción de Centenera, podemos intuir un desarrollo paralelo al de otros impresores castellanos contemporáneos –Castro en Huete o Juan Vázquez en Toledo–: también él iniciaría su labor como tipógrafo imprimiendo cédulas o buletas –impresos de alta tirada y pocas complicaciones tipográficas [López-Vidriero & Cátedra 1998, 24]– y posteriormente emprendería trabajos de mayor envergadura, como la *Vita Christi* (1482), *Los doce trabajos de Hércules* (1483), las *Introductiones latinae* (1487), etc.; aunque hacia el final de su carrera, al frente de un taller en franca decadencia, ya sólo se ocupa de «menudencias» e imprime alguna bula [Cátedra 2001, 17-29].

Nuestro impreso adolece de una excesiva simpleza que puede corroborar que estamos ante uno de los primeros trabajos de un impresor: no se utilizaron iniciales ni siquiera al comienzo del texto –Centenera contaba ya con un juego de mayúsculas lombardas cuando imprimió el *Regimiento de príncipes* en 1482, y aún lo utilizaba en la *Carta de hermandad y bula* de 1498–, es absoluta la ausencia de decoración u ornamentación impresa –los grabados xilográficos serán habituales en buletas y documentos afines, pero aquí sólo se trazó a mano una pequeña cruz–, se utiliza un solo tamaño de letra y es muy pobre el uso de signos de puntuación –tan sólo encontramos algún punto para indicar pausa–. No obstante, la datación de este impreso dista mucho de ser evidente. Haebler aven-

turaba, para el ejemplar que estudió, la fecha de 1485 con el argumento de que debió de imprimirse durante la etapa de impulso constructivo del obispo Palenzuela [Villepelet 1899, 626-627] –pero recordemos que aquel largo episcopado terminaría, con la muerte de Palenzuela, el 17 de abril de 1485–. Sheppard y Painter, en cambio, refiriéndose ya a las dos composiciones, propusieron una datación más temprana, como queda apuntado: apoyándose en las tipografías utilizadas por Centenera, intuían que al menos uno de los impresos –quizá ambos– sería anterior a la *Vita Christi* de 1482, aunque no llegaron a precisar un año concreto [Sheppard & Painter 1971, lxii]. Odriozola [1982, 148], por su parte, recogía dos posibles fechas, 1481 y 1485, entre signos de interrogación.

Acabamos de ver que la venta de indulgencias, durante la *perdonanza*, fue una de las fuentes de financiación de las obras de la catedral. Pero en el año 1485 no hubo jubileo en Oviedo. Lo hubo en 1470, en 1481, y después ya en 1487, 1492, 1498... Por lo tanto, descartada la fecha de 1470, todo parece indicar que sería en 1481 cuando se imprimieron estas dos listas de reliquias, de modo que pudieran ser entregadas a los peregrinos durante el jubileo de aquel año. Esto sucedía justamente al comenzar el periodo de crisis del episcopado de Palenzuela, cuando más apremiaba la necesidad de recurrir a cualquier fuente de financiación. Por otro lado, estos breves sumarios se ajustaban ya a la reciente ampliación de Sixto IV –diciembre de 1480–. La fecha de 1481, además, coincide con las fechas que se barajaban para el inicio de la actividad de Centenera.

Nuestro impreso se halla cronológicamente muy próximo a algunos de los primeros impresos castellanos de este tipo: las buletas del monasterio de Prado en Valladolid, las de Castro en Huete o las de Juan Vázquez en Toledo. En este sentido, puede resultar significativo que se utilizaran tipos similares para imprimir documentos análogos en talleres castellanos coetáneos: las buletas del monasterio de Prado y las primeras de Castro se hicieron con tipos 70G; Juan Vázquez utilizó un tipo 68G en sus primeras bulas. Al igual que estos últimos, Centenera también pasará posteriormente a utilizar tipos de mayor tamaño y adaptará la caja alta de este pequeño tipo al nuevo 75G. En consonancia con lo que apuntamos anteriormente, se observa aquí el parentesco tipográfico entre algunos talleres castellanos de la década de 1480.

En cuanto a las diferencias existentes entre los dos grupos de ejemplares –*A* y *B*–, éstas afectan sobre todo a la composición de la caja, aunque

el tipo empleado es el mismo. Las variantes textuales, descartados los errores evidentes, son escasas y poco significativas. Parece, por tanto, que ambos se imprimieron en un breve lapso de tiempo o incluso simultáneamente. De hecho, la explicación más verosímil es que nos encontramos ante dos composiciones distintas de una misma edición, es decir, que el impresor estamparía varios ejemplares simultáneamente, con lo que se lograba ahorrar tiempo y, sobre todo, un mejor aprovechamiento del pergamino. De este modo explicó ya Haebler las diferencias existentes entre dos bulas similares impresas para el hospital de Saldaña en 1499 [Haebler 1903, 48], y más recientemente se han identificado varios ejemplos de doble composición en que se advierten diferencias significativas[11]. En nuestro caso, efectivamente, si consideramos las medidas de cada uno de los ejemplares conservados, estimando las dimensiones medias de la composición *A* (111 x 160 mm) y de la composición *B* (109 x 139 mm), resultaría que en la superficie de un folio podrían imprimirse exactamente dos ejemplares de cada clase –o cuatro en un pliego–.

BIBLIOGRAFÍA

Benito Ruano, Eloy, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo I (1300-1520)*, Gijón: Monumenta Historica Asturiensia, 1982.

Bibliotheca incunabulorum: A collection of Books Printed in the 15th Century Over 250 Presses in Germany, Italy, Switzerland, France, the Netherlands, Austria, Spain, England, Czecho-Slovakia and Portugal, Cat. nº 656, Londres: Maggs Bros., 1938.

Bouza, Fernando, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001.

Bravo Guarida, Clemente, *La imprenta en León (Apuntes para una monografía)*, León: Maximino A. Miñón, 1902.

Cátedra, Pedro M., «Primer descarte. Un incunable y dos góticos hallados para la imprenta española», en *Descartes bibliográficos y de bibliofilia*, Salamanca: [SEMYR], 2001, págs. 17-40.

Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid: Arco Libros, 2005, vol. 1.

11. Es paradigmático el caso de un ejemplar conservado en el Museo de Segovia en que se imprimieron dos documentos diferentes en un mismo pliego: una carta de concesión de jubileo y un sumario de indulgencias (Reyes 2016, 114).

——, «La oración de san León papa: varia fortuna arqueológica de un librito escapulario (con una nota tipobibliográfica sobre la imposición por medios pliegos)», *Papeles del divisorio*, II (diciembre 2016), E-Prints UCM.

Gonzálvez Ruiz, Ramón, «Las bulas de la catedral de Toledo y la imprenta incunable castellana», *Toletum*, 18 (1985), págs. 9-180.

Haebler, Konrad, «Gedruckte spanische Ablassbriefe der Inkunabelzeit», *Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen*, 5 (1901/1902), págs. 1-12.

——, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, Leipzig & La Haya: Hiersemann & Nijhoff, 1903.

——, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Segunda parte*, Leipzig & La Haya: Hiersemann & Nijhoff, 1917.

Jacobs, Eduard, «Talisman und Anpreisung der Heithümer und Gnaden im Dom zu S. Salvador in Oviedo für einen harzischen Wallfahrer. Um 1500», *Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Alterthumskunde*, 13 (1880), págs. 320-329.

López Fernández, Enrique, *Historia de un silencio. El Santo Sudario de Oviedo a través de los siglos*, Siero: Madú Ediciones, 2008.

López Ferreiro, Antonio, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela: Imp. de la Gazeta, 1883.

López de Toro, José, «Conrad Haebler y Paz y Meliá», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 65 (1958), págs. 291-310.

López-Vidriero, María Luisa, & Pedro M. Cátedra, *La imprenta y su impacto en Castilla*, Salamanca: Cervantes Industrias Gráficas, 1998.

Nelson, Felicitas H., *Talismans and Amulets of the World*, Nueva York: Sterling Publishers, 2000.

Odriozola, Antonio, «Aparecen en La Coruña 8 hojas de un desconocido breviario contratado en 1483», *La Voz de Galicia*, 2 de abril de 1987.

Reyes Gómez, Fermín, «Un temprano incunable sevillano (1478): Carta de jubileo a favor de la catedral de El Burgo de Osma», *Titivillus*, 2 (2016), págs. 107-126.

Rial Costas, Benito, «El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables», en N. Fernández Rodríguez & M. Fernández Ferreiro, eds., *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: SEMYR, 2012, págs. 855-864.

Risco, Manuel, *España Sagrada*, Madrid: Blas Román, 1789, vol. XXXVII.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo, «Centenera y Zamora», en *Tipografía y diseño editorial en aromaZ [i. e. Zamora]: de Centenera al siglo XXI*, Zamora: Instituto Florián de Ocampo, 2004, págs. 55-64.

Ruiz de la Peña Solar, Juan Ignacio, *et alii*, *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo: Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1990.

Sheppard, Leslie A., & George D. Painter, *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum. Part X. Spain, Portugal*, Londres: The Trustees of the British Museum, 1971.

Skemer, Don C., *Binding words. Textual amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006.

Villepelet, Ferdinand, «Lettre d'indulgences en faveur de l'église San-Salvador d'Oviedo imprimée en 1485», *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 26 (1899), págs. 622-631.

Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Salamanca, Zamora, Coria y Reino de Galicia*, Madrid: Talleres tipográficos Góngora, 1946.

——, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Dudosos de lugar de impresión, adiciones y correcciones a toda la obra*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1951.

RESUMEN: Abordamos el análisis de un impreso que probablemente fue el primer trabajo del tipógrafo zamorano Antonio de Centenera. Aunque no está fechado, hay diversas razones históricas y tipográficas que nos permiten fijar su datación en el año 1481. Se trata de un incunable volandero estrechamente relacionado con las reliquias de la catedral de Oviedo y las indulgencias anejas a su veneración. Seguramente se imprimieron miles de ellos, que serían adquiridos por los peregrinos durante el jubileo del que disfrutaba San Salvador. Pero no es, propiamente, una buleta o bula de indulgencias. Aunque tuvo, en cierta medida, la finalidad de dar a conocer al peregrino determinadas gracias espirituales, no se concibió únicamente como un breve sumario de reliquias e indulgencias. El texto se cierra con una escueta fórmula en primera persona, flanqueando una imagen de la Cruz, que indudablemente entrañaba propiedades apotropaicas y exorcizantes, lo cual nos permite atribuir a este impreso, al mismo tiempo, el carácter de amuleto. Nuestra intención, en primer lugar, es la de dar a conocer un ejemplar de este incunable. Por otro lado, ofrecemos algunos datos y conclusiones tal vez útiles para avanzar en el conocimiento del taller de Centenera.

PALABRAS CLAVE: incunable, imprenta castellana, Antonio de Centenera, indulgencias, amuleto.

ABSTRACT: We approached the analysis of an incunable printing that was probably the first work of the typographer Antonio de Centenera. Although it is not dated, there are various historical and typographical reasons that allow us to fix its dating in the year 1481. It is closely related to the relics of the cathedral

of Oviedo and the indulgences attached to its veneration. Surely thousands of them were printed, which would be acquired by the pilgrims during the jubilee in Oviedo. But it is not, properly, a bull of indulgences. Although it had, to some extent, the purpose of making known to the pilgrim certain spiritual graces, it was not only conceived as a brief summary of relics and indulgences. The text closes with a concise formula in the first person, flanking an image of the Cross, which undoubtedly entailed apotropaic and exorcizing properties, which allows us to attribute to this form, at the same time, the character of an amulet. Our intention, in the first place, is to present a copy of this incunabula. On the other hand, we offer some information and conclusions that may be useful to advance in the knowledge of the Centenera workshop.

KEYWORDS: incunable, Castilian printing press, Antonio de Centenera, indulgences, amulet.

ORALIDAD, LITERATURA Y MÚSICA EN «DE FINE AMOUR VIENT SEANCE ET BONTÉ» DEL «TROUVÈRE» THIBAUT DE CHAMPAGNE

IRENE CARREÑO
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Como apunta Gema Vallín: «La obra poética de Thibaut de Champagne, o Teobaldo IV de Navarra, fue bien acogida por el público de su época, y tuvo una notable fama póstuma. La mayor constatación de tan buena fortuna es que Dante lo incluye en el reducido grupo de quienes con sus *il·lustres canciones* elevaron a mayor gloria el género líric» [Vallín 1999, 1751-1758].

El texto de Thibaut, *De fin'amor si vient seane et bonté*, es citado dos veces por Dante en su *De vulgari eloquientia* [I, IX, 3 y II, V, 4] por representar las propiedades del *stylus tragicus* poético. La primera vez como un maestro trilingüe, y la segunda como maestro ilustre que usa el endecasílabo, ambas veces aparece nombrado junto con Giraut de Bornelh y Guido Guinizelli [Pinto 2018, 172-175 y 253-257]. La edición de este texto, desde el primer verso, ha sido muy discutida. Por nuestra parte hemos optado por el texto editado por Samuel Rosenberg y Hans Tischler ya que nos ha parecido la versión más ecléctica y coherente. Recientemente se ha publicado una nueva edición de la obra de Thibaut de Champagne [Callahan 2018], que no hemos podido consultar pero que sin duda aportará nueva información a nuestro trabajo para la publicación del mismo. La obra poética de Thibaut de Champagne contiene innovaciones técnicas y temáticas que la definen y al mismo tiempo le dan una nueva dimensión. Las innovaciones temáticas

han sido estudiadas por Martha Rowe Dolly y Raymond Cormier [1978, 311-346] y las innovaciones técnico-musicales por Hans-Herber Räkel [1987, 57-64], entre otros. La diferencia entre estos trabajos y el que aquí se presenta estriba en la interdisciplina (texto y música) y en la aplicación de diferentes análisis. En esta ocasión, nos centraremos en las innovaciones técnicas ya que creemos que la popularización de su obra viene dada por una estrategia de composición literaria y musical determinada. De ese modo llevaremos a cabo un análisis melódico y poético-lingüístico de la canción de amor *De fine amour vient seane et bonte* con el objetivo de comprender el *modus operandi* utilizado por el *trouvère* y como este contribuye a explicar el éxito de sus composiciones.

ANÁLISIS MELÓDICO[1]

De fine amour vient seane et bonte de Thibaut de Champagne es una canción de amor formada por cinco coplas unísonas de 10 sílabas que siguen la estructura métrica ababbaab y una estrofa final, *envoi*, de tres versos también de 10 sílabas, con la misma rima. Cada uno de los versos se corresponde con una frase musical que también sigue una estructura melódica, αβαβγδγδ'[2].

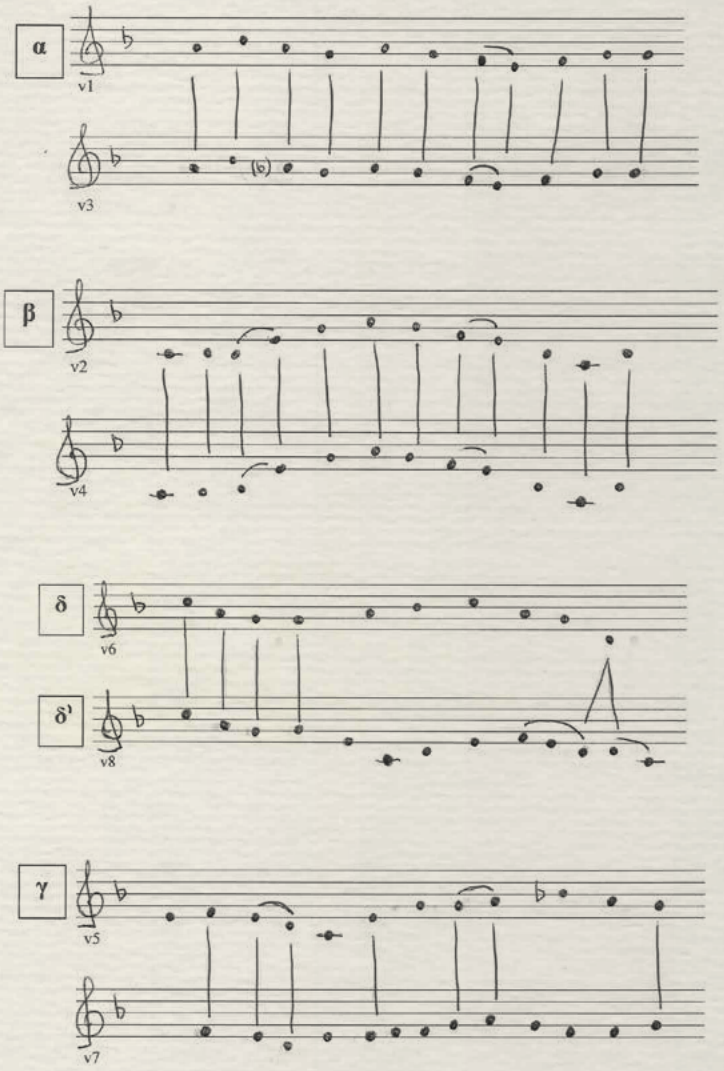
v1	α	A	10
v2	β	B	10
v3	α	A	10
v4	β	B	10
v5	γ	B	10
v6	δ	A	10
v7	γ	A	10
v8	δ'	B	10

Las frases musicales a las que nos referimos son las siguientes[3]:

1. Para el análisis melódico de ésta obra, hemos utilizado la música conservada en el manuscrito R, París, Bibliothèque nationale, fr. 22543, y editada por Van Der Werf 1977, 60-85.

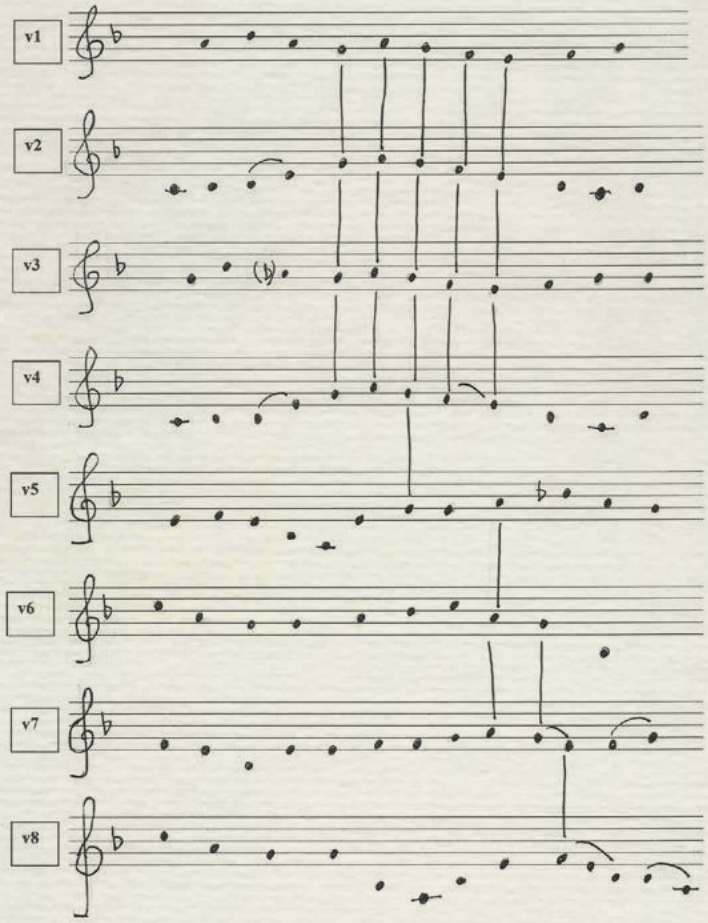
2. Para referirnos a la estructura melódica utilizamos la nomenclatura griega y diferenciarla así de la estructura rítmica.

3. En el v3 según el Ms. R que hemos utilizado, aparece un la b que creemos que



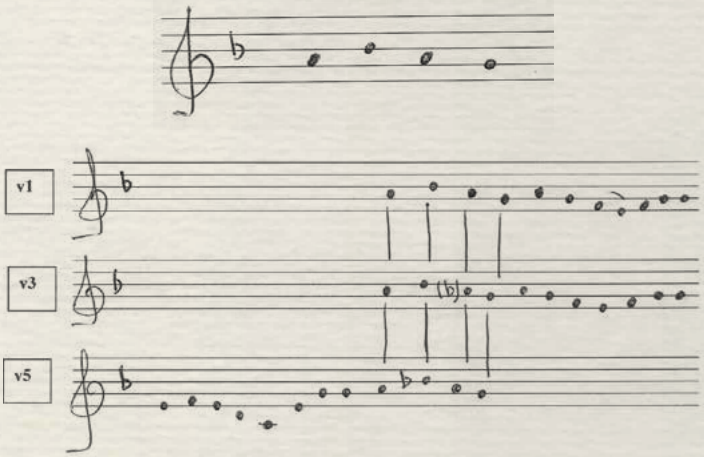
se trata de un error y que debería ir entre paréntesis debido a que no presenta ninguna relación armónica con la melodía. Lo mismo sucede en el v5, donde se indica un si b innecesariamente que ya aparece en la armadura tonal. En las frases γ y δ vemos un sistema de composición basado en la variabilidad estructural, de tradición litúrgica (tropos) y trovadoresca occitana (cita).

También vemos que, aparentemente, esta semejanza es más clara entre los 4 primeros versos por lo que parece que la canción estuviera, en realidad, compuesta por dos bloques, de 4 versos cada uno, totalmente aislados.

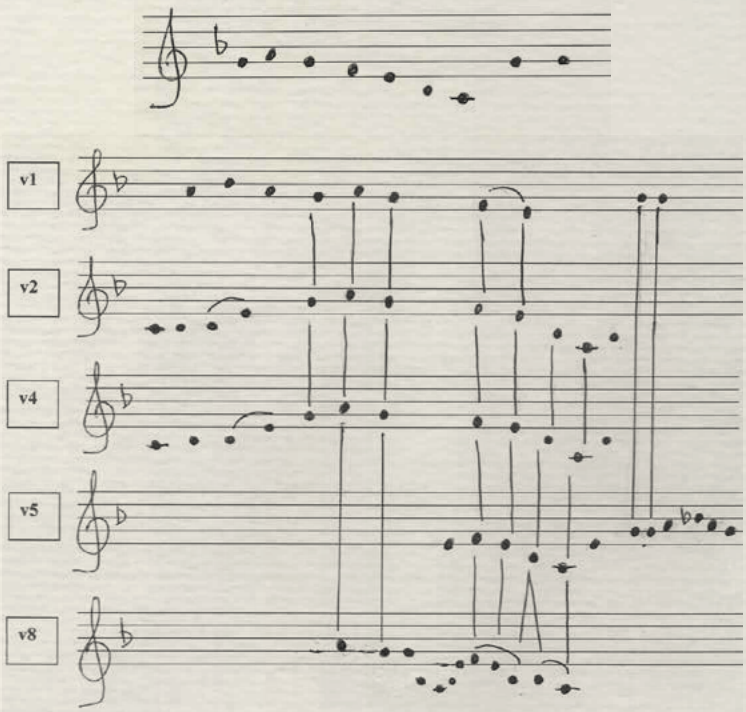


No obstante, la similitud y la relación entre las frases melódicas es mucho más profunda y determinan la forma en que el *trouvère* compuso la canción. Como podemos observar a continuación, los versos 1, 3 y 5 / 1, 4, 5 y 8 / 2, 4 y 8/ 3 y 7 / 6 y 8 están emparentados melódicamente a partir de la repetición de las mismas células musicales. En total podemos observar 5 estructuras melódicas (EM) que conforman la composición

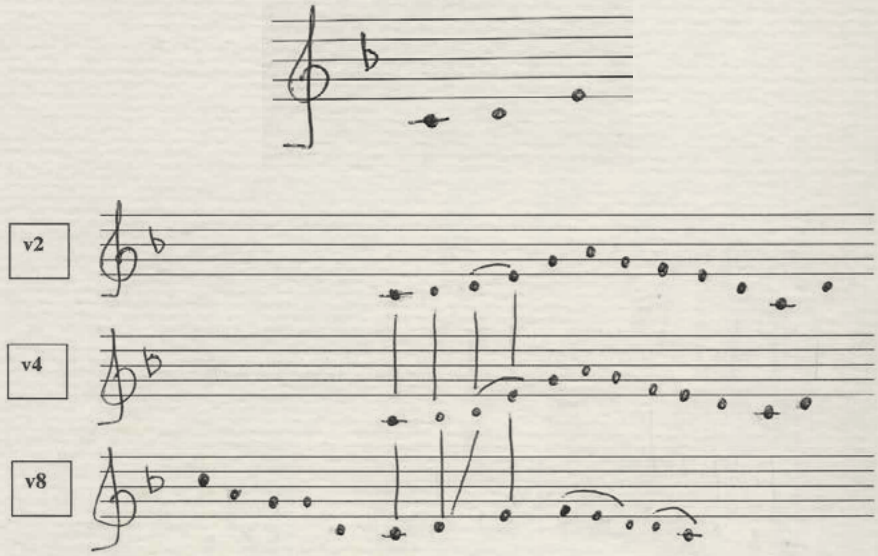
Estructura melódica 1



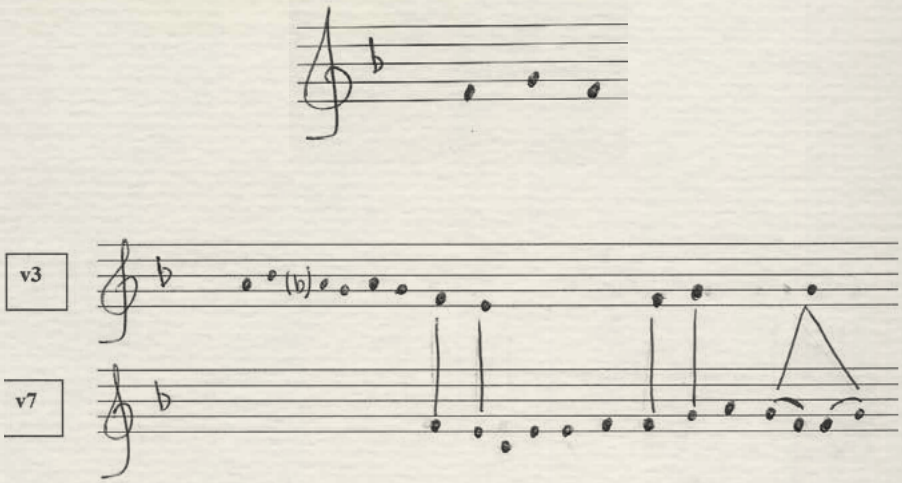
Estructura melódica 2



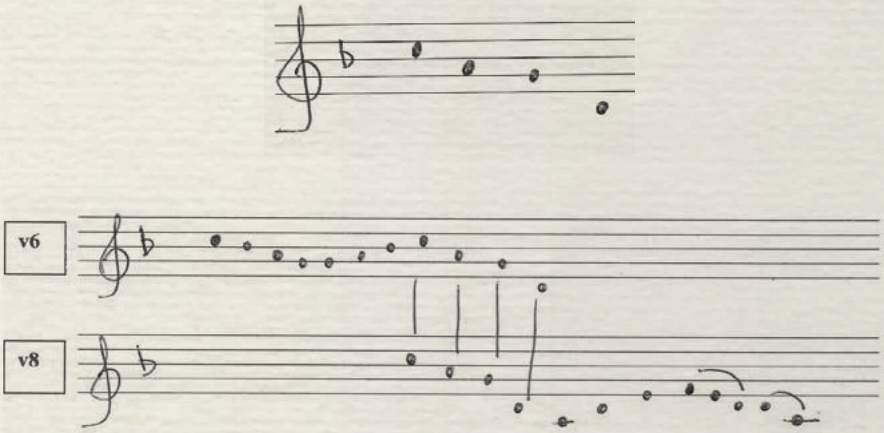
Estructura melódica 3



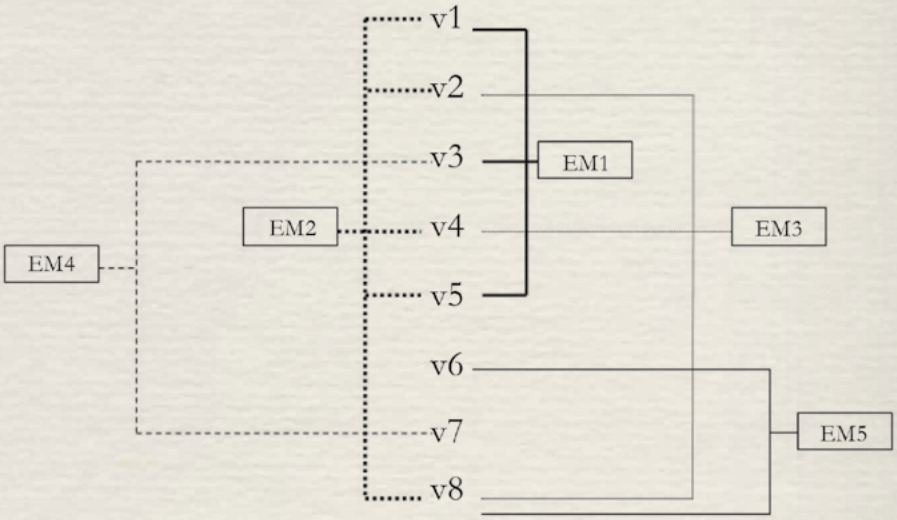
Estructura melódica 4



Estructura melódica 5

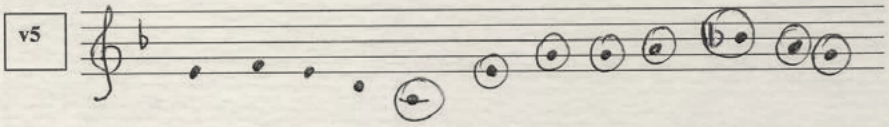


En la primera estructura melódica, el *trouvère* presenta la primera frase musical que más tarde le servirá para abrir el v3 y cerrar el v5, recuperando el tono inicial. En la segunda, tenemos una cadencia abierta en el verso 1 para seguir desarrollando la melodía y cerrarla en el v2, v4, v5 y v8. En la tercera relación melódica observamos como el inicio del v2 se retoma en el v4 y más adelante prepara la cadencia final de la canción en el v8. La cuarta estructura que mostramos, nos explica que el origen del v7, lo encontramos, en realidad, al final del v3. Y finalmente, la última estructura muestra cómo en el v6 se inicia una nueva frase melódica que se desarrolla a lo largo de este y finaliza con una cadencia cerrada que más adelante utiliza para iniciar el v8. Todo lo explicado hasta ahora demuestra que el modo de composición del Thibaut de Champagne era consciente y premeditado, pues los primeros versos dan lugar a los siguientes y estructuran lo que antes nos parecía un segundo bloque de versos aislado de los 4 primeros. Además, y coincidiendo con el análisis de Räkel [1987, 57-64], sus melodías buscan una apariencia de simplicidad en la estructura, pero, en realidad, responden a una forma de composición basada en el desarrollo melódico. La relación entre las estructuras melódicas que se establecen en la composición, en realidad darían lugar a una estructura melódica subyacente:



A todo ello debemos añadir un hecho remarcable que podemos observar en el v5, que comienza con una cadencia ascendiente en terceras, y que contiene un grupo musical que encontramos en la sextina del trovador Arnaut Daniel[4]. Recordemos que este motivo melódico tiene su origen en el *Ludus Danielis* y en el *Carmen Buranum* 200, *Bacche bene venies*. Por tanto este motivo melódico, aparece en tres ámbitos: litúrgico, lírica trovadoresca occitana y lírica latina. Estamos ante una citación melódica nada usual, en un movimiento por terceras ascendiente, que relaciona, por su excepcionalidad, al *trouvère* con la tradición trovadoresca y la latina litúrgica y profana. Éste procedimiento de composición debe interpretarse como un proceso de intermelodicidad, con posibles interpretaciones intertextuales, e intelectualización de la composición.

4. Rossell 2015, 23-51. Recordemos también que la actividad poética de Arnaut Daniel se sitúa entre finales del s. XII y principios del s. XIII y que la *Sextina* no solo se caracteriza por ser la obra más emblemática del trovador sino por su complejidad técnica y estructural.



ANÁLISIS POÉTICO-LINGÜÍSTICO[5]

Si nos situamos ahora en el plano poético y atendemos a la composición textual de la canción apreciaremos que el *trouvère* utiliza una serie de estructuras lingüísticas que le sirven para organizar el texto y crear un efecto poético determinado, seguramente con objetivo estructural y mnemotécnico, y por consiguiente para asegurar su transmisión y recepción. Sistema que Levin ya ha demostrado y que conocemos como *coupling* o aparejamiento con la finalidad de dar respuesta a el efecto de fondo y forma que solo se produce en el lenguaje poético y que consiste en «una relación de repetición que establecen entre sí dos signos equivalentes» [1962, 15]. Sin duda, la utilización de estos recursos crea una red mnemotécnica que permite la memorización del texto y la estructuración de éste en la memoria. A la creación de ésta red mnemotécnica, también hay que añadirle el uso de isotopías, término estudiado y desarrollado por Greimas[6], que relacionan y cohesionan el poema semánticamente y no hace falta decir que el uso de un esquema rítmico idéntico en todas las estrofas también contribuye a su memorización y su procesamiento en el cerebro.

El texto se organiza en 5 coplas y un *envoi* final donde el poeta manifiesta su amor por la dama. En la primera copla se presenta el tema central, el amor que viene de la sabiduría y la bondad. En la segunda el poeta exalta la belleza de la dama que la compara con la claridad del día. Más adelante el poeta se declara culpable por haber fallado a la dama a causa del miedo. En la cuarta y la quinta copla se expresa el deseo que el

5. Véase el texto completo en el anexo final.

6. Aunque aquí solo hagamos referencia al término básico de isotopía desarrollado por Greimas debemos aludir la aportación que Segre 1997, hace al concepto ya que abre un nuevo valor tanto en el plano formal como de contenido.

poeta siente por la dama y finalmente en el *envoi* el poeta hace a la dama conocedora de su deseo mediante el canto de la canción.

I	II	III
De fine *amore vient* En *amor a* [v. 1 & v. 17] *Lor correors* *Li correor* [v. 6 y v. 9] *Ma* bele *joie* ou *ma mort* [v. 27]	La grant *biuaté* et li bien que *g'i vi* [v. 12] *ocurs* a *plain midi* [v. 16] *paor* et *hardement* [v. 17] Cil *dui sont troi* et du *tirez sont* li *dui* [v. 18] *retret* et *refui* [v. 20] G'i ai *failli*, dame, qui *valez* tant [v. 23] *A vostre ostel*, si *ne sai ou je sui* [v. 24] li *cous* que j'en *reçui* [v. 32]	la nuit en *clarté* la gent *oscurci* [v. 9 & v. 10] autre *messagier* corage *envoier* [v. 41 & v. 42] fors ma *chançon*, se la volez *chanter* [v. 43]

Atendiendo el análisis poético-lingüístico que propone Levin, hemos creído conveniente clasificar los *couplings* que hemos encontrado en el texto según su posición en el verso y también según la naturaleza de su relación de apareamiento, semántica o sintáctica. De esta manera I serán *los couplings* que se encuentran en posición inicial, II, los que se encuentran en posición intermedia, y III los que se encuentran al final del verso.

a) En posición inicial: cuya función es principalmente enfática encontramos *couplings* formados por la repetición de la misma estructura sintáctica Det + N, ma joie/ ma mort [v. 27], Lor correors/Li correor [v. 6 & v. 9]; N + V, amore vient/ amore a [v. 1 & v. 17].
b) En posición intermedia: con la funcionalidad de organizar el texto, se introducen términos relacionados semánticamente ya sea por compartir significados opuestos, del mismo campo semántico o relacionados sintácticamente. Normalmente aparecen en un solo verso relacionados por una preposición:

(i) Semánticamente:

– Mismo campo semántico: La grant *biuaté* et li bien que *g'i vi* [v. 12], *retret* et *refui* [v. 20].
– Significados opuestos: *ocurs* a *plain midi* [v. 16], *paor* et *hardement* [v. 17], G'i ai *failli*, dame, qui *valeʒ* tant [v. 23].

(ii) Sintácticamente: Cil *dui sont troi* et du *tireʒ sont li dui* [v. 18], l *A vostre ostel,* si *ne sai ou je sui* [v. 24], y *cous* que j'en *reçui* [v. 32].

En posición final: con una intención conclusiva y también enfática, encontramos *copulings* que relacionan el verso anterior y posterior, semánticamente –como pasaba anteriormente ya sea del mimo campo semántico o por significados opuestos– y sintácticamente. Normalmente formados por adjetivos o verbos:

(i) Semánticamente:

– Significados opuestos: la nuit en *clarté* | la gent *oscurci* [v. 9-10].
– Mismo campo semántico: Fors ma *chanson*, se la volez *chanter* [v. 43].

(ii) Sintácticamente: autre *messagier* | corage *envoier* [v. 41-42].

A todo ello, también se le puede aplicar la teoría de las isotopías desarrollada por Greimas, las cuales también contribuyen a organizar el texto y a cohesionarlo semánticamente. En éste caso encontramos isotopías relacionadas con el campo semántico de la luz y la oscuridad [copla II], con el sufrimiento y la batalla [copla IV & V] con la salud y la enfermedad [copla V] y con el arte trovadoresco (*envoi*).

– Luz y oscuridad: nuit, carté, jor, oscurci, enluminé, jor, d'esté, oscurs, plain midi.
– Sufrimiento y batalla: dart, cous, la pointe du fer, ferir.
– Salud y enfermedad: mires, saner, daignoit, mort, mortel.
– Arte trovadoresco: messagier, envoier, chançon, chanter.

Cómo hemos podido observar en los análisis realizados, la popularidad conseguida por Thibaut de Champagne en el siglo XIII, en realidad sería una estrategia de composición literaria y musical premeditada que lo sitúan dentro de la lírica de tradición y difusión oral medieval, en este caso, entre el trovar *leu* y el trovar *clus*, y que explica el éxito del célebre

trouvère. La simplicidad melódica, la intermelodicidad y el uso de estructuras lingüísticas para la organización del texto como los *couplings* y las isotopías, son razones suficientes para situar y explicar a Thibaut de Champagne como uno de los *trouvères* más populares e innovadores del siglo XIII que componía su obra con una intencionalidad consciente, claramente orientada al éxito de su divulgación.

ANEXO.

De fine amor vient seance et bonté

De fine amor vient seance et bonté,
Et amors vient de ces deus autresi.
Tuit troi sunt un, qui bien i a pensé ;
Ja ne seront a nul jor departi.
Par un conseil ont ensemble establi
Lor correors, qui sont avant alé :
De mon cuer ont fet leur chemin ferré;
Tant l'ont usé, ja n'en seront parti.

Li correor sunt la nuit en clarté
Et de jor sont por la gent oscurci :
Li douz regar
t plaisant et savoré,
La grant biaué et li bien que g'i vi;
N'est merveille se ce m'a esbahi.
De li a Deus le siede enluminé,
Car qui avroit le plus biau jor d'esté,
Lez li seroit oscurs a plain midi.

En amor a paor et hardement:
Cil dui sont troi et du tierz sont li dui,
Et grant valor est a aus apendant,
Ou toiut li bien ont retrait et refui.
Por c'est Amors li hospitaus d'autrui
Que nus n'i faut selonc son avenant.
G'i ai failli, dame, qui valez tant,
A vostre ostel, si ne sai ou je sui.

Or n'i voi plus fors qu'a lui me conmant,
Car touz pensers fez ai laissiéz pour cestui:

Ma bele joie ou ma rnort i atent,
Ne sai le quel, dès que devant li fui.
Ne me firent lors si oeil point d'anui,
Ainz me vindrent ferir si doucement
Par mi le cuer d'un amoreus talent
Qu'encor i est li cous que j'en reçui.

Li cous fu granz, il ne fet q'enpirier,
Ne mus mires ne m'en porroit saner,
Se cele non qui le dart fist lancier.
Se de sa main i voloit adeser,
Bien en porroit le coup rnortel oster
A tout le fust, dont j'ai tel desirrier
Mès la pointe du fer n'en puet sachier,
Qu'ele bruisa dedenz au cop doner.

Dame, vers vous n'ai autre messagier
Par cui vous os mon corage envoier
Fors ma chançon, se la volez chanter.

BIBLIOGRAFÍA

Brahney, Kathleen J., ed., *The Lyrics of Thibaut the Champagne*, Nueva York & Londres: Garland Publishing, Inc., Garland Library of Medieval Literature, vol. 41, 1989.

Callahan, Christophe, *et alii*, *Thibaut de Champagne. Les Chansons, textes et mélodies*, París: Champion Classiques, 2018.

Finnegan, Ruth, *Oral poetry*, Cambridge: Harvard University Press, 1977.

Fleischman, Suzanne, «Philology, Linguisitics and the Discourse of Medieval Text», *Speculum*, 65 (1990) págs. 19-37.

Greimas, A.J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid: Gredos, 1971.

Greimas, A.J, *et alii*, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta, 1976.

Haynes, Bruce, «The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century», *Oxford Scholarship online*, 2010.

Levin, Samuel R., *Linguistic structures in poetry*, La Haya: Mouton, 1962.

Lord, Albert B., «Characteristics of orality», *Oral Tradition*, 2.1 (1987) págs. 54-72.

Magan, Fernando, «Alguna consideraciones sobre 'u non jaz al' y otros grupos fraseológicos análogos en el gallego medieval», *Estudios galegos en homenaxe ó*

profesor Giuseppe Tavani, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro de Investigacións lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994, págs. 107-116.
Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987 [1982].
Pinto, Raffaele, ed., Dante Alighieri, *De vulgari Eloquentia: Sobre la elocuencia en lengua vulgar*, Madrid: Cátedra, 2018.
Räkel, Hans-Herbert S., «Le chant du roi, le roi du chant. L'invention mélodique chez Thibaut de Champagne», en Yvonne Bellenger & Danielle Quèruel, dirs., *Thibaut de Champagne. Prince et poète au XIIIe siècle*, Lyon: La Manufacture, 1987, págs. 57-64.
Rossell, Antoni, «Medieval liturgical drama, Carmina Burana and the Arnaut Daniel's sestina: Music and Literatura» en Teresa Proto & Paolo Canettieri & Valenti Gianluca, eds., T*ext and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Berna, Berlín, Bruselas, Fráncfort, Nueva York, Oxford & Viena: Peter Lang Series-Varia Musicologica, 2, 2015, págs. 23-51.
——, «Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente», *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2006, págs. 36-65.
Rosenberg, Samuel N., & Hans Tischler, *Chansons des trouvères*, París: Le livre de poche, 1995.
Rowe Dolly, Martha, & Raymond J. Cormier, «Aimer, souvenir, souffrir: les chansons d'amour de Thibaut de Champagne», *Romania*, 99.395 (1978), págs. 311-346.
Segre, Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica litteraria?*, Roma: Einaudi, 1997.
Vallín, Gema, «La 'Retrouenge' de Thibaut de Champagne», en Margarita Freixas, Silvia Iriso & Laura Fernández, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1999, vol. II, págs. 1751-1758.
Van Der Werf, Hendrik, *Monumenta Monodica Medii Aevi. Trouvères-Melodien I*, Basilea & Tours & Londres: Bärenreiter Kassel, 1977, vol. XII, págs. 60-85.
Zumthor, Paul: *Introducción a la poesía oral*, París: Seuil, 1991.
——, *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid: ABADA Editores, 2006.

RESUMEN: La canción de amor *De fine amour vient seance et bonté* de Thibaut de Champagne presenta una serie de estructuras melódicas y literarias que la sitúan dentro de la lírica de tradición y difusión oral medieval. Nuestro objetivo en esta comunicación es exponer un análisis melódico y literario-lingüístico sobre la estructura musical, métrica y lingüística que tiene como objetivo la memori-

zación, la transmisión y la recepción de la obra lírica de un modo óptimo. Todo ello responde a una estrategia y a un método de composición lírica, premeditada y consciente, que podemos determinar como composición oral, y que explicaría el éxito del célebre *trouvère* y de su obra lírica.

PALABRAS CLAVE: composición, literatura, memoria, música, oralidad.

ABSTRACT: The purpose of this conference is to comment on Thibaut de Champagne's love song *De fine amour vient seance et bonté*. Because of its melodical and literary framework, it is listed in the traditional lyric and medieval oral diffusion. From a melodical and and linguistic-literary point of view, our goal is to analise its musical, metrical and linguistic structures. Such structures have a clear objective: providing an optimal memorisation, transmition and reception of the lyrical work. All this can be considered as a conscious, deliberate strategy and lyrical composition method which can be determined as oral composition. This, indeed, would explain the success of the famous *trouvère* and its lyrical work.

KEYWORDS: composition, literature, memory, music, orality.

ECOS TARDÍOS Y TESTIMONIOS INDIRECTOS DE LAS CRUZADAS ORIENTALES EN EL SIGLO XV. EL «LIBRO ULTRAMARINO»

MIANDA CIOBA
(Universidad de Bucarest)

El tema del Oriente de las cruzadas y del reino latino de Jerusalén se desarrolla en algunas, no muy numerosas, familias de manuscritos medievales castellanos, que fructifican historias y crónicas latinas, obras de carácter parenético y doctrinal y, no en último lugar, la nutrida tradición del ciclo épico de las cruzadas en francés y en provenzal.

Al considerar la difusión de las materias latinas, a diferencia del fenómeno análogo situado en el espacio francés, lombardo o veneciano, se puede notar que las traducciones directas a las lenguas vernáculas hispánicas son muy pocas. Asistimos en cambio, en la gran mayoría de los casos, a la transformación de la materia original a través de compilaciones e interpolaciones de varios recursos y de varios registros, y a la aparición de refundiciones y re-contextualizaciones que hacen que las etapas de la configuración del texto segundo sean difíciles de seguir. Como excepciones, escasas, a la generalización anterior, deberíamos notar que en castellano se conservan algunas traducciones respetuosas con el original, aunque no necesariamente fieles, como es el caso de la traducción incompleta de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro, y la de la primera parte de la trilogía de Jacques de Vitry titulada *Historia Orientalis*, ambas de finales del siglo XIII e inicios del XIV. A ello se añadiría

una traducción incompleta de la *Historia Hierosolymitana* de Balderico de Bourgueil, en la rescritura de Tudebodo o de uno de sus refundidores, y la versión castellana de *Anales de Tierra Santa*, un compendio cronístico redactado en francés medieval, que ofrece informaciones de interés para la historia de la Iglesia latina de Oriente hasta 1260 [Sánchez Candeira 1960, 325-367]. La traducción de la historia de Guillermo de Tiro que constituye la mayor parte de la *Gran Conquista de Ultramar* recibe una clave de lectura especial al añadírsele, en los primeros dos libros, fragmentos del *Cantar de Antioquía*, y sobre todo de la *Enfances Godeffroi*, junto con otros pertenecientes al ciclo carolingio de *Berta* y *Mainete*. Esta arquitectura textual orienta el proceso de la lectura hacia el ethos de la caballería sacra y acaba por homologar un nuevo sistema de significados intra- y trans-textuales, y un nuevo cuadro semiótico para la comunicación de estos significados [González 1992].

Al polo opuesto, la *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry cuenta con una traducción castellana muy próxima al texto original que se conserva en el ms. 684 de la Biblioteca Nacional de Madrid [Cioba 2005, 36-48] realizado en las primeras décadas del siglo XIV. Se trata de la copia que contiene la más antigua variante castellana, por lo que valga, anterior a cuatro de los cinco manuscritos existentes en los archivos peninsulares que contienen la versión latina original del tratado de Jacques de Vitry [Cioba 2005, 15-35; Donnadieu 2008].

La *Historia Orientalis* (HO) de Jacques de Vitry (1170-1240), arzobispo de San Juan de Acre y predicador de la quinta cruzada en Palestina y Siria, celebrado autor de sermones y ferviente defensor de las corrientes espirituales laicas de principios del siglo XIII [King 1989], constituye uno de los documentos más prestigiosos que ha producido la labor historiográfica dedicada a las cruzadas orientales y a los procesos políticos relacionados con las mismas [Donnadieu 2008, 12-13]. La obra se inicia en las vísperas de la cruzada de Damieta (1219-1221) y se acabará de redactar hacia finales de la tercera década del siglo. Una caracterización escueta del texto debería mencionar su estructura compleja, de amplios vuelos compilatorios, pero que al mismo tiempo transmite la experiencia directa y auténtica recogida por el autor entre 1216 y 1224, período en que se le asigna la misión de legado pontificio en Palestina y de predicador de la quinta cruzada. Vista a través de la relación sinérgica de sus componentes textuales, la obra de Jacques de Vitry es una historia universal centrada en Tierra Santa como

origen simbólico de la civilización cristiana [Cioba 2016, 214-215; Inglebert 2014, 513-552]. El autor traza la conexión esencial entre el espíritu de las cruzadas y los tiempos bíblicos proyectando la historia reciente en el horizonte de la eternidad. Sin embargo, a la perspectiva teológica se añade una descripción aplicada de la actualidad, de las realidades geográficas, políticas y confesionales en los territorios del Reino Latino de Jerusalén, dentro de un marco discursivo de carácter parenético, en apoyo de la iniciativa de la Cruzada pontificia.

Un siglo más tarde, en torno a 1450 quizá, se realiza, en circunstancias todavía desconocidas, una segunda traducción castellana de la obra que el arzobispo de Acre le dedicaba en torno a 1230 a la historia del Reino Latino de Jerusalén. Se trata del *Libro Ultramarino* (LU), que se conserva en el ms. 3013 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Por la amplitud de las interpolaciones y por las libertades asumidas en relación con la estructura del original, el *Libro Ultramarino* podría considerarse una rescritura radical del tratado mencionado. Al mismo tiempo, por su extensión y por la variedad casi enciclopédica de los temas que explaya, el ms. 3013 de la BN de Madrid es una de las compilaciones más interesantes de la literatura castellana medieval sobre el Oriente de las Cruzadas. Se trata de un códice bien conservado, con 294 de folios de papel de buena calidad, escrito en gótica libraria del siglo XV, bajo la antigua signatura J 70. Sorprendentemente, esta compilación no viene reseñada en ninguno de los recientes repertorios de obras medievales en prosa, a pesar de haber recibido cierta atención por parte de los estudiosos a finales del siglo XIX y en los años 70 del pasado siglo. Amador de los Ríos atribuía al *Libro Ultramarino* un significado cultural y bibliográfico importante, considerándolo una variante compendiada de la *Historia Ultramarina* de Guillermo de Tiro (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*), lo que, en su opinión habría situado el LU en la proximidad del proyecto de la *Gran Conquista de Ultramar* [1864, 252]. En el estudio introductorio a la edición de las *Crónicas de Morea*, A. Morel Fatio se detiene sobre el contenido y las fuentes del antiguo ms. J 70 y señala su conexión con la *Historia Oriental* de Jacques de Vitry, pero únicamente con el fin de descartar su posible conexión con el taller del polígrafo aragonés Juan Fernández de Heredia [1885, liv-lvi]. Sin embargo, a diferencia de lo que pensaba A. Morel Fatio, es importante subrayar que el LU traduce no sólo los capítulos finales sobre el elenco de los reyes de Jerusalén, sino que recoge en su totalidad

las materias de la *Historia Orientalis*, cambiando el orden de los capítulos y de las secuencias, abreviando y ampliando los contenidos en relación con una finalidad de comunicación distinta de la del original. Asimismo:

- el Tratado primero «de la Tierra de Promission de Dios e de las çibdades e villas [de] que está çercada» utiliza, de manera fragmentaria y modificando la progresión, la información básica de los caps. XXIII-LXVI;
- el Tratado segundo «de las condiçiones e algunas marauillosas cosas de la Santa Tierra de Promysion que en ella se fallan» incorpora completamente los caps. XI-XV y LXXXIII-XCI; asimismo, añade el relato de viajes de Odorico de Pordenone, que incluye la *Carta del Preste Juan;*
- el Tratado tercero «que tracta de las gentes ansy buenas como malas que del prinçipio fasta agora moraron en Santa Tierra de Promysion»– incorpora los caps. II-X;
- el Tratado cuarto «que tracta de quál manera de los fieles christianos e de quáles fue ganada» traduce los caps. XVI-L y LVIII;
- el Tratado quinto «el qual tracta de los religiosos e personas deuotas que en aquellos tienpos en la Tierra Santa poblaron» incorpora los caps. LI-LIII y LXII-LXVII;
- el Tratado sexto «que tracta por quáles pecados la Tierra Santa fue perdida e a los moros subjugada» incorpora los caps. LXVIII-LXXXII y XCII-C; igualmente añade un fragmento dedicado a la reconstrucción del Castillo de Safed que es externo a la HO.
- el Tratado séptimo «que tracta de los articulos de la fe e de la disputaçion de los latinos contra los griegos» es externo al texto de la *Historia Oriental* y podría ser contribución del traductor/compilador.

Algunas partes se repiten, apareciendo como refundiciones renovadoras del texto del arzobispo, al lado de otras secuencias que son traducciones completas, de estructura análoga y muy literales. El autor de la segunda traducción descarta el primer capítulo del original, una introducción homilética redactada por Jacques de Vitry con el fin de levantar los espíritus en apoyo de una nueva ofensiva cruzada. El LU se configura como proyecto de una obra de compilación, con el apoyo erudito del tratado oriental del

arzobispo de Acre que constituye el andamiaje de toda la construcción [Cioba 2003, 208-209].

En otro lugar de la misma *Historia crítica*…, Amador de los Ríos avanza la idea de que el ms. 3013 podría ser una obra original, redactada directamente en castellano, en base a las informaciones proporcionadas incluso por el *Itinerarium Syriacum* de Petrarca[1], pero sin el propósito de reproducir de manera directa sus fuentes. Evidentemente, era una conclusión errónea, pero en cierta medida justificada por la disconformidad del texto castellano para con sus fuentes, y por las circunstancias bibliográficas: no se conoce en el espacio hispánico un antecedente latino con la misma estructura, y sólo una comparación atenta con el texto de la HO conseguiría poner de manifiesto el hecho de que cada una de las secuencias del LU se configura a base del material sacado de la obra de Jacques de Vitry. En torno a este cuerpo central se aglutinan varios materiales, con toda probabilidad en fechas ulteriores a la de la configuración del mismo, y cabe mencionar dos textos de gran notoriedad entre los que se dedican al misterioso Oriente: la *Carta del Preste Juan*, un apócrifo pontificio de finales del siglo XII (cuyo destinatario es el emperador Federico Barbaroja) sobre el ilusorio imperio cristiano liderado por el guerrero sacerdote que iba a poner fin a la dominación del Islam en aquella parte del mundo [Pirenne 1993] y el relato de viajes de Odorico de Pordenone a China y al Tíbet (1318-1328 / 1330) [Gil 1995, 433-517; Marchisio 2016]. Pero estos no son los únicos contenidos ajenos a l tratado de Jacques de Vitry.

Un eco de las circunstancias históricas en que se realiza el *Libro Ultramarino* aparece plasmado en los dos tratados finales, el sexto y el séptimo. El libro sexto («que tracta por quáles pecados la Tierra Sancta fue perdida e de los moros subjugada») incluye la última parte del capítulo CII de la HO[2]. El LU retoma, pues, literalmente la última secuencia del

1. Amador de los Ríos 1864, 274 «Grande aplauso debía alcanzar también entre los entendidos otro libro (…), que tenía por objeto la geografía de la Tierra Santa y narraba brevemente lo más sustancial de su historia, desde la época de la primera cruzada hasta el año de 1360, fecha que cita el autor como inmediata á la en que escribe. Llamábase el *Libro Ultramarino*, y pudo tener acaso por modelo el *Itinerarium Syriacum* de Petrarca». La carta de 1358 de Petrarca solamente comparte con el LU el breve elenco de las ciudades litorales de Asia Menor, desde Antioquía hasta la península Sinaí (Paolella 1993).

2. Remitimos a la edición latina de J. Donnadieu 2008. En la traducción castellana, la HO acaba en el cap. C.

mismo: «onde los christianos otra vez tregua con los moros firmaron […] seyendo mucho opressos e apremiados e de cada dia de occidente socorro e ayuda sperando». La frase evoca la esperanza de los cruzados orientales de recibir ayuda para poder contrarrestar la presión de los turcos que habían ocupado el Monte Tabor en 1210 y que controlaban el acceso de los cristianos a los Santos Lugares en base a unas treguas consideradas vergonzosas por el autor. Esta es la última aportación del tratado de Jacques de Vitry a la configuración del LU. Pero el sexto Tractado no concluye con el mencionado llamamiento a la cruzada. Después de la petición dramática de auxilio, sigue un fragmento que no pertenece a la HO y que ocupa un solo folio (291v-292r).

> En el año del nasçimiento de Nuestro Saluador de mill e […] años, exerçito o hueste de christianos a la Tierra Santa vino, en el qual era el Rey de Nauarra e otros muchos varones e nobles, entre los quales auía mill onbres de armas (…). Et de allí deliberaron de rehedificar el castillo de Japhet (…), la qual hedeficaçion o hedefiçio fue acabado en el año del señor de mill e trezientos e sesenta años, de lo qual se fizo menção suso, en el primer libro [LU, 291v-292r].

Esta parte del texto de la LU resume la historia de la reedificación del castillo de Safed (Saphet o Tzfat), un objetivo estratégico situado en la Galilea Superior, a medio camino entre Damasco y San Juan de Acre[3]. Un grupo de caballeros cruzados, liderados por Teobaldo I de Navarra (el rey trovador, figura importante en la historia de los reinos cristianos peninsulares y fundador de la dinastía de Campaña), por lo que deducimos que el texto relata un episodio de la llamada Cruzada de los Barones, de 1239-1240 [Barber & Bate 2002, 84-92], sufre una derrota severa en la proximidad de esta plaza fuerte (antigua ciudad sagrada de los judíos), que se había vuelto inservible en tanto que instalación militar tras la conquista de Saladino en 1188, el terremoto de 1202 y el desmantelamiento ordenado por al- Malik al-Muazzam en 1220. Reunidos en un consejo de guerra, los nobles caballeros deciden que el castillo de Safed sea recompuesto y convertido en un recurso defensivo importante, con la capacidad de

3. Al mismo castillo de Safed, el compilador del LU le dedica, en el primer tratado (fol. 15r), otro comentario escueto que traduce parte del capítulo XLIX de la HO, donde se describe la topografía de los territorios cristianos de Siria y Palestina.

albergar una numerosa guarnición, con depósitos subterráneos de agua y alimentos. Pero después de firmar las treguas con el emir de Damasco, los nobles abandonan el proyecto y vuelven a Europa. Se encargarán, sin embargo, de llevarlo a cabo el obispo de Marsella y enviado del rey de Francia, Benedicto de Alignan, ayudado por los dirigentes de la Orden de los Templarios: «Más el obispo [de Marsella] al que llamauan Benedicto [de Alignan] por nombre e con el Maestre de la Cauallería del Templo, después que aquellos se partieron marauillosamente lo rehedificó; la qual hedificaçion o hedefiçio fue acabado en el año del señor de mil e trezientos e sesenta años (…). Deo gracias. Amen» [LU, 292r].

El relato es importante porque ofrece la oportunidad de comprender mejor cómo utiliza el compilador las fuentes alternativas: al lado de fragmentos que proceden de la HO, cuidadosamente trasladados y ampliados, en esta parte final del Tractado VI se reconoce un resumen muy escueto de un relato que se titula *De Constructione castri Saphet*, obra de propaganda eclesiástica y militar redactada entre 1262 y 1266, por tanto, entre la fecha de la última visita a Tierra Santa de Benedicto y la fecha de la pérdida del castillo a manos del soldán Baybar [Huygens 1981]. El autor anónimo, que pudo ser un clérigo franco asignado al servicio del obispo de Marsella, describe las diligencias de su superior para que, tras el abandono de los señores, la Orden Templaria se hiciese cargo de las obras de reconstrucción. A pesar de que el castillo de Safed le pertenece de derecho desde los tiempos del rey Amalrico I (1168), la orden necesita el apoyo financiero de la Sede Romana y de los príncipes de Occidente para llevar a cabo la tarea. Asimismo, Hugh Kennedy sugiere que la obra en cuestión podría ser un «fund-raising treatise» [1994, 190], un texto que describe la utilidad excepcional del castro en relación con la protección de la ciudad-puerto de Acre, y que iba a difundirse en Occidente con el fin de recaudar fondos para su completa reconstrucción y dotación.

Como ocurre varias veces a lo largo de un trabajo de traducción e interpolación, el compilador del LU se propone actualizar los datos que proporciona su fuente principal, la *Historia Orientalis*, que, por su parte, abunda en detalles sobre el estado de los caminos, vías de acceso, distancias y localización de comunidades humanas, sobre los grandes edificios militares y religiosos, etc. Este aspecto militar y estratégico de las descripciones constituye un capítulo importante en el empeño, propio de esta categoría de tratados, de poner al día las informaciones sobre la realidad de Tierra

Santa. El compilador sorprende las modificaciones de actitud y objetivos producidas por el paso del tiempo: asimismo, allí donde, ateniéndose a las circunstancias de 1220, la HO lamenta la pérdida de la esperanza de recuperar la Ciudad Santa «Nostri autem confusione et dolore induti, recuperationis civitate sancte spem penitus amiserunt» [HO, CII] el autor de la compilación extiende la pérdida de Jerusalén a toda la Tierra Santa: «e los cristianos nuestros, de confusión e dolor vestidos, la esperança de recobrar la Tierra Santa de todo punto y de todo en todo perdieron» [LU, 287v]. Es una frase que muy bien podría ilustrar la actitud de los adeptos del *passagium generale* cuya voz había cobrado un peso especial después de Lyon II, y sobre todo después de la caída de Acre en 1291.

Existe, pues, una lógica intrínseca que caracteriza la conexión formal entre el relato de Jacques de Vitry que describe el estado de la ciudad de Acre en torno a 1210, y la noticia de la reconstrucción de Safed que se encuentra en el LU. Por otro lado, uno de los pocos documentos que describen el castillo de Safed después de su destrucción por el terremoto de 1202 es una carta de Jacques de Vitry, la quinta, donde el autor habla de la situación de varios edificios militares en las vísperas de la campaña de Damieta [Huygens 1960, 123]. El LU constituye, asimismo, una continuación del empeño noticiero del texto original, y, por otro, supone un intento de alimentar la confianza en la continuidad de la presencia de los latinos en Oriente y en la continuidad del proyecto de cruzada. La reconstrucción del Castillo de Safed, podría ser una manera optimista de paliar la crisis anímica que sorprende el último capítulo de la HO. Sin embargo, para la fusión de las dos fuentes en el proceso de la traducción existe otra explicación, más sencilla, que concierne a la dinámica de la circulación manuscrita.

En su edición crítica de 1981, R. B. C. Huygens establecía que el texto del tratado sobre la reconstrucción del castillo de Safed se conservaba en dos manuscritos solamente, uno de París y otro de Turín [1981, 28]. El primero, el ms. Lat. 5510 de la Biblioteca Nacional de París, con el título *Historiae Orientalis et Occidentalis libri tres authore Jacobo de Vitriaco*, es un códice de pergamino de finales del siglo XIII o inicios del XIV, y contiene 127 folios que se reparten entre la *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry, el tratado anónimo *De constructione castri Saphet*, y, finalmente, el *Tractatus de Statu Saracenorum et Notitia de Mahomete pseudopropheta eorum, et eorum lege et fide*, obra compilada por el conocido monje franciscano Guillermo de Trípoli,

residente en Acre en torno a 1265 [Kennedy 1994, 191]. No hay consenso en cuanto a la autoría de la primera parte del tratado de Guillermo, y en realidad se trata de dos tratados de autor distinto, reunidos por corresponder a la estructura convencional de la apologética anti-islámica occidental [Ebied & Thomas 2005, 15]. El texto fue sometido a reelaboraciones hasta 1273. En la *Notitia* … Guillermo interpola numerosas secuencias de la literatura apologética anterior y de los caps. IV-VIII de la HO. Junto con el *Opusculum tripartitum* de Humberto de los Romanos, el tratado oriental de Guillermo forma parte de un primer conjunto de obras realizadas a petición del papa Gregorio X [O'Meara 2008, 80-98] durante los años de la preparación del Concilio de Lyon II (1266-1272), obras que pertenecen la interesante y abundante tratadística *de recuperatione Terrae Sancte* [Schein 1991, 80-92].

El autor del *Libro Ultramarino* debe de haber utilizado, por tanto, un códice análogo al ms. Lat. 5510 de BN de París, lo que le ha permitido fusionar los primeros dos textos, la *Historia Oriental* de Jacques de Vitry y el texto sobre la edificación del castillo de Safed, pero con un sentido muy preciso de la importancia que tenían uno y otro, lo que explica que el segundo sea radicalmente compendiado. En otras palabras, podría ser ésta la prueba de que el autor del LU utilizó para la traducción de la HO otro original que el empleado por el autor de la primera variante castellana conservada en el ms. 684 de la Biblioteca Nacional de Madrid, esto es, un códice facticio, similar al manuscrito latino conservado en la BN de París, pero de cuya difusión en el ámbito hispánico no se tiene noticia alguna.

El Tratado séptimo del LU («que tracta de los articulos de la fe e de la disputaçion de los Latinos contra los Griegos») constituye una clase de corolario de ponderado tono didáctico con el que finaliza el periplo a través de la geografía y de la historia de la Salvación.

La breve introducción en la materia con la que se inicia este último «septimo libro de la disputatiua altercaçion contra los Griegos» contiene un sorprendente elogio de la Iglesia Griega «decorada de muchas flores de virtudes e de muchos estudios de sçiençia de Philosophia e de Theologia e de honestidad de costumbres» [LU, 292v]. Esta había sido la herencia de Constantino que había contribuido a «la edificaçion de la superua e muy alta çiudat de Jherusalem». Pero desde 370 años, o bien, «desde el tiempo de Foçio o Foçinio» es víctima de la «çisma de opiniones e [es] de diversos errores obfuscada» y «en diuision e apartamiento de la Iglesia

Romana fasta el hodierno dia perseuera». Asimismo, «por el mundo», dice el autor buscando sus palabras, esta iglesia «a la oblivion sempiterna o a la oluidança perpetua es traída o dada» [LU, 293r]. El autor sugiere el aislamiento de la iglesia bizantina y su escasa vocación ecuménica, en relación con el tema del universalismo de la Iglesia cristiana que sería un argumento importante entre los utilizados por los partidarios, orientales y occidentales, de la unión, durante el concilio Lyon II.

El problema central del tratado séptimo es el de los artículos de la fe que hacen el objeto de fuertes discrepancias entre los Griegos y los Latinos y que habían motivado la ruptura entre las iglesias, un tema sensible, procedente de fuentes eclesiásticas, y que representa un dominio menos popular del saber teológico medieval.

> [De los articulos de los griegos] E primeramente será dicho de los quatro articulos principales, e despues alguna cosa de los otros articulos será ayuntado. El articulo primero del herror de los griegos: quel Spiritu Santo del Padre sola mente prosçede en las cosas diuinas, e que del Fijo non prosçede, nin existencia alguna nin algunt ser del Fijo tiene … : por ende, en el modo que podremos conuiene mostrar cómmo e en qué manera la pertinaçia e rebeldia e dureza suya por los libros suyos sea conuençida. [LU, 293r-293v]
>
> [La primera razon que los griegos fazen] E los griegos, el primero articulo del herror suyo, por razones e actoridades querientes defender en esta manera prosçeden:…e segunt aquesto serían dos principios del Spiritu Sancto lo cual es (…). [LU, 294r]

La secuencia anterior presenta los cuatro «artículos del error de los griegos» y la respuesta de la teología oriental a la acusación de error formulada por la Iglesia de Roma en relación con el primer principio de doctrina: el conocido problema del *Filioque*. Del tono de la argumentación deducimos que el autor está movido por el intento de conciliar las posiciones dogmáticas en cuestión, pero sin eludir la idea de que la Iglesia Griega defiende errores inaceptables. El final del LU está amputado por el encuadernador, en un momento probablemente ulterior al de la copia del siglo XV.

Con el detalle relativo al patriarca Focio, responsable de la querella dogmática en torno a la cuestión de la doble procesión del Espíritu Santo, aunque no de la ruptura definitiva entre las dos iglesias [Mitre Fernández 2002, 16-18], y con la distancia de 370 años que mide entre la época de

aquel (con referencia probable a la fecha de su muerte, en torno a 890) y el presente de la escritura, se establece, otra vez, para el mismo códice, un *terminus post quem* de la primera redacción, que se realizó, con toda probabilidad después de 1270, confirmándose, asimismo, la fecha que propone el tratado sobre la reconstrucción del Castillo de Safed. Sin embargo, para delimitar con más precisión la cronología de la redacción, la cuestión de la unión de las Iglesias parece tener una relevancia especial.

A pesar de que la amputación del manuscrito no deja acceso al contenido elaborado, el tema de la unión de las Iglesias es importante para la relación que la obra establece con su cuadro histórico. Después del contacto, alimentador de escepticismos y sospechas recíprocas, que establecen los Griegos y Latinos en el trasfondo de la primera cruzada, y aún más, después de la instalación de los latinos en Constantinopla en 1204, el tema vuelve a hacerse presente en el discurso oficial, para alcanzar intensidades notables durante los pontificados de Inocencio III y de Gregorio X. En el concepto de Inocencio III, el concilio de Letrán IV iba a reformar la Iglesia, a reavivar la piedad de los legos y a poner en marcha la cruzada perpetua hasta la victoria y la unión final de los cristianos. Medio siglo más tarde, Gregorio X se propone modificar radicalmente la filosofía de las cruzadas, abandonando la utopía de un imperio latino en Constantinopla y asumiendo una problemática colaboración con el emperador Miguel VIII Paleólogo, con el propósito primordial de recuperar los Santos Lugares[4]. Conseguirá anteponer la unión de las iglesias a la proclamación de la cruzada durante la sexta sesión del concilio de Lyon II cuando se firma, por ambos partidos, la constitución titulada *Fideli ac devota*. Sin embargo, el acto no tuvo eco alguno en las realidades paralelas del cristianismo occidental y oriental.

Eclesiásticos defensores de la idea de cruzada general, como Guillermo de Trípoli, o como Humberto de los Romanos, encuentran apoyo para sus argumentos precisamente en la obra de Jacques de Vitry. La configuración del ms. Lat. 5510 de la BN de París del s. XIV (que sitúa, al lado de la obra del arzobispo de Acre, dos textos que prolongan su validez y la actualizan) demuestra la popularidad de la HO entre los autores eclesiásticos implicados en los proyectos de cruzada de Gregorio X. Asimismo, el hecho de que a lo largo del siglo XIII, un siglo que abunda en tentativas de cruzada, a

4. Wolff 1954, 68-69; Bird, Peters & Powell 2013, 465-468; Baldwin 2014, 64-67.

Jacques de Vitry se le considere todavía una valiosa fuente de informaciones sobre las realidades de Tierra Santa no deja de ser interesante. Uno de los admiradores de la obra del arzobispo de Acre es Humberto de Romanos, general de la orden de los dominicos entre 1254 y 1263 y gran autor de sermones, que no solo utiliza ampliamente la HO en *De Predicatione Crucis contra Saracenos* (1266), sino que recomienda al mismo tiempo, en una de sus epístolas, que la obra de Jacques de Vitry fuera leída y aprovechada por todos los que quisieran participar en la campaña de recuperación de los Santos Lugares [Bird 2003, 57-58][5]. Humberto sigue su propio consejo en el *Opus tripartitum,* acabado en 1274 y concebido como apoyo argumentativo para varios documentos ratificados durante las sesiones de Lyon II. Después de tratar el tema de la cruzada y de presentar las condiciones de Tierra Santa siguiendo el modelo de Jacques de Vitry, el autor debate el problema del Gran Cisma de 1054 y recomienda decididamente la unión de las Iglesias bajo la autoridad del papa [Carozzi 1977, 491-494]. A la misma época pertenece el tratado de Santo Tomás de Aquino *Contra errores Graecorum* (1263), realizado a petición del papa Urbano IV, que el compilador del LU pudo aprovechar para el tratamiento dogmático del tema, aunque el Doctor Angelicus no se propone en absoluto comentar el problema de la reconciliación de las iglesias [Alarcón 2001].

Tras el examen de estas circunstancias, una conexión temática y pragmática parece establecerse no solamente entre la HO de Jacques de Vitry y el tratado sobre el castillo de Safed, sino también entre las materias del ms. Lat. 5510 de la BN de París y el tema de la unión de las Iglesias desarrollado en el último tratado del LU, que sería, asimismo, una interesante continuación de la selección de textos del manuscrito parisino. El desarrollo de estos temas en romance castellano, dentro de un cuadro historiográfico relacionado con la historia de los Estados cruzados, apunta hacia un hipotético momento de convergencia entre dos proyectos políticos relacionados con el problema oriental, el de la monarquía castellana y el de la Iglesia de Roma. Si pensamos que el texto del LU ofrece datos históricos sobre el Oriente hasta el año de 1265, parece lícito identificar

5. Entre los autores de tratados *de recuperatione Terre Sancte* que utilizan la obra de Jacques de Vitry, mencionamos igualmente a Marino Sanudo Torsello el Viejo, autor de un proyecto de cruzada general compilado entre 1306 y 1321 y dirigido al rey de Francia Felipe IV y al papa Juan XXII, *uid.* Locke 2011.

el momento de la redacción con la época de Alfonso X y de sus proyectos de cruzada, en relación más o menos directa con la campaña por la corona imperial[6].

1. La estructura complicada del tratado, que reúne obras escritas a lo largo de casi 150 años, sugiere que el LU se realizó en varias etapas: la primera se sitúa en las últimas décadas del siglo XIII, a partir de 1270 – 1275. Son los años en que Alfonso X intentaba establecer un diálogo con el papa Gregorio X, basado en el lenguaje común de la preocupación por el destino del Oriente cristiano. R. L. Wolff evoca en este sentido episodios interesantes, como el de la embajada de Maria de Briena de 1259, de las negociaciones con Miguel VIII Paleólogo o del intento fracasado de una alianza matrimonial entre el heredero del Imperio Bizantino y la casa real de Castilla [Wolff 1954, 79]. En la primera configuración, el LU aprovecha el contenido de la HO, al que añade el tratado sobre el castillo de Safed, un tratado desconocido sobre la unión de las iglesias, y, quizá, la *Carta del Preste Juan*, a modo de mirada dirigida hacia un segundo Oriente, más lejano, pero con la capacidad de representar la esperanza en una *pax christiana* sin límites geográficos. Como hemos visto, en el LU, la *Carta del Preste Juan* viene incluida en el relato de viajes de Odorico de Pordenone, pero, la misma *Carta* viene mencionada en la HO de Jacques de Vitry, lo que hubiera podido sugerirle al primer compilador del LU la necesidad de reproducirla por completo. La fecha en sí de los acontecimientos referidos es también relevante. Al lado del LU, otras historias sobre el mismo asunto, en lengua castellana, actualizan la historia de Oriente hasta fechas similares con las que expone el LU: los *Anales de Tierra Santa* [Sánchez Candeira 1960, 325-367; Domínguez 2012, 3-17] cuya sucesión de acontecimientos llega hasta 1261, y la *Gran Conquista de Ultramar* que utiliza las continuaciones a la historia de Guillermo de Tiro hasta 1271.

Existe la opinión de que el problema del Oriente de las Cruzadas pudo ser un apartado del proyecto alfonsino de una historia universal [Cioba 1996; Domínguez 2012]. Si bien Alfonso X proyectó la inclusión de las historias de cruzada en su *General Estoria*, lo hizo acudiendo muy probablemente a algunos textos como los *Anales de Tierra Santa,* o la HO de Jacques de

6. O'Callaghan 1993, 163-181; Martínez 2010, 189-203; Rodríguez García 2014 55-59 y 188-214.

Vitry. Cristina González examina las cláusulas de atribución existentes en algunos manuscritos de la *Gran Conquista de Ultramar* (entre ellos, el más antiguo, el ms. 1187 de la BNE de Madrid) para argumentar el hecho de que durante el reinado de Alfonso X un tercer proyecto historiográfico fue ideado y alimentado por trabajos previos de selección de materias orientales y de traducción de las mismas [González 1992, 29-32]. Aunque este programa no llegará a materializarse sino después de la muerte del Rey Sabio, durante la época de Sancho IV (1290-1295) [González 1992; Gómez Redondo 1998, 1028-1029], la presencia de las variantes de la HO entre los códices de la cancillería real en un período que suponemos situado entre 1265 y 1315 es un argumento adicional para la idea de que, durante la época alfonsí el interés político y simbólico por Tierra Santa no disminuyó ni siquiera después del fracaso de la campaña por el Imperio. Así lo demuestra, entre otros documentos, el testamento firmado en Sevilla el 21 de enero de 1284, en el que abundan las menciones de la empresa cruzada y de las conexiones entre Alfonso X, sus antepasados de la Casa de Suabia-Hohenstaufen y las tierras de Ultramar: «E otrosí mandamos que luego que finaremos que nos saquen el corazón y lo lleven a la Sancta Tierra de Ultramar, e que lo sotierren en Ierusalem en el Monte Calvarios, allí do yacen algunos de nuestros abuelos, e si levar non lo pudiesen que lo pongan en algund lugar do esté, fasta que Dios quiera que la tierra se gane o se pueda levar en salvo» [González 1992, 90].

2. La segunda redacción se realiza después de 1360, y añade a la configuración anterior el relato de viajes de Odorico de Pordenone a China y al Tíbet, en una relación de continuidad simbólica con la *Carta del Preste Juan*. El maestro franciscano dicta su relato en 1330 y muere algunos meses más tarde, dejando una relación redactada en un latín tosco que iba a conocer varios intentos de depuración, causa probable de que el texto no llegara a difundirse en Occidente sino hacia 1350 [Domenichelli 1881, 150-151]. Al reconfigurarse en la primera mitad del siglo XV, el LU señala un cambio de registro en el discurso sobre Oriente: desde el siglo XIV en adelante, el eco de los asuntos orientales llegará a Europa occidental ya no a través de historias y de obras de erudición, sino como tema asociado con los proyectos misioneros de franciscanos y dominicos, que vuelven simbólicamente a Tierra Santa al cabo de un paradójico rodeo por tierras del Extremo Oriente.

La mención del año 1360 que aparece en el Tractado VI podría ser consistente con la fecha de la redacción, como lo sugiere Amador de los Ríos: la aparición de esta fecha se debe a un simple descuido por parte del compilador, porque el texto se refiere, sin lugar a dudas, al año 1260, que es la fecha de la finalización del castillo de Safed. El error está inducido, con toda probabilidad, por la proximidad, en el tiempo concreto del copista, de la fecha de 1360, y constituye, en nuestra opinión, una actualización inconsciente de la fecha interna del manuscrito copiado, a diferencia, por ejemplo, de la actualización operada en la copia de los *Anales de Tierra Santa*, que añade una información sobre la muerte en 1303 (era hispánica de 1341) del infante Enrique el Senador, con el propósito evidente de fusionar las dos dimensiones de la historia, la castellana y la oriental. Siguiendo la lógica de Amador de los Ríos[7], y en base a este único detalle, todavía no se puede decir si la actualización del material procedente de la primera redacción se manifiesta en otros detalles del texto, además de la interpolación del relato de Odorico de Pordenone.

En relación con este cuadro de circunstancias, la realidad material del ms. 3013 de la BN de Madrid sugiere que se trata de una copia del siglo XV, quizá de la primera mitad de este siglo, una copia cuidada, con espacios dedicados a un trabajo de pintura finalmente abandonado, que recoge en su totalidad la última redacción de finales del siglo XIV. La redacción del códice se realiza en un momento histórico que le atribuye una indiscutible relevancia al contenido, sobre el que solo podemos conjeturar, de los últimos tratados: se trata de las primeras décadas del siglo XV, dominadas por los debates sobre el concepto de autoridad espiritual y eclesiástica en el trasfondo del movimiento conciliar, y que redescubren el tema de la unión de las Iglesias como argumento del centralismo eclesiástico apoyado en una tradición dogmática que se opone a la fragmentación de la misión terrena de la iglesia de Cristo [Suárez Fernández 1960; Goñi Gaztambide, 1978; Hackett Kawasaki 2008]. El proceso culmina con el fallo del Concilio Ferrara-Florencia presidido por el papa Eugenio IV, que firmaría, junto con el emperador Miguel VIII Paleólogo, el *Decretum unionis* (*Laetentur coeli*) (1439). Este documento contiene, en evidente concordancia con las constituciones del Segundo Concilio de Lyon, la misma lista de los errores dogmáticos de los griegos que el LU resume, con toda probabilidad, en el Tractado

7. *Vid. supra* nota 2.

VII, y el mismo apoyo implícito a la idea de cruzada pontificia, que vuelve a plantearse, una vez más, en relación directa con el tema de la unión.

La historia interna del texto viene trazada por la serie de transformaciones que conoce este conjunto de materias de significado doctrinal y parenético, reunidas en una primera compilación de finales del siglo XIII. Las etapas siguientes del proceso que acaba con la copia del siglo XV suponen tanto una actualización de los materiales existentes, como también una ampliación, al añadirles materias afines. El espíritu que anima este proceso de re-habilitación semiótica recurrente de un conjunto de ideas ya completamente articuladas antes de 1300 corresponde a lo que Cesare Segre llama el carácter diasistémico de las tradiciones manuscritas, dentro de las que cada copia, aunque idéntica al original copiado, representa la manera en que el momento histórico al que pertenece dicha copia se sirve de una materia antigua para contestar preguntas que le son propias [1991, 51-53], y tiene, por tanto, una identidad pragmática inconfundible. El espíritu que anima este proceso se identifica, en el caso del LU, con el fondo ideológico de la literatura *de recuperatione Terre Sancte* que se percibe en estado latente en todas las historias orientales a partir de la pérdida de Jerusalén en 1187, lo que sitúa esta interesantísima compilación dentro de la tipología mencionada, como única obra realizada en el crisol de la lengua castellana de los últimos siglos medievales.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Enrique, ed., *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2001 (Corpus Thomisticum, Fundación Tomás de Aquino, 2011, OCLC nº. 49664).

Amador de los Ríos, José, *Historia crítica de la literatura española V*, Madrid: Imp. de José Rodríguez, 1864.

Baldwin, Philip B., *Pope Gregory X and the crusades*, Rochester: Boydell Press, 2014.

Barber, Malcom, & K. Bate, *The Templars: selected sources*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

Bird, Jessalyn Lea, «The *Historia Orientalis* of Jacques de Vitry: Visual and Written Commentaries as Evidence of a Text's Audience, Reception, and Utilization», *Essays in Medieval Studies*, 20 (2003), págs. 56-74.

Bird, Jessalyn, & E. Peters & J. M. Powell, eds., *Crusades and Christendom. Annotated Documents in Translation from Innocent III to the Fall of Acre (1187-1291)*, Filadelfia: Univ. of Pennsylvania Press, 2013.

Carozzi, C., «Humbert de Romans et l'union avec les Grecs», en M. Hubert & M. Mollat, eds., *1274, année charnière. Mutations et continuité*, Lyon & París: Éditions du CNRS, 1977.

Cioba, Mianda, «*Historia Orientalis» de Jacques de Vitry. La traducción castellana existente en el ms. 684 de la BN de Madrid. Edición crítica (I)*, Bucarest: Ed. Universității din București, 2005, 2 vols.

——, «La *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry en manuscritos castellanos medievales», *Revista de Filología Románica*, 14 (1996), págs. 153-166.

——, «La *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry en traducciones castellanas de los siglos XIV-XV. Apuntes para una teoría de la traducción medieval», *Verbum. Analecta Neoclasica*, 1 (2003), págs. 203-221.

——, «Sources, autorité et parénèse dans l'Historia Orientalis de Jacques de Vitry», en Claude Andrault-Schmitt *et alii*, eds. *Des nains ou des géants? Emprunter et créer au Moyen Âge*, Turnhout: Brepols, 2015, págs. 75-103.

——, «Alexandre le Grand dans l'*Historia Orientalis* de Jacques de Vitry: sources et contextes», en M. Cioba & Al. Cizek & D.-T. Ionescu, eds., *Alexandre Le Grand: histoire, image, interprétation*, Bucarest: Ed. Universității din București, 2016, págs. 193-238.

Domenichelli, Teofilo, *Sopra la vita e i viaggi del Beato Odorico da Pordenone dell'ordine de'minori*, Prato: Ranieri Guasti, 1881.

Domínguez, César, «Las *Estorias* de Ultramar en el taller historiográfico de Alfonso X. Identificación, catalogación e hipótesis de trabajo», *Boletín de la Real Academia Española*, 92.35 (2012), págs 2-35.

Donnadieu, Jean, ed., *Jacques de Vitry. Histoire Orientale. Historia Orientalis*, Turnhout: Brepols, 2008.

Ebied, Rifaat & D. Thomas, eds., *Muslim-Christian Polemic During the Crusades*, Leiden: Brill, 2005.

Gil, Juan, *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medievo occidental*, Madrid: Alianza, 1995.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, I*, Madrid: Cátedra, 1998.

Goñi Gaztambide, José, «El conciliarismo en España», *Scripta Theologica*, 10 (1978), págs. 893-927.

González, Cristina, *La Tercera Crónica General: La Gran Conquista de Ultramar*, Londres: Thamesis Books, 1992.

Hackett Kawasaki, Denise, *The Castilian Fathers in the Council of Basel*, Madison: University of Wisconsin, 2008.

Huygens, R. B. C., ed., *Lettres de Jacques de Vitry*, Leiden: Brill, 1960.
——, ed., *De constructione castri Saphet. Construction et function d'un château-fort en Terre Sainte*, Amsterdam & New York: North Holland, 1981.
Inglebert, Hervé, *Le Monde, l'Histoire. Essai sur les histoires universelles*, París: PUF, 2014.
Kennedy, Hugh, *Crusader Castles*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
King, Margot H., ed., *Jacques de Vitry. The life of Marie d'Oignies* (*Vita Mariæ Oigniacensis in Namurcensi Belgii diocesi*), Toronto: Peregrina, 1989.
Locke, Peter, ed., *Marino Sanudo Torsello. The Book of the Secrets of the Faithful of the Cross (Liber Secretorum Fidelium Crucis)*, Farnham: Ashgate, 2011.
Marchisio, Annalia, ed., *Odorico da Pordenone. Relatio de mirabilibus orientalium Tatarorum*, Florencia: SISMEL & Edizioni del Galluzzo, 2016.
Martínez, Salvador, *Alfonso X the Learned*: *A biography*, Leiden: Brill, 2010.
Mitre Fernández, Emilio, «Otras religiones ¿otras herejías? El mundo mediterráneo ante 'el choque de las civilizaciones' en la Edad Media», en *En la España Medieval*, 25 (2002), págs. 9-45.
Morel Fatio, Alfred, *Chronique de Morée au XIIIe et au XIVe siècles*, Ginebra: Imprim. Jules-Guillaume Fick, 1885.
O'Callaghan, Joseph F., *The Learned King: the Reign of Alfonso X of Castile*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993.
O'Meara, Thomas F., «The Theology and Times of William of Tripoli O.P.», *Theological Studies*, 69 (2008), págs 80-98.
Paolella, Alfonso, ed., *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam: volgarizzamento meridionale anonimo di Francesco Petrarca*, Bolonia: Commissione per i testi di lingua, 1993.
Pirenne, Jacqueline, *La Légende du Prêtre Jean*, Estrasburgo: Presses Universitaires, 1993.
Rodríguez García, José Manuel, *Ideología cruzada en el siglo XIII. Una visión desde la Castilla de Alfonso X*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014.
Rousset, Pierre, «R. B. C. Huygens éd., *Lettres de Jacques de Vitry*. Édition critique», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5.18 (1962), págs. 217-219.
Sánchez Candeira, Alfonso, «Las cruzadas en la historiografía española de la época. Traducción castellana de una redacción desconocida de los *Anales de Tierra Santa*», *Hispania. Revista Española de Historia*, 20 (1960), págs. 325-367.
Schein, Sylvia, *«Fideles Crucis». The Papacy, The West and the Recovery of the Holy Land*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
Segre, Cesare, *Due lezioni di ecdotica*, Pisa: Scuola Normale, 1991.
Suárez Fernández, Luis, *Castilla, el cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid: CSIC, 1960.

Wolff, Robert Lee, «Mortgage and Redemption of an Emperor's Son: Castile and the Latin Empire of Constantinople», *Speculum*, 29.1 (1954), págs. 45-84.

RESUMEN: A principios del siglo XIII, Jacques de Vitry, arzobispo de San Juan de Acre y legado pontificio en el Reino Latino de Jerusalén finalizaba su *Historia Orientalis*, un amplio tratado misceláneo que recogía una historia compendiada de las cruzadas, varios textos homiléticos a favor del *passagium generale*, y una presentación de la realidad política y confesional de Tierra Santa en las vísperas de la quinta cruzada. Hacia finales del mismo siglo, su *Historia*… llegaba a manos de los letrados de la cancillería real de Castilla donde se produce una primera versión castellana de la misma; casi dos siglos más tarde la obra de Jacques de Vitry se seguía difundiendo y leyendo tanto en su forma original, como en traducciones castellanas, o bien, como material constitutivo de refundiciones e interpolaciones latinas y romances sobre el tema del Oriente cristiano durante los últimos siglos medievales. Una de estas reconfiguraciones tardías es el *Libro Ultramarino*, de la primera mitad del siglo XV, considerado, asimismo, la segunda traducción castellana de la *Historia Oriental*. El trabajo presenta algunos resultados de la investigación sobre la difusión de la *Historia Oriental* en castellano, desde inicios del siglo XIV hasta 1450 con una especial atención dedicada al *Libro Ultramarino*, una refundición del tratado de Jacques de Vitry, con amplias interpolaciones historiográficas y parenéticas, que dejan filtrarse ecos de la crisis conciliar y de las campañas que apoyaban la unión de las Iglesias y la solidaridad con la cristiandad oriental.

PALABRAS CLAVE: *Libro Ultramarino*, *Historia Oriental*, cruzadas, literatura *de recuperatione*, unión de las Iglesias

ABSTRACT: In the early 13th century, Jacques de Vitry, archbishop of San Juan de Acre and papal legate in the Latin Kingdom of Jerusalem ended its *Historia Orientalis*, a miscellaneous treaty collecting an abridged history of the crusades, various homiletic texts in favor of *passagium generale*, and a presentation of the political and religious reality of the Holy Land on the eve of the fifth crusade. Towards the end of the century, his *Historia*... came at the hands of the scholars of the Royal Chancery of Castilla where a first Castilian translation is realised; nearly two centuries later, it is still being read and copied in its original Latin, in Castilian translations, or as a constituent material for interpolated works on the same subject, Latin or vernacular, that is, the oriental Christianity during the late Middle Ages. One of the results of those reconfigurations is the *Libro*

Ultramarino, a second Castilian translation of the first half of the 15th century. This paper presents some results of the investigation into the dissemination of the *Historia Orientalis* in the Castilian language, from the late 13th up until the early 15th centuries, with a special attention on the *Libro Ultramarino,* a largely interpolated translation that allows us modern readers to perceive echoes of the conciliar crisis and of the campaigns for the union of the Churches and for solidarity with Eastern Christendom.

KEYWORDS: *Libro Ultramarino*, *Historia Oriental*, crusades, *De recuperatione* literature, *reunion of Christian churches*

*HISTORIAL DE UN LIBRO ESPAÑA EN SU HISTORIA EN EL EPISTOLARIO ENTRE AMÉRICO CASTRO Y MARÍA ROSA LIDA**

JUAN-CARLOS CONDE
(IEMYRhd-Universidad de Salamanca)

Para Daniel Waissbein

El gran Alan Deyermond abrió el primer tomo de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* señalando 1948 como año que marcó un punto de inflexión decisivo en el campo de los estudios medievales hispánicos. Cuando España estaba en lo más oscuro de su muy oscura postguerra y las ruinas de una Europa devastada todavía humeaban, dos artículos y dos libros, que –son palabras de Alan– «concentraban los estudios y las reflexiones de toda una existencia», obra de cuatro autores que «habían visto interrumpido el curso normal de sus vidas por la guerra y la tiranía», autores cuyo «trabajo erudito era en buena medida una afirmación de la inteligencia y del espíritu del hombre frente a la irracionalidad del mal» [1980, 1], sacudieron con fuerza el panorama de los estudios sobre las letras medievales españolas y europeas.

* La investigación en que se basa este trabajo ha sido posible gracias a la *Major Research Fellowship* concedida por el Leverhulme Trust al proyecto *Reinventing Spanish history: the work of Américo Castro in its cultural context*.

Esas cuatro obras son el influyente, y tan conceptualmente conmovedor como metodológicamente errado, libro de Curtius [1948] sobre la pervivencia de los temas y motivos de la Antigüedad clásica en las literaturas europeas a través de la Edad Media y más allá; el artículo del tan agudo en su apellido como en sus juicios Leo Spitzer [1948] acerca de la no historicidad de la épica española –o no hasta el punto propugnado por Menéndez Pidal–; el artículo de Samuel Stern [1948] en que desveló la existencia de unas cancioncillas líricas mozárabes que revolucionaron el conocimiento de la lírica medieval europea; y, por último, el libro de Américo Castro [1948] en que por vez primera replanteaba radicalmente –luego profundizaría en su revisionismo crítico, como es sabido– el entendimiento de la historia de España y de su identidad como grupo humano y como colectividad. *España en su historia* es su título.

Es el primer gran libro de Castro tras la guerra civil española. Es una obra que plantea una radical revisión de las ideas sobre España como sociedad y como nación que hasta entonces circulaban. Un libro que, como nadie ignora, suscitó una enorme polémica, que se vería renovada con las transformaciones de las ideas de Castro, formuladas en las sucesivas ediciones de *España en su historia* (con el título de *La realidad histórica de España*) o en otras obras del último Castro, como *De la edad conflictiva*.

No es mi intención resumir las principales ideas formuladas por Castro en su libro. Aludiré tan solo al que acaso sea su más señalado mérito: poner sobre el tablero la importancia de las minorías étnico-religiosas que fueron parte integral de la sociedad hispánica durante la Edad Media, siglos cruciales en la conformación de la historia de España y de su identidad como grupo humano. De ahí su subtítulo, *judíos, moros y cristianos*: este libro es la primera gran reivindicación de la llamada España de las tres religiones.

Me propongo aportar algunos datos relativos a la gestación de ese primer libro castrista de la postguerra, proceso largo y complejo, cuyo interés trasciende lo meramente anecdótico. En concreto, exploraré los datos al respecto presentes en la correspondencia que a lo largo de varios años mantuvo Américo Castro con la preclara María Rosa Lida, correspondencia cuya edición he preparado y anotado, y que espero verá la luz dentro de no mucho tiempo en esta ciudad, vestida con las distinguidas galas con que siempre van vestidos los libros al cuidado de Pedro Manuel Cátedra. Este epistolario, que en su estado de conservación actual se extiende desde

enero de 1946 hasta enero de 1962, y comprende 66 cartas, muestra lo estrecha y cordial que fue la relación entre estos dos grandes nombres de los estudios hispánicos del siglo xx, cuánto y cómo se apreciaron, qué pensaban cada uno acerca de la obra del otro y cuáles eran sus puntos de vista acerca de otros críticos y estudiosos, y de sus obras. Además, encierra abundante información acerca de *España en su historia*, su gestación y los avatares de su producción, acerca del *historial de un libro* –tomando prestado el título acuñado por Luis Cernuda [Cernuda 1975]– destinado a marcar época, como certeramente indicó Alan Deyermond.

La gestación y la escritura de *España en su historia* tuvieron lugar a lo largo de un amplio período de tiempo. Dejando al margen la importancia –a menudo negada o minimizada por Castro– que pudieran haber tenido la guerra civil y el exilio en su replanteamiento de la historia de España en pos de dar respuesta a los acuciantes 'porqués' que suscitaban –exilio que para él significó dejar atrás, a los 51 años de edad, cátedra, status social, casa, propiedades, biblioteca, archivos personales y hasta familia–, es evidente que en el pensamiento de Castro ya estaba asentada, a fines de los años 30 o comienzos de los 40, la base de un replanteamiento de los modos y métodos historiográficos al uso en la época. Ello empieza a verse de forma embrionaria ya en su lección inaugural como titular de la cátedra Emory L. Ford de estudios hispánicos en la universidad de Princeton, pronunciada en diciembre de 1940 [Castro 1940a], donde propugna la necesidad de una historia interpretativa, no descriptiva, que para ser veraz y verdaderamente útil habrá de imbricar estrechamente el existir del historiador con la historia que este desea interpretar y esclarecer[1]. Por otro lado, disponemos de alguna noticia acerca de la cronología de

1. Castro lo expresa de forma concluyente, si bien en un inglés un tanto idiosincrático, al comienzo de su opúsculo: «A human fact can never be reduced to the conceptual plan of a definition that attempts to include its whole content, as is the case with mathematical or physical definitions. A historical fact always signifies something, that is, it acknowledges an end or value that trascends it» (1940a, 5); «An intention of historical construction is never objective, that is, in can provide nothing similar to what we call the axiomatic or logically demonstrable in rational science» (*Ibid.*). Acerca de la necesidad de la implicación vital del historiador con la cultura historiada: «The evidence which historical judgement may furnish depends on how we integrate our own lives with the historical life we are trying to understand; because history is not explained, it is understood [...]; the understanding of history presupposes a vital projection of the historian within the historical fact» (*Ibid.*, 5-6).

la redacción de *España en su historia* en la correspondencia que Castro mantuvo con diversos corresponsales. Así, en una carta de 4 de enero de 1944, Castro escribe a su discípulo Stephen Gilman, movilizado con el ejército de EE. UU. en un destino en territorio estadounidense, «Por aquí nada de particular. El libro avanza con mucho retraso. No quiero apresurarlo y tengo muchas cosillas entorpecedoras (clases, latas, etc.)»[2]. En carta del 29 de febrero del mismo año comenta los avances en la redacción del libro, quejoso por su lento progreso, pero dando noticia ya de algunas de las líneas generales que lo informan:

> Hubiera querido tomar vacaciones ahora, y eso quería la *Administration*. De haber habido otros profesores literatos, lo habría hecho porque necesito paz y tiempo para terminar mi libro. Por desgracia no es así [...] Mi libro avanza con dificultades inherentes a su complicación. Tengo que cribar mucha tierra para lograr buen mineral. El querer abarcar la historia en su totalidad humana es muy duro. Pero así voy entendiendo menos mal la peculiaridad sorprendente de lo español. Ahora estoy tratando de entender al Arcipreste, integrando en él lo común europeo (de que todos hablan) y lo español (cristiano-musulmán). Mi ignorancia del árabe, y el tener que leer traducciones, o hacerme traducir, es un lío. Pero sale algo que se tiene en pie. Dejaré los problemas en su sitio, y que vengan luego otros jóvenes a completar o rectificar. La Edad Media es la clave de todo lo demás[3].

Esa correspondencia entre Castro y Gilman permite, además de saber de la cronología de los avances de su redacción, advertir hasta qué punto el libro que Castro tenía en mente a esas alturas era y no era el que publicaría años después. En otra carta a Gilman, de 29 de abril del mismo año, un pasaje nos permite confirmar que las alusiones a ese libro *in fieri* apuntan a *España en su Historia*, pero también que Castro lo estaba escribiendo en inglés, y que su extensión y formato parecían más modestos de lo que finalmente fueron. Es lo que cabe deducir de las siguientes palabras:

2. Cito por la copia digitalizada del archivo de Stephen Gilman conservada en la Residencia de Estudiantes (Madrid), referencia RE, CAS\1\1\3. Las siguientes referencias a esta correspondencia se harán a dicha copia digitalizada. La carta está fechada el «4 de enero de 1943», pero evidentemente ha de ser 1944: es un tipo de error harto frecuente en cartas escritas en los primeros días de un año.

3. RE, CAS\1\2\4.

> Tenemos una serie de publicaciones en *Romance Languages*. Saldrán estudios, y además folletos con artículos. Lo de la *Celestina* [se refiere a un trabajo de Gilman] podría ir con dos cositas que hacemos: Boccaccio y Lope de Vega (yo haré una comparación entre el *Decamerón* y *El anzuelo de Fenisa*, y Myron dará otro articulito[4]). Con esos tres trabajos hacemos un cuaderno de la serie. En esa serie saldrá también mi *Spain in her History*. Antes daré un folleto larguito sobre el Arcipreste de Hita. De esta manera, en un par de años pondremos el hispanismo de Princeton a buena altura, y Vds. los jóvenes recogerán el fruto. Costará años porque somos muy pocos[5].

Sirvan estos parámetros para contextualizar mínimamente la información que sobre los pormenores de la elaboración y edición de *España en su Historia* ofrece el epistolario entre Américo Castro y María Rosa Lida. Añadamos a lo dicho hasta aquí la información que cualquier lector del libro puede hallar por sí mismo, especialmente si lo lee en su primera edición: que fue publicado por la Editorial Losada en la ciudad de Buenos Aires, que lleva un colofón de 23 de abril de ese año, que su prólogo está fechado en abril de 1946 en Princeton, y que ese prólogo lleva una *addenda* de diciembre de 1947, de la que luego nos ocuparemos con algún detalle.

Por otro lado, María Rosa Lida forma parte, durante el período en que cruza con Castro correspondencia sobre *España en su historia*, del maravilloso equipo de *filologuesnos* –la expresión es del propio Alonso [Lida 2014, 151]– reunido y formado por Amado Alonso en el Instituto de Filología de Buenos Aires. Al margen de sus labores como bibliotecaria, activa redactora de la *Revista de Filología Hispánica* e investigadora en el Instituto, María Rosa Lida enseñaba –griego y literatura medieval española– en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario. Son, con todo, como esta correspondencia revela, los últimos días de ese incomparable centro de investigación, a punto de ser pasto de la brutalidad hipernacionalista del

4. Myron A. Peyton, doctorado en Northwestern University (1942) bajo la supervisión de Edwin B. Place, fue uno de los jóvenes profesores de español en Princeton en los años en que Castro ocupaba la cátedra. Especialista en literatura del Siglo de Oro, publicó múltiples libros y artículos sobre diversos autores y obras.

5. RE, CAS\1\2\5. La carta, mecanografiada, tiene un añadido manuscrito que contiene un dato importante para la biografía de Castro: «Antes de anoche me dieron la ciudadanía americana. ¡Cómo corren los años! De ahí mi prisa por acabar mis trabajos pendientes antes de que me coja la inevitable idiotez de los años seniles».

régimen de Juan Domingo Perón, y pronto ese grupo humano incomparable (los hermanos Lida, Ángel Rosenblat, Ana María Barrenechea, Daniel Devoto, Paul Bénichou, Enrique Anderson Imbert, Frida Weber de Kurlat) quedaría desbandado tras la renuncia forzosa de su director, Amado Alonso, y, en su mayor parte, establecido fuera de Argentina, como su líder y maestro[6].

La primera de las cartas de la correspondencia entre Castro y Lida en que constan noticias acerca de *España en su historia* es una carta sin fecha, pero a la que responde una de Castro de 3/10/1946. Es una carta extensa, de cinco folios mecanografiados a una cara y a un espacio, que Lida escribe tras haber leído en pruebas en su integridad el libro. Dato en sí valioso, pues nos permite saber que para septiembre de 1946 o antes, las pruebas estaban ya listas, lo que apunta a cierta sintonía entre este hecho y la data de abril del mismo año que ostenta el prólogo de *España en su historia*. Con todo, lo más importante de esta carta es ver cómo, más allá del elogio incondicional a la obra del maestro –Lida habla de «libro único en que la finura intelectual, el *higher criticism* a que nos tenía acostumbrados *El pensamiento de Cervantes*, se aplica a entender la historia esencial de España, como preludiaba el magnífico estudio sobre el eras-

6. Amado Alonso se vio en la obligación de dejar su puesto y Argentina y ubicarse en EE. UU., aceptando la oferta que le había efectuado Harvard University de una plaza de profesor visitante. La situación política tras el ascenso del peronismo al poder a consecuencia del resultado de las elecciones de 24 de febrero de 1946, la situación en la Universidad y la persecución, incluido el encarcelamiento, de que fue objeto Alonso por parte del régimen peronista, lo llevaron a tomar ese paso, que él tomó como provisional pero terminó por convertirse muy pronto en definitivo: véase los trabajos de Lecea Yábar 1989, 265; 1995-1996, 26; 1999-2000, 414-415, y, con más datos, 2014, 50-54; en pág. 50 facsímil de la resolución de 20 de septiembre de 1946 en que Enrique François, «Delegado Interventor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires» da por rescindido el contrato de Amado Alonso como Director del Instituto de Filología y asume provisionalmente ese cargo él mismo; en pág. 51 facsímil de la carta de 5 de noviembre 1946 que once colaboradores del Instituto de Filología, entre ellos María Rosa Lida y su hermano Raimundo, enviaron al mediocre François solicitándole la reconsideración de «la cesación del Dr. Amado Alonso» a fin de que pudiera «volver dignamente a su cátedra». La carta, cuyo envío sin duda requirió de considerable coraje, no surtió ningún efecto. Véase también Weber de Kurlat 1975, 4; Lapesa 1992, 330 (reimpreso en Lapesa 1995-1996, 81) –da como causa de la marcha a Harvard la concesión de un doctorado *honoris causa*– y Miranda Lida 2010, 216-217; 2014, 177-179; versión harto más *light* de la marcha de Alonso en Barrenechea 1995-1996, 102.

mismo»– [FZ, CAC_28_04_0072, fol. 1][7], la lectura de la erudita porteña fue ciertamente mucho más allá de una mera corrección de pruebas, y llevó a cabo una detenida revisión crítica del contenido de la obra, efectuando sugerencias y correcciones apoyadas sobre una nutrida base documental y textual, como es norma en sus trabajos desde el inicio de su carrera. La carta es una verdadera micro-monografía erudita en que corrige algunas apreciaciones, diríamos que apresuradas, hechas por Castro acerca de los problemas sucesorios desencadenados durante el reinado de Alfonso X tras la muerte de su primogénito, o la imprecisa mención que hace Castro del uso por parte de don Juan Manuel del famoso esquema tripartito de la sociedad medieval –*defensores*, *oratores*, *laboratores*– sin atribuirlo a sus posibles fuentes –Adalberto de Laon, según nota Lida– (ambos en fol. 1)[8]. Más calado tienen las notas que Lida aporta en esta carta acerca del *Libro de los estados* de don Juan Manuel, con las que complementa lo escrito por Castro acerca del infante castellano, páginas que, por otra parte, le merecen la más alta consideración («Muy agradecido» –dice Lida– «debe estar don Juan Manuel –a quien ha tocado penar en manos de gente como Giménez Soler, Blecua y Castro y Calvo– al estudio de V.: ahora sí cobra coherencia ese tan evidente individualismo de estilo», fol. 1). Se trata de un texto de unas setecientas palabras en el que, de manera telegráfica, se resaltan diversos aspectos de esa obra juanmanuelina. Uno de ellos es la posible relación del particular giro sapiencial que en ella imprime su autor a la base temático-estructural proporcionada por la leyenda de *Barlaam y Josafat*, en detrimento de su original impronta ascética, con la obra del judío barcelonés Abraham ben Hisday, idea que toma de un trabajo de González Llubera [González-Llubera 1936]; otro, al que más espacio dedica, es la orientación de la obra hacia «una revisión normativa de la sociedad» en que el autor se las arregla para insertar su propia mirada y su propia voz; por último, nota el gusto por los refranes que muestra Juan Manuel, lo que sugiere pudiera deberse a influencia árabe

7. Cito las cartas conservadas en la Fundación Zubiri de Madrid mediante la signatura única asignada a cada una de las cartas en ese archivo, precedida de la abreviatura FZ. El estudio sobre el erasmismo mencionado por Lida es el publicado en Castro 1940b y 1942.

8. Observación prácticamente idéntica a la efectuada en esta carta aparece en la primera de las tres notas que Lida publicó sobre don Juan Manuel: 1950-51, 158-159.

–lo que sin duda abriría el apetito histórico de Castro[9] [fols. 1-2]. La carta prosigue con diversas observaciones referidas a las páginas de *España en su historia* que se ocupan de Juan Ruiz y su *Libro*, donde Lida efectúa una aportación importante acerca del sentido de su famosa copla 70 y sus analogías musicales, en parte basada en informaciones proporcionadas por el gran Daniel Devoto, por aquél entonces compañero de Lida en el Instituto de Filología. Seguidamente Lida efectúa una serie de nutridas y muy bien documentadas observaciones al capítulo X de *España en su Historia*, dedicado a los judíos en la España medieval, al que no duda en calificar de «maravilloso capítulo» [fols. 2-5]. Son observaciones en que Lida despliega su sobresaliente conocimiento de la historia judía, de la literatura de la Antigüedad clásica, y de la historia y la literatura hispánicas medievales; el tono y el contenido son los propios de una maestra ya en la plenitud de su intelecto, y el estilo y la factura de las observaciones son tales que esas páginas podrían haberse imprimido sin desdoro entre las de cualquier publicación de Lida. La carta se cierra con el envío de «los más cariñosos saludos de la huérfana cofradía filológica y entre ellos, los de la menor discípula y más ferviente admiradora de V.» [fol. 5], fórmula que revela tanto el afecto y la admiración que Lida profesa a Castro –hasta el punto de considerarse sin ambages su discípula– como el estado crítico en que se halla el grupo de filólogos del Instituto, en unas fechas en las que ya Amado Alonso ha dejado Argentina y había cesado en su desempeño de la dirección del Instituto en septiembre de 1946[10].

Castro responde a esta carta el 3-10-1946, a vuelta de correo y lleno de gratitud y reconocimiento: «Llegó anoche su carta infechada, y no sé cómo agradecerle sus comentarios, sugestiones y propuestas de enmienda a algunos pasajes de mi libro. Una ayuda así, antes de salir a la calle una obra, no tiene precio, y sólo V., con su afectuosa competencia, era capaz de dármela»[11]. Y a ello añade con humor: «Yo voy a aceptar casi todas

9. La segunda de las 'Tres notas' sobre Juan Manuel de Lida examina precisamente la presencia y función de los refranes en su obra: 1950-51, 163-168.

10. *Vid.* para ello Lecea Yábar 2014, 50-54; Miranda Lida 2014, 177-179.

11. Conservamos la carta de Castro gracias a la copia en papel carbón existente en el archivo del propio Castro. *Vid.* FZ, CAC_28_04_0057. No se halla con el resto de las cartas de Castro a María Rosa Lida entre los Malkiel Papers en la Bancroft Library (University of California, Berkeley). Es una extensa carta de ocho folios, mecanografiada, aunque realmente sólo tres de esos folios son carta: el resto son el texto de un añadido

sus sugestiones, pero V. se fastidiará y tendrá que admitir la inserción de un último párrafo en el prólogo: 'Gracias muy especiales he de dar a María Rosa Lida por haber leído las pruebas de este libro, y por algunas valiosas adiciones y enmiendas a los capítulos VIII, IX y X'. Si, *suadente diabolo*, me desobedece, ya no la querré nada» [fol. 1]. Una fórmula muy similar a la mencionada en esta carta fue la impresa finalmente en el libro [Castro 1948, 15].

En el resto de la carta don Américo confirma la aceptación de la mayor parte de esas sugerencias y correcciones: «Tiene V. razón», «Sí, hay que poner eso» [fol. 1], «Creo que en eso tiene V. plena razón», «Tiene razón en lo del *Poema del Cid*» [fol. 2], etcétera. También ofrece a la consideración de Lida la redacción final de los pasajes afectados, y da instrucciones para la refacción del texto en función de los ajustes y cambios efectuados, tarea para la que deja amplia libertad a su corresponsal: «Si quiere incluir el texto de Adalberto de Laon, miel sobre hojuelas»; «Póngalos [los pasajes] como guste, desde luego»; «Quizá podríamos hacer esto» [fol. 1]; «¿No convendría dar en nota las gracias a Daniel Devoto?» [fols. 1-2]; «le agradecería pusiera como nota lo que me dice»; «Vamos a ver si esto le satisface» [fol. 2]; hasta la última indicación en ella contenida: «V. procurará, naturalmente, que el engranaje de lo añadido en esta carta ocurra sin violencia para lo que sigue en el texto. Quizá haga falta alguna transición, que dejo a su buen arbitrio» [fol. 3]. Corre, naturalmente, parejas con esto el hecho de que, al margen del agradecimiento expresado en el prólogo a las aportaciones de María Rosa Lida, la mayor parte de estas adiciones –sobre todo las incorporadas en nota al pie– aparecerán en el libro en su forma final con atribución específica de su autoría a María Rosa Lida o, en su caso, a Daniel Devoto: Castro no se vistió con plumas ajenas. O, mejor dicho, lo hizo, pero declarando inequívocamente de quién eran[12].

---

al libro del que luego se hablará.

12. Constan en Castro 1948, 351 (sucesión de Alfonso X), 358 (don Juan Manuel y Adalberto de Laon), 365 (*Libro de los estados*; en estos tres casos sin mención a Lida), 430-431 (*puntar* en el *Libro de buen amor,* con crédito a Devoto), 471-472 (sobre los juicios acerca de los judíos en la Antigüedad –bastante reelaboradas a partir de lo sugerido por Lida–), 475-476 (sobre los judíos como prestamistas en la Edad Media), 476 (sobre Rachel y Vidas en el *Mio Cid* –también reelaborada por Castro–), 511 (sobre los judíos al servicio de los reyes cristianos), 539 (anécdota sobre el origen judío de Fernando el Católico –sin mención a Lida–).

Por añadidura a todo lo dicho, una comparación de lo contenido en esta carta con el libro impreso en Buenos Aires confirma que las instrucciones dadas por Castro a María Rosa Lida fueron cumplidas escrupulosamente, dado que la redacción de los distintos pasajes sugerida por Castro en ella es la que se puso en letra de molde. Del mismo modo, la parte final de la última carta mencionada, sus últimos cinco folios, en realidad, encierran el texto de una adición al capítulo x de *España en su historia*, titulada «Algunos datos suplementarios sobre Aragón y Portugal». Dicha adición consta, bajo ese título y en la ubicación indicada, en la edición porteña del libro de Castro. Todo este trabajo, toda esta responsabilidad, fue puesta por Castro en manos de Lida, y la comparación entre lo enviado por Castro y lo impreso en los talleres de Sebastián de Amorrortu e hijos en 1948 permite ver bien a las claras la impecable exactitud con que cumplió lo encomendado.

La carta de Lida de 26 de octubre de 1946, respuesta a la antes mencionada de Castro de 3 de octubre, encierra otra batería de sugerencias y consultas. «En lo poco que me faltaba leer de su libro de V. cuando le escribí mi primera carta» –dice Lida, refiriéndose a la que envió sin fecha– «se me ofrecen estas consultas» [FZ, CAC_28_04_0060]. La primera de ellas es una corrección a la hipótesis etimológica presentada por Castro de la palabra *aladma*, que sospecha árabe, y que Yakov Malkiel dilucidó como helenismo en el judeorromance aragonés en un artículo al que pertinentemente alude Lida [Malkiel 1946]; la sugerencia se incorpora puntualmente a *España en su historia* [Castro 1948, 561n1]. El segundo comentario expresa la satisfacción de Lida al ver que ideas de Castro confirman hipótesis suyas formuladas en un hoy célebre artículo [Lida 1946]; el tercero, el más extenso, aduce copiosos datos procedentes de la obra de Mena en apoyo de un comentario de Castro al pasaje de los *Loores de los claros varones de España* de Fernán Pérez de Guzmán sobre los sabios cordobeses: una condensación de esos datos figurará en *España en su historia* [Castro 1948, 595n1]. Ni que decir tiene que esta carta permite advertir hasta qué punto se hallaba inmersa María Rosa Lida en esas fechas en la obra de Mena, asunto del estudio que terminaría siendo su tesis doctoral, defendida en 1947 y publicada, como es sabido, tres años más tarde [Lida, 1950]. El epistolario que mantuvo con Castro contiene interesante información sobre el proceso de elaboración de este libro fundamental, que no es del caso comentar aquí.

El caudal de informaciones proporcionado por Lida, sea a partir de su revisión de las pruebas de *España en su historia*, sea en respuesta a preguntas de Castro, continúa en la carta que la porteña fecha el 14 de noviembre del 46, respuesta a una carta de Castro no conservada. Afortunadamente Lida reproduce *verbatim* algunas de las preguntas de su corresponsal en su carta. La principal de ellas es sumamente general: «¿Conoce V. fuera de España el tema del diálogo entre el yo y el alma, con ocasión de una situación dada en un momento determinado?». La respuesta de Lida abarca pasajes de la *Odisea*, la *Ilíada*, la *Psicomaquia* de Prudencio y de obras de Teognis de Megara y Píndaro, nada menos, y se extiende al ámbito del debate medieval, en latín o en romance, desde el siglo VII en adelante. El alarde de erudición pertinente y bien fundada es absolutamente espectacular, y muestra de la solidez de la formación clásica de María Rosa Lida y de su talento incomparable para relacionar la herencia literaria clásica con las letras medievales, tanto en romance como en latín. De ello se beneficiaron ampliamente las páginas de *España en su historia*, en este caso concreto de forma muy sucinta [Castro 1948, 216n3]: es difícil combinar la precisión erudita con las amplias visiones históricas.

No cesó ahí la ayuda prestada por Lida en el proceso de impresión del libro de Castro. A partir de fines de 1946, concluidas las intervenciones en el texto y en marcha la parte final de la impresión, le toca a la profesora porteña lidiar con la impaciencia de Castro ante la tardanza en la publicación de la obra. En una carta de 3 de diciembre del 46 le comunica que

> *España en su historia* está pasando por el proceso previo a las pruebas ajustadas, que es bastante engorroso y delicado. Como había mucha corrección tipográfica, según V. recordará, y se le ha agregado buena cantidad más al uniformar el sistema de citas, mayúsculas, puntuación, el número de líneas corregidas que hubo que rehacer en plomo es considerable [...]. Luego viene el trabajo de la compaginación. En resumen: lo menos un mes, antes de tener las pruebas ajustadas. Por eso las notas anteriores y aun la última, sobre el diálogo entre yo y alma, han llegado a tiempo para insertarse en el cuerpo del libro [FZ, CAC_28_04_0065].

Y en esa carta también comunica a Castro que todo está presto para corregir esas pruebas: Andrés Ramón Vázquez y Anselmo Leoz, empleados de Losada, están listos para la tarea, y Frida Weber de Kurlat y María Elena Suárez Bengoechea están aprestadas para compilar el índice de materias

una vez estén disponibles las pruebas compaginadas. Pese a estas noticias, Castro no tardó en ponerse nervioso: Lida escribe una carta a Castro el 5 de febrero de 1947 [FZ, CAC_28_04_0069], respuesta a una suya, perdida, del 29 de enero, en que le llegó «su voz alarmada». De nuevo, las citas literales que hace Lida de la carta de Castro nos indican las razones de esa alarma. «Su silencio acerca de mi libro... significa que la impresión de mi volumen se ha atascado», escribe Lida que le escribió Castro. «Nada de eso», responde, concluyente, Lida, que añade:

> Ha retrasado algo la impresión la revisión que hubo que hacer para uniformar la mucha variedad tipográfica que presentaba (citas, empleo de cursivas, abreviaturas). La revisión ha sido muy minuciosa porque todos queremos el libro de V. un poco como cosa nuestra, y preferimos sacrificar trabajo y días para que la parte tipográfica no desmerezca del contenido, que no cada día sale una *España en su historia*.

Y desciende a pormenores de organización interna de los trabajos:

> Ahora se están imprimiendo las pruebas de página: dos juegos. Entretanto, Andrés Vázquez toma sus vacaciones; vuelve el 19, cuando ya están impresas las pruebas; pasa uno de los juegos a las chicas para que confeccionen el índice. Andrés tiene decidido dejar todo trabajo para dedicarse exclusivamente con su compañero Leoz a revisar el libro de V., y lo hará en unos diez días.

Otra de las peticiones efectuadas por Castro a Lida en su carta no conservada fue la siguiente: «Si es posible ponga en el prólogo la fecha de abril 1946», petición que, pese a argüir Lida «Como V. quiera. Con todo, los baqueanos del libro dicen que al público general una fecha atrasada le desorienta y da aire de envejecido al libro; V. dirá», se verá cumplida.

En esta carta también aprovecha Lida para sugerir adiciones al libro, pese a que las pruebas compaginadas, como ha dicho líneas antes, se están imprimiendo. En ella da a conocer a Castro una serie de textos que ilustran el motivo de la imagen poética en que mujer y espada se yuxtaponen, de origen árabe, según señala Castro en el Apéndice IX de *España en su historia*. Son un pasaje del *Arcipreste de Talavera* y dos de sendos romances, incorporados al libro de Castro [1948, 679-680].

Castro responde agradecido a esa carta del 5 de febrero prácticamente a vuelta de correo, el 18 de febrero[13], preguntándose «¿Qué sería de mí sin la hija de Madrid y esta otra hija honoraria de la ribera platense?», y añadiendo «V. se está tomando otra tarea formidable con una abnegación que me conmueve». Respecto a la fecha del prólogo dice «Póngame al libro la fecha que guste, o no le ponga». Y añade, de nuevo en tono de falsa amenaza: «Lo que no me gustó nada es ver que en lo publicado por la revista *Cabalgata* en diciembre aparecía el prólogo de *España*» –se refiere a la publicación en esta revista porteña dirigida por exiliados españoles de diversos pasajes del prólogo de *España en su historia*– «sin María Rosa» –es decir, sin la mención y agradecimiento a su colaboración en la edición e impresión del libro, que le solicitó añadiera en la carta de 3 de octubre del 46. «Como en el texto de verdad no esté allí, tomo el primer avión y va a ver lo que pasa». La mención y el agradecimiento aparecieron, faltaría más, en *España en su historia*. En el resto de la carta Castro justifica su nerviosismo y su impaciencia «Losada prometió que en marzo estaría a la venta» el libro, y Castro ve que el objetivo no se va a cumplir. Tardaría trece meses más de lo previsto en ver la luz.

La función de embajadora de Castro ante la Editorial Losada que María Rosa Lida venía desempeñando cesaría (momentáneamente)[14] en el verano de ese año de 1947. La erudita porteña, gracias a una beca de la Fundación Rockefeller y a la vista de las turbulencias que el régimen de Perón imponía al Instituto de Filología, y que terminaron, si no por hundirlo, sí por hacer que lo mejor de su tripulación abandonara la nave, marchó hacia Harvard para realizar trabajos de investigación durante el curso 1947-48 bajo la supervisión de su maestro Amado Alonso, con quien se encontró en Cambridge. En esa estancia cuajó su romance, primero

13. Carta conservada en copia en papel carbón del original de Castro, en FZ, CAC_28_04_0070. No existe en la Bancroft Library entre los papeles de Lida.

14. María Rosa Lida pasó las vacaciones navideñas de 1951-1952 en Buenos Aires –hasta donde sé, su primer regreso desde 1947–, y aprovechó su estancia allá para entrevistarse con Gonzalo Losada, fundador y director de la editorial Losada, a quien llevó testimonio de diversas preguntas y quejas de Castro. Esas entrevistas fueron fundamentales para que Losada autorizara, generosamente, a Castro a publicar una segunda edición del libro en otra editorial. Para esto, así como para las tempestuosas relaciones de Castro con la editorial Losada, me permito remitir a mi edición del epistolario entre Lida y Castro.

epistolar, luego pleno y cierto, con Yakov Malkiel, contrajo matrimonio con él y se estableció ya para siempre en Estados Unidos[15]. Hablarán, sí, del libro y de sus progresos ocasionalmente en cartas posteriores a ese verano del 47, pero desde una perspectiva distinta. Saludará Lida la aparición del tomo cuando esta se produzca, y ambos *scholars* mantendrán su correspondencia hasta muy poco antes del prematuro fallecimiento de la argentina. Lo que el conjunto de cartas que hemos espigado a lo largo de lo precedente pone bien de relieve la magnitud, el detalle y el pormenor de un hecho meramente conocido y nunca indagado: la colaboración de María Rosa Lida en el proceso editorial –en el más anglosajón sentido del término– y de impresión de *España en su historia*. No es que Lida llevara a cabo una minuciosa y precisa corrección de pruebas, que lo hizo –y no es poca cosa cuando se trata de un volumen en cuarto de más de quinientas páginas–, sino que como hemos visto efectuó aportaciones de envergadura a la obra, perfilando afirmaciones, aportando textos en sustento de una idea, allegando otros que ayudaban a corregirla, poniendo sobre la mesa aportaciones de historiadores y estudiosos, aportando el copioso caudal de su conocimiento de la literatura clásica y el no menos abundante de su conocimiento de las letras medievales, hasta corrigiendo errores y apreciaciones. Son varios los puntos de tres capítulos fundamentales de *España en su historia* –los capítulos VIII, IX y X– que hubieran sido distintos, y no mejores, sin su intervención. Lida consideraba a Castro maestro suyo, y se declaraba discípula suya, a pesar de que se conocieron en Buenos Aires en 1936, en una de las primeras paradas del exilio de Castro, un Castro desplazado, alejado de su cátedra madrileña, de sus libros, su casa, sus papeles y su familia, pero que sin duda sedujo intelectualmente a la joven estudiosa a la que doblaba en edad en esos tiempos. La discípula, su hija porteña, como dice en una de las cartas que hemos espigado, está a la altura de las circunstancias y más allá, y realiza aportaciones de valía considerabilísima a la obra de Castro. Sin lugar a dudas este supo apreciarlo y valorarlo como debía, por eso acudió al aeropuerto de LaGuardia un domingo de septiembre de 1947 a dar la bienvenida a la ya no tan joven investigadora porteña, le ofreció, junto con su mujer Carmen, la hospitalidad de su casa de Princeton, y mantuvo con ella una

15. Es obligada la cita de De Marco 2005, y Lida & Malkiel 2017, que permiten la lectura de la correspondencia entre ambos.

amistad duradera –pese a los ocasionales arrebatos castristas en demanda de lealtad intelectual incondicional–[16] solo interrumpida por la muerte de María Rosa Lida, basada en una mutua admiración intelectual y en una profunda estima humana.

BIBLIOGRAFÍA

Barrenechea, Ana María, «Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Argentina», *Cauce*, 18-19 (1995-1996), págs. 95-106.

Castro, Américo, *The Meaning of Spanish Civilization. The Inaugural Lecture of Américo Castro, Emory L. Ford Professor of Spanish in Princeton University*, Princeton: Princeton University, 1940.

——, «Lo hispánico y el erasmismo, I», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), págs. 1-34.

——, «Lo hispánico y el erasmismo, II», *Revista de Filología Hispánica*, 4 (1942), págs. 1-66.

——, *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.

Cernuda, Luis, «Historial de un libro (*La Realidad y el Deseo*)», en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona: Seix-Barral, 1975, págs. 177-216.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateneisches Mittelalter*, Berna: Francke, 1948.

De Marco, Barbara, «'Romance ha de ser...' The Correspondence of Yakov Malkiel and María Rosa Lida, 1943-1948», *Romance Philology*, 59 (2005), págs. 1-101.

Deyermond, Alan, *Historia y crítica de la literatura española, I. Edad Media*, Barcelona: Crítica, 1980.

16. Dos son las cartas más significativas dirigidas por Castro a Lida que combinan elogios ante la publicación de dos obras importantes (Lida 1950; Lida 1952) con críticas de fondo planteadas casi en términos de un 'o conmigo o contra mí'. Son cartas fechadas el 16/1/51 y el 28/1/53. No son demasiado diferentes de las cartas que Castro envió a otros estudiosos ilustres expresando sus críticas: véase el caso de las que envió a Marcel Bataillon expresando sus divergencias con «La Célestine» selon Fernando de Rojas (*uid.* Munari 2012, 241-245; ¡algunas de ellas antes de recibir el libro!). O alguna de las que envió a Rafael Lapesa, que no he visto, pero sí la respuesta de Lapesa, de fecha 18/5/58 (sobre diversas afirmaciones en la monografía lapesiana sobre Íñigo López de Mendoza), que permite advertir su severo tono crítico y el requerimiento de un absoluto asenso intelectual.

González-Llubera, Ignasi, «Un aspecte de la novel·listica oriental a la literatura medieval europea», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1936, vol. III, págs. 463-473.

Lapesa, Rafael, «Mi recuerdo de Amado Alonso», en *Estudios de literatura y lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, págs. 321-334.

Lecea Yábar, Juan María, «Amado Alonso», *Príncipe de Viana*, 50.186 (1989), págs. 263-298.

——, «Amado Alonso (1896-1952)», *Cauce*, 18-19 (1995-1996), págs. 17-70.

——, «Mi recuerdo de Amado Alonso», *Cauce*, 18-19 (1995-1996), págs. 71-83.

——, «Amado Alonso en Madrid y en Buenos Aires», *Cauce*, 22-23 (1999-2000), págs. 403-420.

——, «Amado Alonso (1896-1952)», en Tomás Yerro, coord., *Amado Alonso. El español de las dos orillas*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014, págs. 21-135.

Lida, Miranda, «Entre los despojos del peronismo. Esplendor y ocaso del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1927-1946)», *Temas de Historia Argentina y Americana*, 16 (2010), págs. 189-217.

——, *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*, Buenos Aires: Eudeba, 2014.

Lida, María Rosa, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946), págs. 121-130.

——, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1950.

——, «Tres notas sobre don Juan Manuel», *Romance Philology*, 4 (1950-1951), págs. 155-194.

——, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Lida, María Rosa, & Yakov Malkiel, *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*, Barcelona: Acantilado, 2017.

Malkiel, Yakov, «Antiguo judeo-aragonés *aladma*, *alalma*, 'excomunión'», *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946), págs. 136-141.

——, «María Rosa Lida de Malkiel», *Romance Philology*, 17 (1963), págs. 9-32.

Munari, Simona, *Epistolario: Américo Castro y Marcel Bataillon (1923-1972)*, Madrid: Biblioteca Nueva & Fundación Xavier Zubiri, 2012.

Spitzer, Leo, «Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), págs. 105-117.

Stern, Samuel M., «Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques: Une contribution à l'histoire du muwaššah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'», *Al-Andalus*, 13 (1948), págs. 299-348.

Weber de Kurlat, Frida, «Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso'», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires: s.e., 1975, págs. 1-11.

RESUMEN: El presente trabajo estudia la naturaleza y extensión de la ayuda prestada por la filóloga argentina María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962) al filólogo e historiador español Américo Castro (1885-1972) durante la fase final de redacción de *España en su historia* (Buenos Aires: Losada, 1948), la obra en que Castro por vez primera formuló su radicalmente nueva visión de la historia de España. Los datos en que el estudio se basa proceden en su mayor parte del epistolario intercambiado por Lida y Castro, cuya edición se anuncia como en prensa en el cuerpo del artículo, pero ya felizmente publicado («Una laguna sumergida». *Epistolario de Américo Castro & María Rosa Lida de Malkiel*. Edición de Juan-Carlos Conde. Salamanca, SEMYR & SEHL, 2019).

PALABRAS CLAVE: Américo Castro, María Rosa Lida de Malkiel, historiografía de España, s. XX. *España en su historia*.

ABSTRACT: This paper explores the nature and the extent of the help provided by the Argentinian scholar María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962) to the Spanish historian Américo Castro (1885-1972) during the final phase of the production of *España en su historia* (Buenos Aires: Losada, 1948), the book in which Castro presented for the first time his radically innovative views on Spanish history. The information on which this study is based come in the most part from the correspondence exchanged by Lida and Castro; its publication is announced as forthcoming in this paper, but it has already been published («Una laguna sumergida». *Epistolario de Américo Castro & María Rosa Lida de Malkiel*. Edición de Juan-Carlos Conde. Salamanca, SEMYR & SEHL, 2019).

KEYWORDS: Américo Castro, María Rosa Lida de Malkiel, Historiography of Spain, 20th century, *España en su historia*.

LOS ECOS DE ORDIALES EN EL OCASO LITERARIO DE LA EDAD MEDIA: CANCIONERO, ROMANCERO Y OTROS TEXTOS CUATROCENTISTAS[*]

MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL
(Universidade da Coruña)

En estas páginas pretendo examinar una serie de textos medievales que, además de pertenecer al siglo xv, tienen otro elemento en común: la alusión a la figura de Ordiales, personaje histórico de gran interés cuya identidad resulta desconocida para el lector actual. Su muerte, acaecida en 1448 en la batalla fronteriza de río Verde, debió de causar conmoción en la época, lo cual se infiere a partir del número de producciones que recuerdan su nombre; destacan, por su relevancia, el poema cancioneril de Antón de Montoro, «Muy digna potencia de más prosperar» [ID2720], que se articula como un canto fúnebre en torno a la muerte del caballero[1], y el romance tradicional viejo «Río Verde, río Verde/más negro vas que la tinta», que también recuerda, aunque con

[*] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto FFI2016-78302-P «De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista» (MINECO, FEDER, UE) y surge en el seno del Grupo de investigación *Hispania* (G000208) de la Universidade da Coruña, financiado por la Xunta de Galicia. Guarda, además, relación con una pesquisa más amplia que desarrollo gracias al disfrute de una beca predoctoral FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

1. Me valgo, a partir de ahora, de las convenciones establecidas por Dutton, tanto para la referencia a las piezas cancioneriles como a las fuentes; véase Dutton 1990-1991.

mayor brevedad, su derrota[2]. La afinidad temática detectable entre estos dos géneros literarios –cancionero y romancero– se extiende en este caso a otro tipo de textos: varias obras en prosa, algunas de carácter cronístico y otras de difícil clasificación, que, asimismo, ofrecen datos acerca de las circunstancias de la muerte de Ordiales. El examen de este corpus textual, junto con el de algunos documentos de archivo, permitirá perfilar mejor la figura histórica del personaje, sin duda más conocido en la época de lo que hoy podemos suponer.

Una de las piezas de mayor relevancia es, como he anticipado, la de Antón de Montoro, cuya personalidad histórico-literaria ha sido ya ampliamente estudiada[3]; con todo, conviene recordar algunos datos que permiten situarlo en su contexto. El poeta, de origen judío-converso, fue oriundo de Córdoba, ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida [Costa 1990, xi; Beltran 2002, 411]. Se supone que vino al mundo hacia 1404, fecha deducible de una composición de 1474 o 1475 en la que el propio Montoro dice contar 70 años de edad [Ciceri & Puértolas 1991, 11][4]; su muerte se produce en 1483 o 1484, con posterioridad a la redacción de su testamento, que data de 1477 [Beltran 2002, 411]. Allí se le define como *aljabibe*, es decir, vendedor de ropas viejas, lo que le llevó a ser conocido como el Ropero de Córdoba [Ciceri & Puértolas 1991, 13]; no obstante, tal y como propone Costa [1990, xi], debió de ser en realidad sastre: sus vínculos con la nobleza andaluza, su amplia formación cultural y los muchos bienes que dejó a sus descendientes apuntan hacia ello. Desde esta profesión, se piensa que Montoro accedió a la de bufón de palacio, hecho que se vio favorecido por sus habilidades como poeta.

Contamos con más de 150 textos suyos, que se han conservado en un buen número de cancioneros de la época; son de carácter variado,

2. Es en Sayavedra, capitán de las huestes cristianas, en quien se centra el romance, mientras que Ordiales apenas es mencionado: «mataron a Ordiales/Sayavedra huyendo iba» [v. 3].

3. Para la obra de Antón de Montoro contamos con varias ediciones que incorporan el estudio sobre su figura histórica: además de la ya antigua de Cotarelo y Mori 1900, podemos recurrir a la de Cantera Burgos & Carrete Parrondo 1984, a la de Costa 1990 y a la de Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991. De interés resulta también el monográfico de Costa 2004.

4. Me refiero a la pieza «Oh, Ropero, amargo y triste» [ID1933], que dirige a la reina Isabel I.

si bien se le ha considerado sobre todo como un poeta satírico [Beltran 2002, 411]. La pieza sobre la muerte de Ordiales, «Muy digna potencia de más prosperar» [ID2720], se recoge en dos manuscritos: en el *Cancionero Capitular de la Colombina,* ms. 57-5-38 [SV2 en adelante], y en el *Cancionero de Egerton,* ms. 939 del British Museum de Londres [LB3][5]. El primer florilegio, compilado hacia 1470, contiene 85 textos, de los cuales 46 son del Ropero –dos de ellos *unica*– [Costa 1990, xliii-xliv]; el segundo es algo posterior *(ca.* 1475) y consta de 72 composiciones: 44 pertenecen también a Antón de Montoro, por lo que en ambos es el autor mejor representado[6]. La localización del texto en los manuscritos es la que sigue: SV-9 [fols. 96r-97v] y LB3-25 [fols. 102v-106v]; en ambos aparece precedido de una interesante rúbrica: *Antón de Montoro al Duque, memorando la perdición de Urdiales cuando era dubdosa.* Y es que este epígrafe proporciona valiosa información extratextual[7]: nos indica que el poema fue compuesto con toda probabilidad al calor de los hechos, aun cuando no puede descartarse que fuese añadido por una mano ajena al autor, ya que en los versos del Ropero se da por sentada la muerte de Ordiales; el rótulo destaca también la importancia del destinatario, ya identificado por Menéndez Pidal [1973, 158] con Juan de Guzmán, tercer conde de Niebla y primer duque de Medina Sidonia, a quien, según veremos, habría servido Ordiales y al que Montoro dedica varias composiciones[8].

El texto, escrito en tono elegíaco, recuerda las cualidades del personaje, aun cuando es la figura de su madre, que llora su muerte, la que tiene mayor presencia[9]: esta se equipara al personaje clásico de Hécuba, lo que permite

5. En Severin 2000, se ofrece la edición íntegra de ambos códices y su descripción codicológica. Para SV2, resulta también imprescindible el estudio llevado a cabo por Moreno (2012), accesible en el portal *CIM*; y, para LB3, el que proporciona Beltran 2011.

6. Para Severin 1992, 2, estos datos revelan que las dos colecciones habrían bebido de una fuente común por lo que respecta a Montoro, quizás de un cancionero parcial anterior.

7. De acuerdo con Tato 2008, 92, resulta difícil entender no pocos textos de Antón de Montoro desprovistos de sus epígrafes, al igual que sucede en este caso.

8. Cuatro de ellos de signo laudatorio, uno de petición de bienes, y dos que entroncan con su producción bufonesca, que dirige a dos de sus porteros (Costa 2004, 89). Sobre Juan de Guzmán véase Ladero Quesada 2015, 129-172.

9. En ediciones antiguas, como la de Cotarelo y Mori 1900, 24, o Cantera Burgos & Carrete Parrondo 1984, 49, se atribuye a la madre de Ordiales el antropónimo *Remira* por confusión con la forma del verbo *remirar*; véase Ciceri & Puértolas 1991, 246.

a su vez la identificación entre Ordiales y Héctor, prototipos de héroe que, a pesar de sus virtudes, caen en batalla. Como han señalado Costa [1990, 232] y Ciceri y Puértolas [1991, 242], es posible ver aquí la influencia de una obra difícil y erudita como *Las Trescientas,* de Mena, explicable a partir de la relación que se dio entre los dos autores[10]: ambos son cordobeses y cercanos al duque de Medina Sidonia[11]; mantuvieron, además, algunos intercambios literarios[12].

Tras una apelación al duque (estrofa I) y el llanto de la madre del personaje (III-X), es Ordiales quien pasa a ocupar la centralidad del poema (XI-XVIII): se evocan sus buenas cualidades como guerrero, si bien de una manera impresionista, lo cual imposibilita que el lector moderno conozca con precisión los detalles –quizás porque su historia, hoy olvidada, sería archiconocida para el público–. Ya en la estrofa XVIII, el poeta recupera de nuevo la figura materna, dejando oír su lamento en la copla siguiente; a partir de ahí se desencadena el final y personajes de importancia como Hécuba (XIX), el duque (XX), Sayavedra (XII) o la amada de Ordiales (XXV) aparecen en escena. El texto se cierra del mismo modo en que se abre: mediante la apelación al duque, a quien, en último término, Montoro pretende elogiar, conjugando así el lamento por Ordiales con la alabanza al aristócrata.

Formalmente, estamos ante un largo decir de arte mayor, como conviene al torno del poema y al carácter solemne del planto; es este un metro poco habitual en Montoro, que se sirve de este molde solo en otras tres piezas [Ciceri & Puértolas 1991, 16][13]. El estrofismo del que se vale es la

10. Concretamente, se habría producido una *imitatio* con respecto al planto de la madre del condestable Ruy López Dávalos a raíz de su muerte, que Mena recrea en esa obra.

11. De hecho, Mena dedica a Juan de Guzmán su *Tratado en prosa sobre el título de duque*, del cual contamos con la edición de Vasvari 1976.

12. Mena escribe un poema en elogio al duque, «De vos se parte vencida» [ID1805], al que responden Juan Agraz con «Esta tierra sostenida» [ID1806] y Montoro con «O gente tanto sentida» [ID1807]; además, el autor del *Laberinto* es destinatario de varias piezas laudatorias del Ropero: «Un tratado de Juan de Mena» [ID1783], «Es coronista e mas secretario» [ID1798], y «Como fuesen los nouiçios» [ID1905]. Montoro compone también «Séneca holgaras ya» [ID 1782] en honor a su muerte.

13. Se trata de «A vos a quien sobra poder y querer» [ID1765], «Oh cama de nuevos devergirifaltes» [ID1918] y «En todas discrezas más vivo que brasa» [ID2734]; solo en esta última, el Ropero recrea un tema festivo; véase Costa 2004, 135.

octava compuesta de dos cuartetos trabados por las rimas, que sigue el patrón ABAB BCCB, el cual tiene sus antecedentes en la tradición gallega y aun en la provenzal [Navarro Tomás 1995, 99]. La pieza consta de 26 estrofas que se cierran con una finida, que, como ya apuntaba, dirige al duque. Se trata de una composición que no desarrolla la temática amorosa –la más característica de la poesía cancioneril–, pero que se ajusta plenamente al quehacer de estos autores: Montoro logra el artificio mediante el entramado de múltiples recursos –estructuras paralelísticas, enumeración de términos afines, exclamaciones e interrogaciones retóricas, apóstrofes–, que conjuga con la abundancia de referencias clásicas –la *Crónica troyana*– y, también, con un uso arcaizante del lenguaje –latinismos, tanto léxicos como sintácticos–. Todo ello convierte esta composición en una obra culta y erudita, alejada del lenguaje común, más característico de Montoro.

Junto a este texto, la pieza que tiene mayor relevancia en esta investigación es el romance tradicional viejo que comienza «Río Verde, río Verde/ más negro vas que la tinta». Lo cierto es que cuanto sabíamos hasta hace no mucho de Ordiales proviene de su estudio, pues, a pesar de que el personaje allí ocupa muy poco espacio, fue objeto de gran atención. De tema histórico-fronterizo, es, con toda probabilidad, uno de los romances que han despertado mayor interés por parte de la crítica, la cual se ha fijado, sobre todo, en los problemas derivados de su historicidad[14].

Del romance se conservan varias versiones: «Río Verde, río Verde/ más negro vas que la tinta» es el íncipit de la más conocida, de corte tradicional. Esta se ha conservado en dos pliegos sueltos del siglo XVI, catalogados en Rodríguez Moñino [1997, 577-578][15]: uno, custodiado en la Hispanic Society of America [NDPS 695]; y otro, en la Biblioteca Nacional de Praga [NDPS 696], del cual solo pervive el rótulo introductor[16].

14. Cabe mencionar en este punto los trabajos llevados a cabo por Menéndez Pidal 1953 y 1973, Seco de Lucena 1958, López de Coca 1982, Avalle-Arce 1985, Trapero 1986, 1989 y 1991 o Correa 1999a.

15. No se puede descartar la idea de que en el s. XV, en un momento próximo a la composición de la pieza, circulasen pliegos sueltos manuscritos; con todo, tal y como apunta García de Enterría 1973, 32, no era en este siglo el medio de difusión más extendido.

16. Ambos testimonios se abren con sendas rúbricas: «Aquí comiençan tres romançes nueuos. El primero es de Yo me estando en Giromena. Y el otro de Mérida sale el palmero. Y el otro otro rio verde rio verde. Agora nueuamente empremidos» [NDPS

A partir de mediados del siglo XVI el romance pasa de los pliegos a las colecciones de romances; la más antigua es el *Cancionero de romances*, de Martín Nucio, aparecido en Amberes, sin año [Rodríguez Moñino 1997; Garvin 2007, 165-232]. Allí recoge 156 piezas, entre las cuales se halla el poema, que aparece transcrito bajo el título de *Romance de Sayavedra*; también lo vuelca en su reedición de la obra de 1550, a partir de la cual pasa luego a muchas compilaciones romancísticas de la época, propiciando así su larga pervivencia[17].

Junto a esta versión, se documentan otras dos en la novela morisca de Pérez de Hita las *Guerras civiles de Granada*, cuya primera parte aparece publicada en 1595, bajo el título *Historias de los bandos de los Zegríes y Abencerrages Cavalleros moros de Granada*[18]: allí el autor, para dar autoridad a su relato, se apoya en algunos romances, además de en distintos textos cronísticos [Correa 1999b, 33]. De esta pieza incluye dos versiones, que sitúa al final de un pasaje en el que explica la muerte de don Alonso de Aguilar, personaje ajeno al suceso, que no aparece en la versión tradicional [Correa 1999b, 34]. «Río Verde, río Verde/ tinto vas en sangre viva» es la más antigua y menos alejada de la tradición, a la que sigue «Río Verde, río Verde/cuanto cuerpo en ti se baña», en la que es el propio Ordiales quien acaba con la vida de don Alonso, a quien no pudo conocer; de hecho, tal y como apunta Menéndez Pidal [1973, 478], su muerte se habría producido varias décadas después y lejos del lugar de la contienda de río Verde, a unos 20 km. En realidad, se trata de una refacción culta –así lo apunta Pérez de Hita–, tal vez debida al propio autor [*Ibidem*].

Las versiones mencionadas han sido las más examinadas, si bien debieron de circular otras muchas: resultan de gran interés aquellas que nos han llegado a través de testimonios indirectos[19]; tiene especial relevancia la

---

695]; y «Aquí comieçan tres romanças nueuos. El primero es que dizen Yo me estando en Giromena: y el otro De merida sale el palmero: y el otro Rio verde, rio verde» [NDPS 696].

17. En Avalle-Arce 1985, 360, se ofrece la relación completa de las compilaciones que recogen el romance.

18. Contamos con la edición preparada por Blanchard-Demouge de 1913, publicada de nuevo en 1999 con un estudio preliminar de Correa.

19. Otras dos versiones han llegado hasta nosotros a través de obras más tardías: una integrada en una pieza de carácter jocoso, escrita hacia 1472, que aparece incluida en el *Cancionero de obras y burlas* de 1519; y otra que Lope de Vega pone en boca de un rústico molinero en su comedia *San Isidro Labrador*, en la que nos proporciona los cuatro

que Trapero consigue registrar a finales del s. xx en la isla de la Gomera, viva todavía en la tradición oral, pues deja constancia de la amplia difusión del romance[20]. En el siglo anterior, la pieza fue ya recogida en varias antologías: destaca, por ejemplo, el *Romancero general* de Durán, publicado entre 1828 y 1832, o la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann, aparecida en 1856, que aseguraron su pervivencia[21].

El éxito de la pieza no puede extrañar, ya que en sus versos están presentes muchas de las características de la poética del romancero viejo, lo cual lo convierte en texto canónico. Desde la primera secuencia, en la que precisamente se inserta la mención a Ordiales, se percibe una fuerte intensidad lírica, que se consigue mediante la confluencia de varios recursos expresivos[22]: la apóstrofe inicial al río se formula reduplicando el topónimo, al tiempo que se apoya en un prolongado juego cromático; de hecho, a lo largo de todo el poema se evocan colores como el rojo, el negro o el mismo verde, relacionados simbólicamente con la muerte. La utilización reiterada de este tipo de procedimientos acrecienta las dimensiones de la tragedia y confiere gran patetismo a los hechos narrados[23]. Por lo que respecta a Ordiales, identificado solo mediante su apellido, es el muerto en quien se resumen todas las vidas humanas perdidas en la batalla; posiblemente su figura y las circunstancias de su muerte eran bien conocidas por el auditorio, con lo que no era necesario agregar más datos.

Al igual que muchas otras muestras del género, este romance pudo haber nacido con propósito noticiero, incluso al calor de los hechos, tal y como pensaba Menéndez Pidal [1973, 479]. Sin embargo, sabemos

---

primeros versos de una variante distinta a las consignadas hasta ahora (véase Correa 1999a, 323).

20. Trapero ofrece un análisis de la misma contrastándola con la más antigua (Trapero 1989) «Sobre ti, Peña Mermeja, murió gran caballería» es su íncipit, lo que llama la atención, ya que toma para su construcción el segundo verso.

21. El texto fue también incluido en varias antologías más recientes: véase, por ejemplo, Díaz Roig 1985, 75; García de Enterría 1987, 78; Rodríguez Puértolas 1992, 119; Díaz-Mas 2001, 149; o Di Stefano 2010, 292.

22. Me refiero, concretamente, a los dos primeros versos del romance: «Río Verde, río Verde/más negro vas que la tinta; entre ti y Sierra Bermeja/murió gran caballería».

23. García de Enterría 1987, 78, que también incide en el interés del juego cromático, afirma que este «es uno de los inicios de romance más conocido y admirado […]. La violencia poética de estos versos crea el clima adecuado para los hechos heroicos que siguen».

que la batalla no alcanzó gran trascendencia: el suceso fue obviado en las crónicas contemporáneas, a excepción de cuatro a las que posteriormente me refiero. Ello me lleva a pensar que, tal vez, lo acontecido habría interesado a una familia concreta –la de Sayavedra, verdadero protagonista–, y que fuese su entorno el que impulsase la creación del texto con una finalidad propagandística; en este sentido, cabe recordar el grupo de romances linajísticos, de los que se ocupa Beltran [2015, 293], en los que sobresale la función publicitaria[24]. La hipótesis cobra fuerza al descubrir que la impronta del linaje pervive también en otro romance, «Buen alcaide de Cañete», que presenta como personajes principales a su hermano –Fernando de Sayavedra– y a su padre –Fernán Arias de Sayavedra–. Y es que, a medio camino entre la nobleza y la caballería urbana, la familia –semejante a otras como pueden ser los Ramírez de Guzmán, los Portocarrero o los Sotomayor– disponía de recursos suficientes para promover la composición y difusión de este tipo de piezas, lo cual no era del todo infrecuente [Sánchez Saus 1996, 193][25]. Desde este punto de vista, conviene no olvidar el contenido del texto: Sayavedra muere para defender sus creencias, mientras que las fuentes históricas revelan que, en realidad, consiguió huir, aun cuando fue apresado en Granada durante dos años [Di Stefano 2010, 300][26]; de ello era conocedor Montoro, quien le desea pronta libertad en su decir [Correa 1999a, 319] y, como él, posiblemente otros coetáneos, lo que permite concluir que la idea de que la propia familia alterase los hechos con el objetivo de convertir al personaje en una figura mítica que encarnase las virtudes del buen caballero cristiano, no solo no resulta descabellada sino que se antoja verosímil.

24. No obstante, la pieza no es incluida por Beltran en su lista (2015, 290-291).

25. Correa destaca también la difusión que alcanzaron algunos textos gracias a la acción de determinadas familias vinculadas a la frontera (1999a, 31): ello sucede con Narváez y sus parientes, quienes dejaron su huella en «De Granada partió el moro», o con Enrique de Guzmán, protagonista del romance «Dadme nuevas, caballeros».

26. Seco de Lucena 1958, 90, ofrece por primera vez el documento en el que se detallan las condiciones del rescate de Sayavedra: tuvo que pagar 12000 doblas, una cantidad excesivamente elevada, que no pudo reunir de modo inmediato; para lograrlo, hubo de dejar a dos de sus hijas como rehenes de los granadinos y buscar ayuda del concejo de Sevilla y del monarca, que estableció un impuesto sobre todo el reino con el fin de recaudar el dinero necesario.

La figura de Sayavedra fue identificada con precisión[27]; sin embargo, sobre Ordiales contábamos hasta hace poco con muy poca información, que ahora puede ser ampliada gracias a los estudios históricos. En 1915, Menéndez Pidal inicia esas pesquisas y, a partir de los textos literarios que manejaba, fue obteniendo noticias de interés[28]: Ordiales habría actuado como capitán, junto con Sayavedra, en la jornada de río Verde, en 1448; estaba prometido que no casado, y era, además, hombre de la casa de Juan de Guzmán, primer duque de Medina Sidonia [Menéndez Pidal 1973, 158].

El trabajo de otros investigadores ha aportado nuevas pistas sobre la figura de Ordiales. A través de los *Anales* del jurado sevillano Garci Sánchez, que Avalle-Arce [1985] recupera, tenemos constancia de que defendió, como hombre de armas, la ciudad de Cantillana del asedio protagonizado por las fuerzas del infante Enrique de Aragón en el año 1444: las negociaciones que trabó con el infante, que duraron dos meses, permitieron poner a salvo a todas las fuerzas de la villa, que salieron hacia Sevilla [Avalle-Arce 1985, 362; Ladero Quesada 2015, 134]. A partir de un documento de archivo, del cual da también cuenta aquel investigador, tenemos noticia de «una confederación de paz y amistad entre don Juan Alfonso de Guzmán, I duque de Medina Sidonia; Pedro de Guzmán, alcalde mayor de Sevilla; Gonzalo de Saavedra, veinticuatro de Sevilla [...]; Pedro de Ordiales, veinticuatro de Sevilla y Juan de Saavedra, alcaide de Castellar», que data de 1446 [Avalle-Arce 1985, 363][29]; se conoció, así, el patronímico de nuestro personaje, no mencionado en las fuentes literarias. Ladero Quesada [2015, 138] aporta recientemente algún dato más a raíz de este tratado, que, según apunta, habría surgido como resultado

27. Véase, sobre todo, el trabajo de Sánchez Saus 1987, que ofrece un estudio completo sobre el linaje. De Juan de Sayavedra proporciona la siguiente información: fue alcaide de Cañete desde 1434, año en que también se hizo con Castellar. En 1439 obtuvo la Alfaquería Mayor de Castilla como partidario de Luna y, poco más tarde, fue nombrado corregidor de Jerez. En 1448, estando él al mando de la hueste, fue hecho cautivo en la confrontación de río Verde; de allí lo llevaron a Granada y, tras alguna complicación, fue, como ya vimos, rescatado. Vuelve luego a participar en las guerras de frontera bajo Enrique IV, pero, en 1458, fallece. Véase Sánchez Saus 1987, 167-168.

28. Ese estudio se reproduce en el volumen *Estudios sobre el Romancero* (obras completas de R. Menéndez Pidal), publicado en 1973, por el cual cito.

29. Real Academia de la Historia, *Salazar*, 9.661, fols. 153v-155v, y 9.816, fols. 382 v-384v. 1446, diciembre 30, Sevilla. Ofrecen esta referencia Avalle Arce 1985, 363 y Ladero Quesada 2015, 138.

de un mandato del rey don Juan II, quien ordenó que todas las figuras importantes del reino apaciguasen las discordias que entre ellos había. El investigador recoge otro documento de gran interés: el testamento de la madre de Ordiales, Antona Rodríguez, quien traspasa al duque don Juan en el año 1451 un conjunto de tierras a cambio de un juro de heredad de 10000 mrs., por los servicios prestados por su hijo [Ladero Quesada 2015, 140][30]. A ello hemos de añadir, la contribución de Seco de Lucena [1952], quien recupera la obra de Rodríguez de Almela, *Compilación de las batallas campales*, en la que se alude a Ordiales como yerno de Sayavedra [Seco de Lucena 1952, 80][31].

Al margen de estos, he podido localizar otros tantos documentos en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla relativos a la figura de Ordiales, todos ellos, pertenecientes también a los últimos años de su vida[32]. El primero, que data de 1444, recoge una ordenanza del Cabildo a Ruy Díaz de Cuadros, veinticuatro de Sevilla, para que compre un caballo a Ordiales como gratificación por haber conseguido para la ciudad una carta de merced del rey en la que le concedía el título de «muy noble y muy leal»[33]. Otro, perteneciente al año 1445, deja constancia de un mandamiento efectuado por Juan de Guzmán, duque de Medina, a los tesoreros para que paguen a aquellas personas designadas por Ordiales, veinticuatro de Sevilla[34]. Una cédula real de agosto de ese mismo año alude al nombramiento de Ordiales como alcaide de las Atarazanas con

30. Ofrezco, a continuación, la información del documento que se incluye en Ladero Quesada 2015, 140: «1451, mayo 26, Cádiz. Antona Rodríguez, madre del difunto Pedro de Ordiales, criado del duque de Medina Sidonia, traspasa al duque don Juan las aceñas llamadas de don Enrique Enríquez, en el río de Guadaira, cerca de Sevilla, a cambio de un juro de heredad de 10.000 mrs. anuales que el duque le sitúa en la renta del almojarifazgo de Vejer, atendiendo también a los servicios de su hijo. El duque hace pleito-homenaje de guardar este acuerdo, en manos de Álvaro de Esquivel, regidor de Sevilla. Archivo Ducal de Medina Sidonia, s.s.».

31. Con todo, gracias al texto de Montoro, sabemos que en el momento de su muerte Ordiales no se había todavía casado, ya se alude a su querida como «viuda primero, que non maridada» [estrofa XXV]. Véase Menéndez Pidal 1973, 158.

32. He podido acceder al contenido de todos ellos gracias al catálogo que se ofrece en Kirschberg Schenck, 2011.

33. AMS. s. xv, Pap. May. 1444-1445, caja 44, n. º 20, fol. 21r-v. [1444, noviembre, 29. Sevilla].

34. AMS. s. xv, Pap. May. 1445-1446, caja 45, n. º 16, fol. 77r-v. [1445, junio, 1. s.l.].

carácter vitalicio, con lo que pasa a ocupar, así, el puesto de Fernán López de Saldaña, quien se había aliado con el rey Juan de Navarra y el infante Enrique de Aragón, su hermano[35]. Otro de los documentos constituye una resolución del cabildo de 1447 que reclama tanto a Juan de Guzmán, alcalde mayor, como al propio Ordiales, que paguen los impuestos relativos a su primer año de mayordomazgo[36]. El último de interés es posterior a la muerte del personaje –de enero de 1449–; se trata de otra cédula real, esta vez en favor de Diego de Herrera, criado de Juan de Guzmán, para que sea veinticuatro en lugar del difunto[37].

Tras lo visto a partir de todos estos testimonios, es posible afirmar que Ordiales disfrutó en su época de una cierta posición –fue veinticuatro de Sevilla, alcaide vitalicio de las atarazanas de la ciudad y también regidor–; destacó en la defensa de Cantillana como hombre de armas y criado de la casa del conde de Niebla. Gracias a él, Juan II concedió a la ciudad de Sevilla el título de muy noble y muy leal, por lo que fue gratificado. En 1448 perdió la vida cuando capitaneaba el ataque en río Verde junto a Juan de Sayavedra, a quien, además, lo unían otros lazos. Tras su muerte su madre, Antona Pérez que no Remira, intercambió bienes con el duque Juan de Guzmán.

Es, pues, un personaje que desplegó una importante actividad en la época, lo cual hace más comprensible que su nombre se recuerde en otras producciones del momento, la mayoría, de corte historiográfico. La primera es una de las obras historiográficas relevantes del reinado de Juan II, *La Crónica del Halconero,* desconocida durante siglos[38]. Se trata de una obra de la que se conservan varios testimonios, de los cuales nos interesa el que recoge el manuscrito 9445 de la Biblioteca Nacional de Madrid[39]; allí puede

35. AMS, s. xv, Pap. May. 1445-1446, caja 45, n. º 103, fols. 200r-201r. [1445, agosto, 27. Arévalo].

36. AMS, s. xv, Pap. May. 1447-1448, caja 47, n. º 45, fols. 96r-97r. [1447, junio, 14. Sevilla].

37. AMS, s. xv, Pap. May. 1447-1448, caja 47, n. º 113, fol. 204r-v. [1449, enero, 28. Castroverde].

38. Contamos con la edición de Carriazo y Arroquia 1946, quien la redescubrió.

39. Además de este ms. 9445 –del que es copia el ms. 12372, también de la Nacional–, contamos con el códice escurialense X-ii-13 y con el ms. 434 de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid (véase Gómez Redondo 1998, 2272); corresponden, respectivamente, a la *Crónica del Halconero*, a la *Refundición* y a su *Abreviación*.

apreciarse la actividad literaria de dos autores, cuyas plumas nos llevan a distinguir entre dos segmentos bien diferenciados: la labor compilatoria original, de Pedro Carrillo de Huete, que abarca el relato de lo sucedido desde 1420 hasta 1441; y el pasaje que corresponde al Obispo Barrientos, quien retoma la exposición donde la dejó el Halconero y la prolonga hasta 1450 [Gómez Redondo 1998, 2272-2273]. El suceso de río Verde se aborda en la parte del Obispo, cuya descripción ocupa el capítulo CCLXIII. Allí se dan detalles de gran interés, como el día exacto en el que se produjo el desastroso acontecimiento –el 10 de marzo de 1448– o el número de hombres enviados a la lucha por el reino de Castilla –300 caballeros y 400 soldados sin caballo, dirigidos por Sayavedra y Ordiales– [Carriazo y Arroquia 1946, 499][40]. Se afirma que ambos vencieron las dos primeras batallas, pero que, una vez prosiguieron su camino, fueron víctimas de una nueva emboscada y, mientras Sayavedra fue capturado, Ordiales cayó muerto, lo cual, recordemos, contradice la versión tradicional del romance.

Otra de las producciones contemporáneas significativas es la *Atalaya de las corónicas*, no contemplada hasta ahora por cuantos han tratado de Ordiales[41]. Su autor fue Alfonso Martínez de Toledo, escritor bien conocido del reinado de Juan II, entre cuyas obras destaca *El Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*[42]. La que me ocupa, que puede fecharse en 1443, es en realidad «una crónica de crónicas» encargada por el rey, y que abarca un vasto periodo: desde los reyes godos hasta el reinado de Juan II [Garrido Martín 2018, 23]. Este texto fue concebido, en palabras de Garrido Martín, «como un resumen de la historia de España mediante la compilación de varias fuentes historiográficas e, incluso, experiencias personales» [*Ibidem*]. Las menciones a Ordiales se registran solamente en el conocido como manuscrito londinense (L), en que se incluyen los episodios contemporáneos al autor. De acuerdo con Pardo [1967, 354], este fragmento en cuestión habría bebido de distintas obras, entre ellas, la *Refundición del Halconero*, una *Abreviación perdida* –de la que Zurita realiza una copia en el siglo XVI–, así

40. No se proporciona, en cambio, el antropónimo de Ordiales: con todo, el copista deja un hueco en el propio manuscrito, quizás con la intención de disponer en un futuro de una fuente documental que le permitiese rellenar este dato. Véase Correa 1999a, 320.

41. Disponemos de varias ediciones de ella, si bien nos hemos valido de la más reciente, publicada, por Garrido Martín 2018, producto de su tesis doctoral.

42. En el *Diccionario Biográfico Electrónico* de la RAH se ofrece una aproximación histórica a la figura del escritor.

como de otra crónica, también extraviada, que, según apunta, debió de servir de base a los *Anales* de Garci Sánchez [*uid. infra*]. Se registran varias menciones al personaje, dos de ellas referidas a la batalla de río Verde, que se respetan los datos ofrecidos en la *Crónica del Halconero*, sobre la confrontación, y otra que remonta a un momento anterior, la defensa sobre Cantillana.

También la *Compilación de las batallas campales,* escrita durante el último tercio del siglo XV, se hace eco de Ordiales y de lo sucedido en río Verde. Su autor, Diego Rodríguez de Almela, de origen murciano, llegó a ser cronista oficial de los Reyes Católicos [Gómez Redondo 2012, 202]. Dividida en dos partes, la *Compilación* hace una relación de las principales batallas que tuvieron lugar desde la creación del mundo hasta la época del autor [Menéndez Pidal 1973, 472]. Entre las citadas, está la de río Verde, de la cual se proporcionan datos novedosos que, en realidad, son inexactos y que llevaron a algunos estudiosos del romance a conclusiones equivocadas[43]; estos errores conciernen al lugar de la batalla, que Rodríguez de Almela sitúa en el valle de Cártama y también al estado civil del propio Ordiales, de quien decía era yerno de Sayavedra –y no futuro yerno, como dejan entrever los versos de Montoro–. Todo ello se debe, posiblemente, a que la obra fue terminada en 1481, es decir, 33 años después de la batalla. Para Menéndez Pidal la explicación es muy sencilla: el autor de la *Compilación*, quizás fascinado con lo que a su alrededor escuchaba sobre la contienda, habría decidido incluirla tomando como fuente la *Crónica del Halconero*; sin embargo, una vez elaborado el relato, trataría de completar los datos con la información disponible en su entorno, lo que le llevó a introducir algunas inexactitudes [Menéndez Pidal 1973, 473].

La última de las obras de signo historiográfico es la de los *Anales* de Garci Sánchez, escritor del que sabemos muy poco: apenas que ejerció como jurado de Sevilla, que compuso este texto y que en él consignó, entre otros, hechos de los fue testigo presencial [Carriazo y Arroquia 1953, 7][44]. Los

43. Recordemos que la *Compilación* había sido rescatada por Seco de Lucena, quien se apoya en ella para negar la veracidad histórica de la versión tradicional del romance, rebatiendo así lo expuesto por Menéndez Pidal; véase Seco de Lucena 1958. Todavía no disponemos de una edición de la obra.

44. Posteriormente, este mismo investigador lo documentó en 1443, implicado en alguna contienda señorial, en la facción contraria al conde de Niebla; véase Carriazo y Arroquia 1980, 60.

Anales se conservan en tres manuscritos, el más antiguo del s. XVII[45]; en ellos se hace referencia al asedio de Cantillana, defendida por el propio Ordiales, y se explican, también, las negociaciones que este pretendió entablar con el infante don Enrique. El cerco duró dos meses, si bien la ciudad fue finalmente socorrida gracias a Gutierre de Sotomayor, maestre de Alcántara. Aun cuando la obra no alude al suceso de río Verde, es el texto en que más información se aporta sobre la actividad de Ordiales en Cantillana, muy similar a la ofrecida en la obra de Martínez de Toledo, con la que se piensa emparentada [Pardo 1967, 354; Garrido Martín 2018, 85].

El examen del conjunto textual referido a Ordiales se cierra con dos obras más de difícil adscripción genérica. La primera, *El libro de las veynte cartas y qüistiones*, se debe a Fernando de la Torre, autor de amplia formación, que ejerció su labor literaria en los reinados de Juan II y de Enrique IV [Díez Garretas 2009, 15][46]. Se trata de una obra de carácter misceláneo, fechada a mediados de siglo, donde el tema amoroso, eje principal, es abordado a través de la correspondencia que el autor mantiene con otros personajes de su entorno [Díez Garretas 2009, 35]. La mención a Ordiales se produce en el capítulo VI, en una carta que el autor envía a una dama, Fernando de la Torre recurre a este personaje y a otras figuras célebres de la época, para la construcción del tópico del *ubi sunt*, lo que da cuenta, una vez más, del prestigio social que Ordiales debió de alcanzar en el momento[47].

El último de los textos del que trataré es de origen árabe y lleva por título *Jardín de la satisfactoria resignación con lo que dice y decreta Dios*. Su aportación es clave en este estudio debido a que no ha sido contemplado por ninguno de los investigadores que se ocuparon de Ordiales, con la excepción de Trapero, quien apenas anuncia su existencia [1991, 235]. Se trata de una obra escrita en el siglo XV por un autor árabe contemporáneo a los hechos –Abu Yahya ibn Asim de Granada–, que resulta casi inac-

45. Carriazo y Arroquia 1953, 11-13, recoge la descripción de los tres testimonios.

46. Para *El libro de las veynte cartas y qüistiones* contamos con la edición de Díez Garretas, 2009.

47. Entre los mencionados junto a Ordiales se encuentran Pedro y Enrique de Trastámara, infantes de Aragón; el conde de Mayorga –Juan Pimentel, hermano del Conde de Benavente, que era cuñado de Álvaro de Luna–; Juan I, rey de Portugal; Guitierre de Padilla –hermano de Fernando de Padilla–; y Fernando de Herrera –señor de Empudia–; véase la relación completa de personajes, con algunos datos biográficos de interés, en Díez Garretas 2009, 131, n. 107.

cesible: se halla recogida en una copia manuscrita del s. XVIII custodiada en la Biblioteca Real del Rabat [Vallvé 1992, 251][48]. Resulta de gran interés, ya que presenta la otra versión de los hechos –es obra escrita por el bando contrario–; en ella se explica lo siguiente: dos visires granadinos habían decidido dirigirse a la zona occidental del reino con el único fin de conseguir ganado, sin utilizar las armas, pero ambos se encuentran el 16 de marzo de 1448 con el ejército cristiano a las afueras de Marbella y ahí se desencadena la contienda. Aun cuando el texto no cita explícitamente a Ordiales, se resaltan las virtudes de las tropas cristianas, un hecho muy significativo, puesto que el propio autor tomó parte por el bando musulmán:

> Eran unos seiscientos y entre ellos no faltaban valientes caballeros y altivos adalides que había escogido entre los mejores el impío Juwan di Say'a Badra uno a uno, teniendo en cuenta su valía personal, su caballería de pura raza y sus magníficas armas, pero Dios los llevó a la muerte y los arrastró a su perdición [Vallvé 1992, 256-257].

Sin duda, uno de esos caballeros, conocidos por su valía y, más concretamente, uno de aquellos altivos adalides seleccionados entre los mejores por Sayavedra, era el propio Ordiales, del cual se destacaban ya estas cualidades en otros textos. Ello me lleva a concluir que la huella de este personaje en la literatura pudo estar motivada, no solo por el entorno prestigioso en el que se movía, sino por sus grandes virtudes como guerrero y por la magnitud de la tragedia que debió acarrear su muerte. El poeta Montoro debió de vivir muy de cerca este hecho luctuoso; como andaluz y como miembro de círculo del duque de Medina Sidonia, conocería personalmente a Ordiales, criado del de Guzmán, y, por supuesto, a la madre del héroe, quien tiene también una fuerte presencia en el poema.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Miguel, Álvaro, ed., *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

48. Es el manuscrito n.º 2648, único testimonio del texto.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «El romance 'Río Verde, río Verde'», *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid: Gredos, 1985, vol. I, págs. 359-370.

Beltran, Vicenç, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona: Crítica, 2002.

——, «Notas al cancionero ms. Egerton 939», en A. Baldissera & G. Mazzocchi & P. Pintacuda, coords., *Ogni onda si rinnova, Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Pavía: Ibis, 2011, vol. I, págs. 159-175.

Cantera Burgos, Francisco, & Carlos Carrete Parrondo, eds., Antón de Montoro, *Cancionero*, Madrid: Editora Nacional, 1984.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata, ed., Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

——, «Los *Anales* de Garci Sánchez, jurado de Sevilla», *Anales de la Universidad Hispalense*, 15 (1953), págs. 5-63.

——, ed., «El Apéndice, referido a Cuenca, de los Anales de Garci Sánchez, jurado de Sevilla», *En la España Medieval*, 1 (1980), págs. 59-73.

Ciceri, Marcella, & Julio Rodríguez Puértolas, eds., Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

Correa, Pedro, ed., *Los romances fronterizos: edición comentada*, Granada: Universidad de Granada, 1999, 2 vols. [a].

——, ed., Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes*, Granada: Universidad de Granada, 1999 (reedición del facsímil de Paula Blanchard-Demouge, 1915) [b].

Costa, Marithelma, ed., Antón de Montoro, *Poesía completa*, Cleveland: Cleveland State University, 1990.

——, *Bufón de palacio y comerciante de ciudad: la obra del poeta cordobés Antón de Montoro*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2004.

Cotarelo y Mori, Emilio, ed., Antón de Montoro, *Cancionero de Antón de Montoro (El Ropero de Córdoba), poeta del s. XV*, Madrid: Imprenta J. Perales, 1990.

Di Stefano, Giuseppe, ed., *Romancero*, Madrid: Castalia, 2010.

Díaz-Mas, Paloma, ed., *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994.

Díaz Roig, Mercedes, ed., *El romancero viejo*, Madrid: Cátedra, 1985.

Díez Garretas, Mª Jesús, ed., Fernando de la Torre, *Libro de las veynte cartas e qüistiones y otros versos y prosas*, Segovia: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.

Durán, Joaquín, ed., *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al s. XVIII*, Madrid: Ribadeneyra, 1828-1832.

Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.

García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973.

——, ed., *Romancero viejo*, Madrid: Castalia, 1987.

Garrido Martín, Blanca, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *La atalaya de las corónicas*, Madrid: Iberoamericana, 2018.

Garvin, Mario, *Scripta manent: hacia una edición crítica del romancero impreso (s. XVI)*, Madrid: Iberoamericana, 2007.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1998, 4 vols.

——, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid: Cátedra, 2012, 2 vols.

Kirschberg Schenck, Deborah, *Catálogo de los papeles del mayordomazgo del s. XV. 1443-1454*, Sevilla: Archivo Municipal de Sevilla, 2011.

Ladero Quesada, Miguel Ángel, *Guzmán: la casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282-1521)*, Madrid: Dykinson, 2015.

López de Coca Castañer, José Enrique, «De nuevo sobre el romance 'Río Verde, río Verde' y su historicidad», en *Andalucía Medieval. Actas del I Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba: Caja de Ahorros, 1982, págs. 11-19.

Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

——, *Estudios sobre el romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Moreno, Manuel, «Descripción codicológica SV2. *Cancionero de la Biblioteca Capitular*. Ms. 57-5-38, Biblioteca capitular, Institución colombina, Sevilla», [en línea], *Cancioneros Impresos y Manuscritos* <http://www.cancioneros.org/adjuntos/SV2.pdf>

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1995.

Núñez, Gabriel, «La literatura oral en el moderno sistema escolar», en Pedro Cerrillo, ed., *Tradición y modernidad de la literatura oral*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 9-18.

Pardo, Madeleine, «Remarques sur l'*Atalaya* de l'Archipêtre de Talavera», *Romania*, 83 (1967), págs. 350-398.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur Askins & Víctor Infantes, eds., Madrid: Castalia, 1997.

Rodríguez Puértolas, Julio, ed., *Romancero*, Madrid: Akal, 1992.

Sánchez Saus, Rafael, «Los Saavedra y la frontera con el reino de Granada en el siglo XV», en *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*, Málaga: Diputación Provincial, 1987.

Sanmartín Bastida, Rebeca, «Alfonso Martínez de Toledo» [en línea], *Diccionario Biográfico Electrónico*, <http://dbe.rah.es/biografias/7692/alfonso-martinez-de-toledo>

Seco de Lucena Paredes, Luis, «Historicidad del romance 'Río Verde, río Verde'», *Al-Andalus*, 23.1 (1958), págs. 75-96.

Severin, Dorothy, «El cancionero didáctico de la Colombina», en Antonio Vilanova, coord., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones universitarias, 1992, págs. 331-337.

——, ed., *Two Spanish Songbooks. The Cancionero Capitular de la Colombina (SV2) and the Cancionero de Egerton (LB3)*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

Tato, Cleofé, «De rúbricas y cancioneros», en Aviva Garribba, ed. lit., *De rúbricas ibéricas*, Roma: Aracne, 2008, págs. 61-95.

Trapero, Maximiano, «En busca del romance perdido: 'Río Verde, río Verde'», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 41 (1986), págs. 60-86.

——, «El romance 'Río Verde, río Verde': cuatro siglos de tradición ignorada», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, 1989, vol. II, págs. 431-450.

——, «El romance 'Río Verde': sus problemas históricos y literarios y su especial relación con Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 37 (1991), págs. 207-237.

Vasvari, Louise, ed., Juan de Mena, *Tratado sobre el título de duque*, Londres: Tamesis Book, 1976.

Vallvé, Joaquín, «Cosas que pasaron en el reino de Granada hacia 1448», *Boletín de la Real Academia de la historia*, 189 (1992), págs. 251-260.

Wolf, Fernando José, & Conrado Hoffmann, eds., *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín: Asher, 1856.

RESUMEN: En este estudio se aborda el examen de varias producciones literarias cuatrocentistas que tienen como punto en común la referencia a un personaje hoy en día desconocido: Ordiales, caballero al servicio del primer duque de Medina Sidonia, Juan de Guzmán, que halló la muerte en la desafortunada batalla de frontera que tuvo lugar en el año 1448 a orillas de río Verde. El poeta Antón de Montoro compuso una pieza cancioneril a propósito de este hecho luctuoso, del cual también se hizo eco el romance viejo de corte tradicional «Río Verde, río Verde/más negro vas que la tinta» (uno de los más difundidos y estudiados). La investigación parte del estudio conjunto de estos dos poemas, ambos nacidos, posiblemente, al calor de los hechos; y es que Montoro, conocedor del entorno de Ordiales, nos ofrece varios datos obviados en el romance que el auditorio, en cambio, conocería. Al análisis de estos dos textos, sigue el estudio de otras producciones en las que Ordiales es también recordado: la mayoría son de carácter historiográfico, si bien hay algunas de difícil adscripción genérica que permiten perfilar mejor la figura de este personaje histórico.

PALABRAS CLAVE: Ordiales, Sayavedra, romancero, poesía de cancionero, Antón de Montoro.

ABSTRACT: This paper examines several fifteenth-century literary productions, which, although different, have an element in common: the mention of a unknown character today, Ordiales, a knight who served the first duke of Medina Sidonia, Juan de Guzman, and who died in the unfortunate battle on the border which took place in 1448 at the banks of río Verde. This tragic event is the main theme of a musical piece written by the poet Antón de Montoro, and is also referenced in an old traditional romance poem «Río verde, río Verde/más negro vas que la tinta» (which is, in fact, one of the most widespread and studied poems about this event). This study begins with a joint analysis of these two poems, both of which were probably born at the time of the events. This seems supported by the fact that Montoro, who was aware of Ordiales's surroundings, provides several pieces of data which are otherwise omitted in the romance but which the audience, nonetheless, would know. After the analysis of these texts, the study focuses on other pieces of work in which Ordiales is mentioned as well. Although most of these pieces are historiographical in nature, some of them are more difficult to classify in a specific genre; nevertheless, these texts will allow for a better understanding of this historical character in question.

KEYWORDS: Ordiales, Sayavedra, Romancero, Cancionero, Antón De Montoro.

ANÁLISIS BIBLIOGRÁFICO Y PATOLÓGICO DEL MANUSCRITO 150 DE LA BPEB «CRÓNICA DE LOS ÚLTIMOS CONDES DE BARCELONA»

DANIEL GIL SOLÉS
BERTA BLASI
(Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona)

1. ANÁLISIS BIBLIOGRÁFICO Y DOCUMENTAL

En la primera parte de este trabajo se llevará a cabo un análisis bibliográfico y documental del Manuscrito 150 *Crónica de los últimos condes de Barcelona*; este análisis servirá como base conceptual y teórica para el desarrollo posterior del mismo; y también para que sirva de contexto histórico y nos pueda ayudar a ubicar y situar cronológicamente la obra. En lo referente al Análisis Documental, entendemos que se trata de una

> representación puede servir para identificar al documento, para facilitar su recuperación, para informar de su contenido o incluso para servir de sustituto al documento. Por ello, el análisis de la información comprende técnicas tradicionales de las bibliotecas, como son la catalogación y la clasificación y técnicas nuevas como son el análisis [Clauso García 1993].

Por tanto, entendemos esta representación de una forma global, como un todo que ayuda a describir de forma profunda y completa un docu-

mento concreto. Así, más allá de la ficha bibliográfica del Manuscrito 150 que se puede consultar en el catálogo de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona (en adelante BPEB)[1], con este trabajo buscamos como objetivo crear una operación intelectual que dé «lugar a un subproducto o documento secundario que actúa como intermediario o instrumento de búsqueda obligado entre el documento original y el usuario que solicita información.» [Castillo 2004].

En lo referente a este análisis bibliográfico y documental, se tratarán los siguientes apartados: en primer lugar se realizará una contextualización histórica general de la obra, para pasar a continuación a relacionar y a ubicar otros ejemplares de la misma obra presentes en otras bibliotecas. En tercer lugar se analizará su contenido bibliográfico y formal, para posteriormente trazar algunas peculiaridades bibliográficas de este ejemplar. En quinto lugar, se hará un pequeño esbozo de la historia de este documento y de cómo probablemente llegó a la BPEB. Finalmente, se hablará sobre cómo se obtuvieron fondos para su restauración.

1.1. *Contextualización histórica general*

Para poder enmarcar esta obra correctamente creemos necesario realizar una breve contextualización histórica. La *Crònica de Bernat Desclot*[2] está considerada una de las 4 grandes crónicas medievales escritas en catalán entre finales del siglo XIII y durante todo el siglo XIV, junto con la de Jaume I (*Llibre del fets*), la de Ramon Muntaner (*Crònica de Ramon Muntaner*), y la *Crònica de Pere el Cerimoniós* (Pedro IV de Aragón). Todas ellas forman, sin duda, el mejor corpus historiográfico de la Europa medieval. Es importante señalar que aun siendo todas las *Cròniques* unas obras literarias que narran unos hechos históricos, en todas ellas encontramos una clara voluntad didáctica.

1. La ficha completa se puede consultar en: http://biblio.url.edu/record=b2002799 [Consulta: 10/01/2019]

2. Bernat Desclot (1240?-1288?). Cronista medieval. En época moderna se la ha identificado como Bernat Escrivà, de la localidad de Es Clot, en el Reino de Valencia. <https://www.escriptors.cat/autors/desclotb/pagina.php?id_sec=3489> [Consulta: 12/01/2019]

En concreto, la *Crònica de Bernat Desclot* narra los hechos históricos sucedidos desde el reinado de Ramon Berenguer IV (1114-1162) hasta el reinado de Pere el Gran (1240-1285), o Pedro III de Aragón; aunque el núcleo principal de la obra se centra en este último. Por lo que parece, el hecho que desencadenó la redacción de la *Crònica* fue la Conquista de Sicilia, que tuvo lugar entre 1282 y 1285.

1.2. *Relación y ubicación de otros ejemplares*

Para poder apreciar el auténtico valor de esta obra, y de lo única y excepcional que es, un aspecto que hay que tener en cuenta es saber cuántos ejemplares existen. Así, existen solo 9 ejemplares manuscritos de la misma obra, todos ellos en España. No hemos encontrado referencias en ninguna biblioteca más del resto del mundo.

1.2.1. Biblioteca de Catalunya

La Biblioteca Nacional de Catalunya (http://www.bcn.cat) es la biblioteca que más ejemplares conserva, con un total de 6 manuscritos.

Ms. 1[3] : Se trata de un ejemplar con fecha probable, entre 1350 y 1450. Tiene una encuadernación con piel roja, con los contracantos con hilitos dorados y florones en los ángulos. Tiene las guardas pintadas, y está firmada por René Kieffer[4]. El ejemplar está restaurado y se encuentra dentro de una caja de conservación. Está incompleto, es acéfalo y ápodo.

Ms. 152[5] : Se trata de un ejemplar con fecha probable entre 1350 y 1400. Tiene una encuadernación en pergamino con cierres de badana. Está muy dañado, ya que presenta abundantes desgarros, mutilaciones,

3. La ficha completa del Ms. 1 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb1858154> [Consulta: 10/01/2019]

4. René Kieffer (1876-1963) fue un encuadernador, editor y librero francés. <http://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/editions-rene-kieffer-1909-1950> [Consulta: 10/01/2019]

5. La ficha completa del Ms. 152 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb1857893> [Consulta: 10/01/2019]

pérdidas de texto y manchas a lo largo de todo el volumen. Tiene dos ex-libris: «Es de Josep Tudó, de Masos de Mora, que lo ha comprat en 22 febrer de 1816» y a continuación «Actualmente de Don Próspero de Bofarull[6] año 1824». La Biblioteca de Catalunya compra este manuscrito a la familia Bofarull.

Ms. 241[7] : Se trata de un ejemplar fechado entre 1350 y 1450. Tiene una encuadernación en pergamino del s. XVIII muy dañada y con el lomo desenganchado. Está incompleto y presenta numerosos desgarros y mutilaciones, así como manchas de óxido y de humedad. Tiene un ex-libris manuscrito de Antoni Bulixer de 1492. La Biblioteca lo compró a Salvador Babra en 1912[8].

Ms. 486[9] : Se trata de un ejemplar fechado entre 1300 y 1350. Tiene una encuadernación de protección hecha por la misma Biblioteca anterior a 1936. Está incompleto, es acéfalo y está muy dañado puesto que presenta abundantes mutilaciones, desgarros y agujeros de insectos xilófagos. Se compró a la Biblioteca Dalmases en 1916.

Ms. 1621[10] : Es el único manuscrito que tiene una fecha exacta de publicación, concretamente en 1600[11]. Fue compuesto por Antoni Arbona a instancias del presbítero Jaume Ramon Vila. Tiene una encuadernación holandesa del siglo XIX en color verde y en el lomo con letras doradas hay el título. Encontramos también un ex-libris manuscrito de Miquel Cuyàs i Devesa.

6. Próspero de Bofarull (1777-1859) fue un archivero e historiador catalán. <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0010702.xml> [Consulta: 10/01/2019]

7. La ficha completa del Ms. 241 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb1857710> [Consulta: 10/01/2019]

8. MCEM: Manuscrits Catalans d'Època Moderna [en línea]. <https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=43> [Consulta: 10/01/2019]

9. La ficha completa del Ms. 486 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb2108908> [Consulta: 10/01/2019]

10. La ficha completa del Ms. 1621 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb1858230> [Consulta: 10/01/2019]

11. En el colofón podemos leer en catalán antiguo: «*Fonc escrit lo present llibre per mi, Antoni Arbona, mallorquí, per orde del molt reverent señor Jaume Ramon Vila, prevera, lo qual lo tragué de un libre antich de pergamí scrit de mà per no esser estat may dit llibre imprimit fins lo dia de vuy, e fonch scrit ab menys de dos mesos, ço és des de dos de juliol fins a 23 de agost de l'any 1600*» (fol. 199v)

Ms. 3060[12] : Es el manuscrito más moderno de los que conserva la Biblioteca de Catalunya, puesto que está fechado en el siglo XVII.

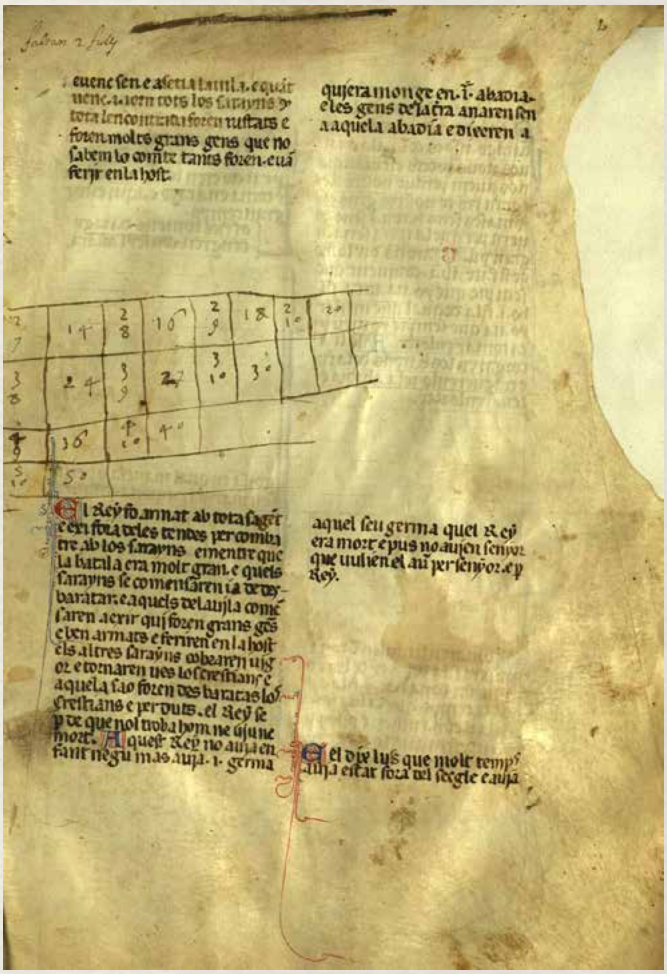


figura 1
Folio 2r del Manuscrito 486, de la Biblioteca de Catalunya.
Fuente: http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/manuscritBC/id/8917
[Consulta: 12/01/2019]

12. La ficha completa del Ms. 3060 se puede consultar en: <http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb1414949> [Consulta: 12/01/2019]

1.2.2. Biblioteca Nacional de España

La Biblioteca Nacional de España (http://www.bne.es) conserva otros dos ejemplares de la *Crónica*, en concreto son:

Mss/647: Se trata de un ejemplar fechado entre 1350 y 1450. Lleva por título *Crónica de Pere III d'Aragó i dels seus antecesors*. Tiene 234 hojas, a dos columnas y entre 26 y 28 líneas. Contienen además las efemérides de 1204 y una relación sobre los Condes de Barcelona, escrita en catalán.

Mss/5939 y Mss/5940: Es una copia moderna, fechada entre 1701 y 1732. En dos volúmenes. Lleva por título *Llibre del Rey en Pere de Aragó e dels seus antecessors passats*. Procede de la colección de manuscritos de Serafín Estébanez Calderón[13].

1.2.3. Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (BPEB)

La Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (http://www.bibliotecaepiscopalbcn.org) conserva el Ms. 150, objeto de estudio de este trabajo y que pasamos a describir a continuación.

1.3. *Descripción del contenido*

El ejemplar que conserva la BPEB[14] lleva por título *Caronicas o Conquestas dels dos darrers Comtes de Barcelona e dels primers quatre Reis de Aragó post unionem*, con la mención de responsabilidad «compostes e ordenades per en Bernat Desclot». Tanto el título como la mención de responsabilidad se encuentran en una hoja en papel seguramente añadida con posterioridad, posiblemente en el siglo XVIII. Su lugar de escritura fue Catalunya, en catalán antiguo, entre 1301 y 1800.

13. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) fue un escritor, poeta y político español. <https://es.wikipedia.org/wiki/Serafín_Estébanez_Calderón> [Consulta: 12/01/2019]

14. La ficha completa del Ms. 150 se puede consultar en: <http://cataleg.url.edu/search*cat/c?SEARCH=Ms.+150> [Consulta: 12/01/2019]

Tiene 162 folios (los últimos 24 folios están en blanco) y mide 33 cm.. Conserva su paginación original y el texto está distribuido en dos columnas, a dos tintas negra y roja. También encontramos letras capitales e iniciales decoradas en rojo y azul. En los folios 161 y 162 hay una tabla de contenidos. Tiene una encuadernación en pergamino.

El *Incipit* (fol. 1) empieza así:

> En nom de nostre Senyor e de la verge molt humil santa Maria mare del seu beneset ca fiyl senyor Jesuchrist: Assi comensa lo libre qui parla de les grans nobleses e dels grans feyts darmes e de les grans conquestes que han feytes sobre sarrahins e sobre altres gens los nobles senyors reys Daragó qui feren del alt linyatge del comte de Barcelona

Además, en una anotación posterior, en la parte inferior de la página de la portada podemos leer: «En lo qual llibre se tracta llargament de la presa de Mallorca com consta de fol. 17 fins el fol. 33». En esta misma página también encontramos un ex-libris manuscrito de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona.

1.4. *Peculiaridades bibliográficas*

Este ejemplar manuscrito de las *Crònicas* tiene unas peculiaridades bibliográficas que lo hacen todavía más único y diferente del resto, y es el gran período temporal en que fue escrito, entre los siglos XIV y el XVIII. Este hecho hace visibles las características tipográficas propias de cada época. Así:

Las hojas 1 a la 96, están en pergamino con letra gótica del siglo XIV. En esta parte del texto encontramos dos tintas, negra y roja. También encontramos letras capitales e iniciales decoradas en rojo y azul. Se aprecia muy bien la diferencia de tonalidad de pergamino en función de si se trata el exterior o el interior de la piel.

Las hojas 97 a 162 están en papel con letra humanística tardía del siglo XVIII. El texto en este caso es a una sola tinta negra. Esta segunda parte del libro no tiene letras capitales pero si se incluyen separaciones de capítulos.

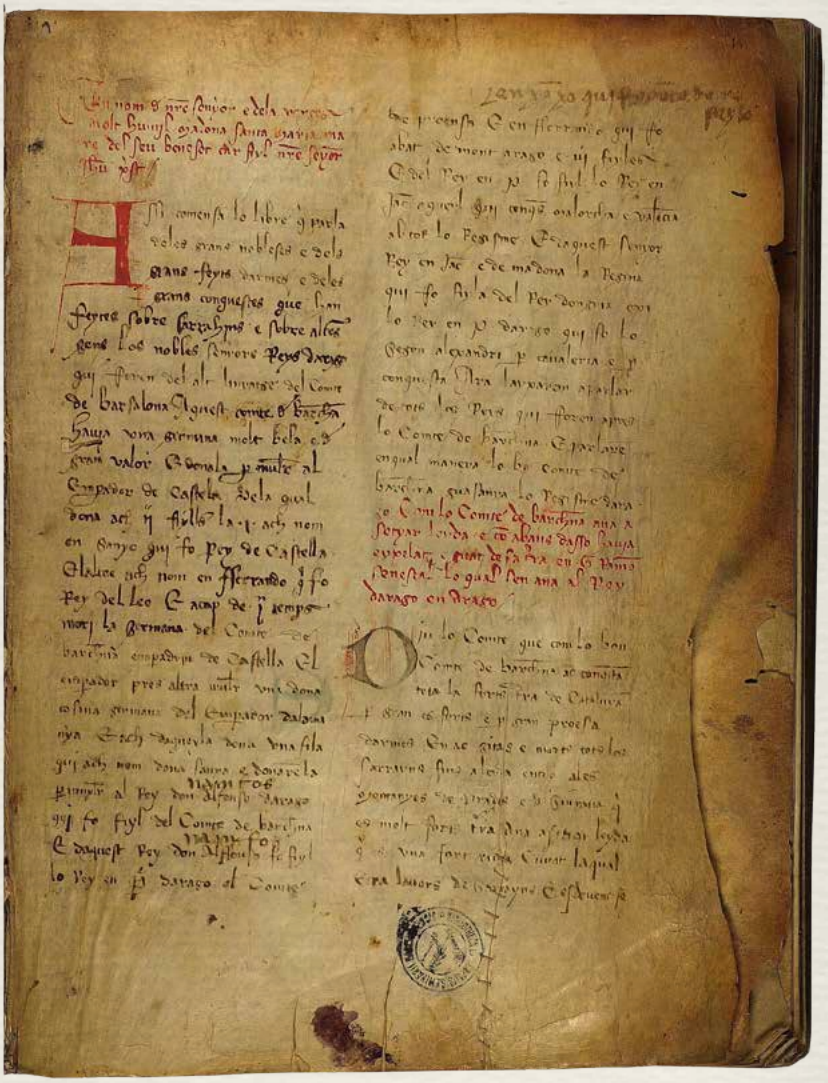
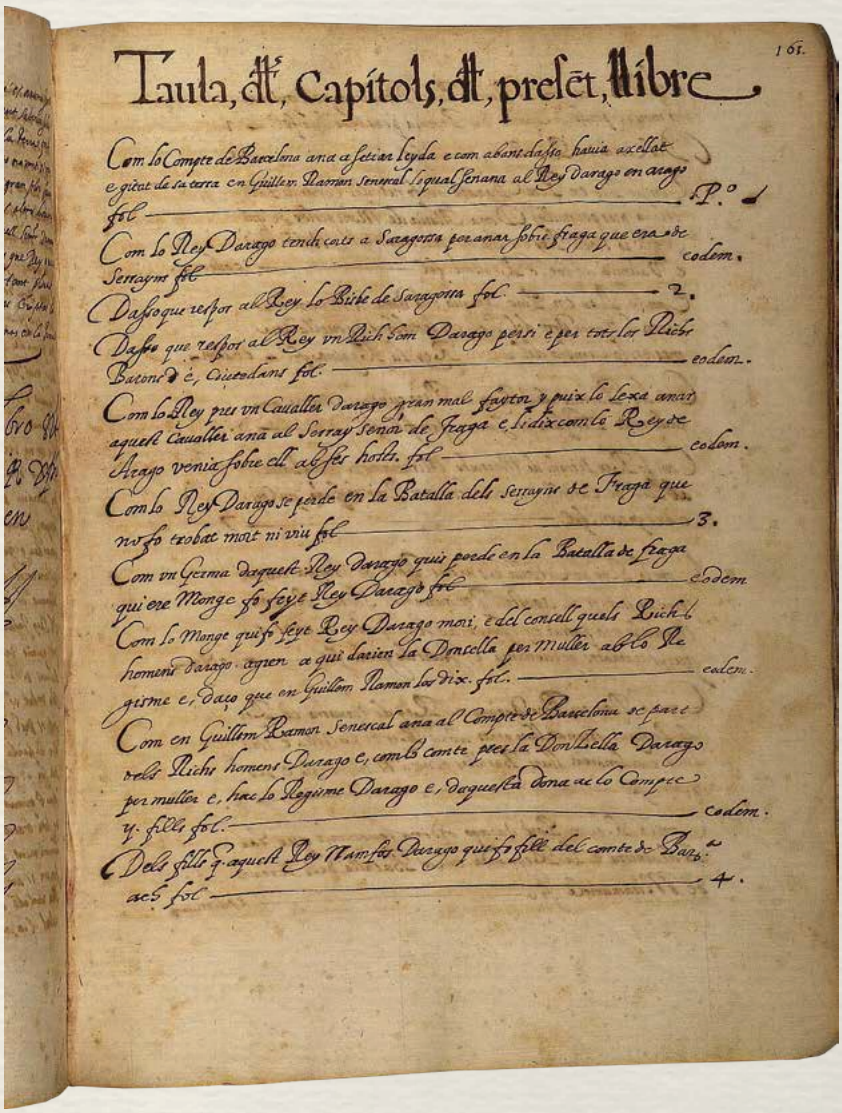


figura 2
Hoja 1r del Ms. 150, en pergamino con letra gótica del siglo XIV.
[Fuente: BPEB]



161.

Taula, dt, Capitols, dt, presēt, llibre

Com lo Compte de Barcelona ana a setiar leyda e com abant dasso hauia axellat e gitat de sa terra en Guillem Ramon senescal lo qual senana al Rey Darago en arago fol ——— P.º

Com lo Rey Darago tench cots a Saragossa per anar sobre fraga que era de Serrayns fol ——— eodem.

Dasso que respos al Rey lo Bisbe de Saragossa fol. ——— 2.

Dasso que respos al Rey vn Rich hom Darago per si e per tots los Richs Barons de e, Ciutedans fol. ——— eodem.

Com lo Rey pres vn Cauallier darago gran mal faytor y puix lo lexa anar aquest Cauallier ana al Serray senor de fraga e, li dix com lo Rey de Arago venia sobre ell ab ses hosts. fol ——— eodem.

Com lo Rey Darago se perde en la Batalla dels serrayns de Fraga que no fo trobat mort ni viu fol ——— 3.

Com vn Germa daquest Rey darago quis perde en la Batalla de fraga qui ere Monge fo feyt Rey Darago fol ——— eodem

Com lo Monge qui fo feyt Rey Darago mori, e del consell quels Richs homens darago agren a qui darien la Donsella per muller ab lo Regisme e, daço que en Guillem Ramon los dix. fol. ——— eodem.

Com en Guillem Ramon senescal ana al Compte de Barcelona de part dels Richs homens Darago e, com lo comte pres la Donzella Darago per muller e, hac lo Regisme Darago e, daquesta dona ac lo Compte y. fills fol. ——— eodem.

Dels fills q. aquest Rey Ramfos Darago qui fo fill del comte de Barc.ª aes fol ——— 4.

figura 3
Hoja 97r del Ms. 150 en papel con letra humanística tardía del siglo XVIII.
[Fuente: BPEB]

De hecho, la segunda parte es la continuación de la primera, aspecto que nos lleva a plantearnos dos hipótesis: o bien la copia y escritura origi-

nal en pergamino de todo el volumen se paralizó durante tres siglos en la primera parte de la obra, y se reinició en la segunda en papel; o bien la segunda parte de la obra es un añadido posterior puesto que el original en pergamino de esta segunda parte se perdió y se tuvo que reponer. En nuestra opinión nos decantamos más por este segunda hipótesis.

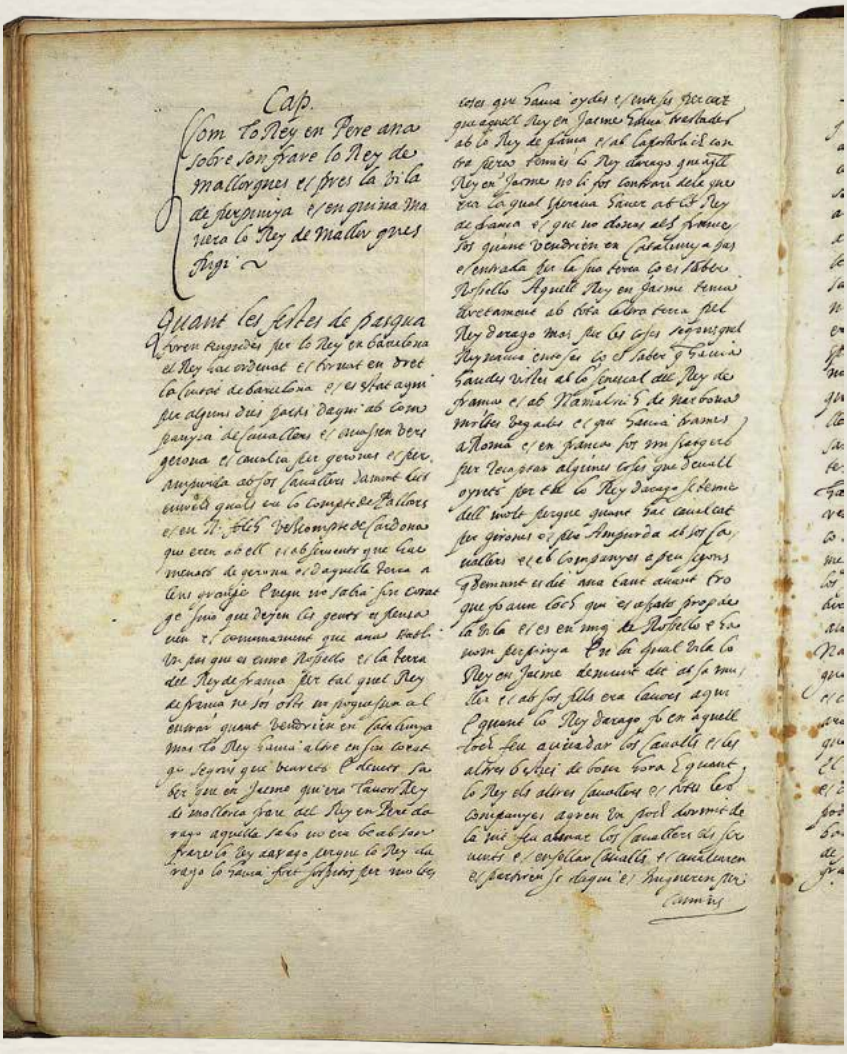


figura 4
[Fuente: BPEB]

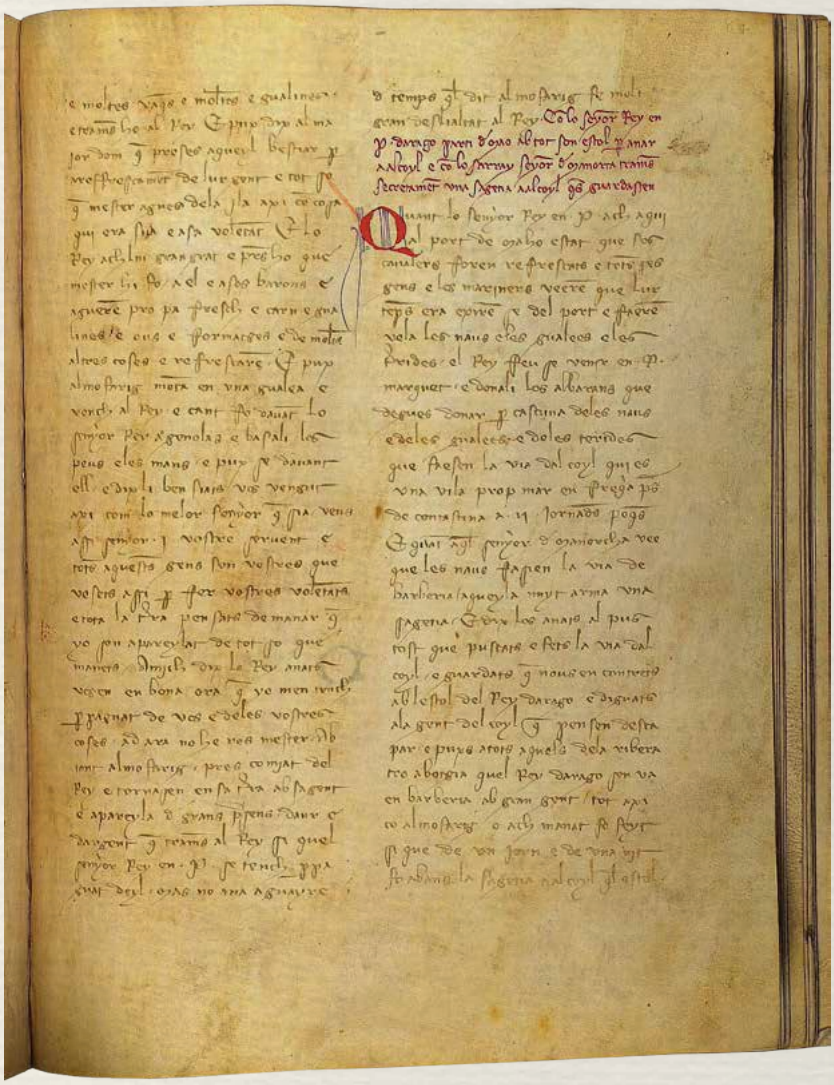


figura 5
[Fuente: BPEB]

1.5. *Trazado histórico*

Muchas veces es extremadamente complicado poder realizar un trazado histórico de una obra y de cómo se incorpora a una determinada biblioteca y llega a nuestros días. Por suerte, en el caso del Ms. 150 podemos determinar con bastante exactitud su origen y cronología.

Sabemos que este manuscrito procede del fondo del antiguo *Col·legi de Betlem* de Barcelona, de los Jesuitas, fundado en la ciudad en 1545. Este fondo bibliográfico es uno de los dos precedentes de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona [Alarcón i Campdepadrós 2014]. El otro es la propia biblioteca del antiguo Seminario, el *Col·legi del Bisbe*, que se funda en Barcelona en 1593 [*Ibid.* 2014]. Ambas bibliotecas se fusionan en 1772 y la nueva Biblioteca se ubica en las dependencias del *Col·legi de Betlem*. No obstante, no abre sus puertas hasta el mes de enero de 1776.

El Ms. 150 llega a la entonces todavía biblioteca del Col·legi de Betlem gracias a una donación de Onofre Relles [MCEM]. El artículo de Bartina [1974, 465] presenta una extensa biografía de Relles. Por ejemplo, sabemos que nació en Girona en 1630 y que murió en Barcelona en 1692. Fue ordenado jesuita el 3 de julio de 1647 y que ejerció como profesor de humanidades, filosofía y teología moral en el mismo Col·legi.

A partir de todos estos datos, podemos deducir que el Ms. 150 se incorpora a los fondos de la BPEB en algún momento entre 1647, año de su incorporación a los Jesuítas, y 1692 cuando muere.

1.6. *Obtención de fondos para su restauración*

Para finalizar este apartado de la presente comunicación, se hablará brevemente sobre cómo se obtuvieron los fondos necesarios para la restauración de este manuscrito. La restauración de fondos bibliográficos de anticuaria es una de las necesidades prioritarias de la BPEB, y por extensión de toda biblioteca patrimonial. Por tanto, la captación de recursos económicos a tal efecto se convierte en una necesidad estratégica de primera magnitud.

En el caso de la restauración del Manuscrito 150, los fondos necesarios para la restauración se obtuvieron a partir de una subvención libre, sin presentación previa de proyecto alguno (pero de necesaria justificación a posteriori), otorgada por la Diputación de Barcelona. La concesión de esta subvención tuvo lugar por primera vez en 2017. El importe de la subvención se destina a preservación y restauración de fondo antiguo, puesto que es una de las necesidades más importantes que se han detectado en la Biblioteca Episcopal.

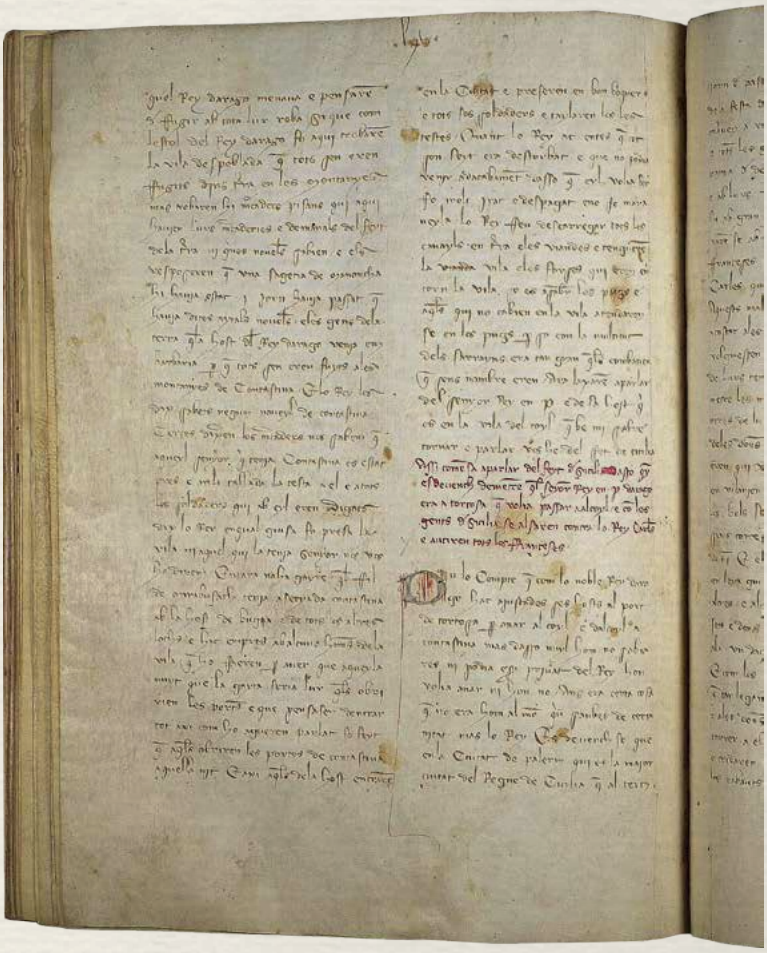


figura 6
[Fuente: BPEB]

El proceso que siguió fue el siguiente: en primer lugar, el personal de la biblioteca identificó los materiales que necesitaban una restauración urgente, bien por su estado de conservación previo, o bien por su importancia histórica y documental, y de representatividad en el fondo de la biblioteca (de hecho es uno de los documentos más importantes de la BPEB). En el caso de este manuscrito se dieron estas tres circunstancias. En segundo lugar, se concertaron citas con talleres de restauración a los que pedimos presupuestos, y se adjudicó el proyecto al Taller de Restauración BBlasi. Finalmente, ejecutamos las restauración del Manuscrito 150.

2. ANÁLISIS PATOLÓGICO

2.1. *Introducción*

En medicina se dice que un conjunto de síntomas apuntan a una determinada patología. Estos términos pueden aplicarse fácilmente al campo de la conservación-restauración puesto que los conservadores-restauradores somos los médicos de los libros: tenemos un paciente (un libro), que tiene unos síntomas (tintas con aureolas alrededor que han perforado el papel en su zona de más carga), que apuntan a una patología (tinta metaloácida) que tiene un diagnóstico (tinta ferrogálica) y al que finalmente se prescribe un tratamiento (fitato cálcico).

Todos tenemos claro que a la enfermedad se puede llegar más o menos rápido en función del estilo de vida que se lleve. Si uno practica ejercicio con regularidad y mantiene una dieta saludable, seguramente tenga una esperanza de vida más larga. Aplicado a los libros, el estilo de vida también tendrá un impacto irreversible en su longevidad, por ejemplo, un ejemplar conservado en unas condiciones medioambientales ideales tendrá una esperanza de vida más larga que uno que esté en condiciones de humedad y temperatura inapropiadas. Lo mismo pasa con la manipulación; si es cuidadosa al pasar las hojas de un libro evitará desgarros y alargará la vida de sus hojas y, por consiguiente su integridad estructural en general.

Así pues, el conservador-restaurador examina a su *paciente* y en base a los síntomas dictamina un diagnóstico que permite prescribir un tratamiento ajustado a las necesidades de cada caso.

En esta segunda parte del artículo que nos ocupa, desarrollaremos esta secuencia con la *Crónica de los últimos Condes de Barcelona* escrita por Bernat Desclot y custodiada en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.

2.2. *Documentación*

El proceso de intervención de cualquier bien cultural debe verse reflejado exhaustivamente en un documento que recoja el estado de conservación de la pieza antes de la intervención, los estudios realizados (documentación visual y gráfica generada, analíticas, pruebas, etc.), un diagnóstico ajustado, una propuesta de conservación-restauración, la descripción detallada de la intervención en sí y unas directrices de conservación preventiva. Con el tiempo este dossier se convertirá en una fuente de información para futuras intervenciones o investigaciones sobre el bien cultural [Rovira 2005].

Analizar detalladamente un libro nos permite a los restauradores reconstruir su historia y dictaminar un diagnóstico ajustado en cada caso. En función de los materiales que se usaron en su elaboración, de cómo le ha afectado la manipulación durante su vida o del estado de conservación en el que ha llegado a nuestros días podemos trazar un seguido de hipótesis históricas que nos ayudan a comprender qué pudo causar el estado de conservación actual del libro.

En esta fase lo que se estudia es la historia material de la obra, el estudio de sus transformaciones a lo largo del tiempo, catástrofes, modificaciones debido a los cambios de gusto, intervenciones de restauración, etc. Se complementa esta historia analizando la naturaleza de los materiales utilizados, técnicas y métodos de ejecución y el comportamiento de las piezas a través del tiempo.

Durante este proceso de documentación exhaustiva se habla de multidisciplinariedad [Gómez 2000] puesto que colaboran con frecuencia profesionales de distintos ámbitos como por ejemplo químicos, biólogos, restauradores, fotógrafos, bibliotecarios, archiveros o historiadores.

2.2.1. Examen organoléptico

El examen organoléptico es una valoración cualitativa basada exclusivamente en los sentidos. Mediante la vista, el tacto, el oído y el olfato (el sentido del gusto se deja de lado en este caso) se observa el libro y se determinan una serie de características. A través del sentido de la vista pueden apreciarse manchas en las hojas y podremos incluso distinguir sus posibles causas, el tacto podrá alertarnos de un grado de humedad superior al deseado y el olfato nos indicará de una posible acidificación en el papel.

Este primer examen debe ser muy exhaustivo puesto que es el núcleo del proceso de documentación. Dejará constancia, junto con las fotografías y esquemas del estado de conservación del objeto. Es muy importante realizar a conciencia este proceso puesto que, una vez iniciada su intervención de conservación - restauración, habrá elementos que se eliminen irreversiblemente como es el caso de la suciedad.

Es también esta observación exhaustiva de la pieza la que nos dará más información para llegar a deducir posibles causantes del estado de conservación actual de la pieza.

La *Crónica de los últimos Condes de Barcelona* es un libro con encuadernación semi-flexible en pergamino que tiene como peculiaridad estar formado por bifolios en pergamino (la primera mitad) y en papel (la segunda mitad).

2.2.1.1. Descripción de la encuadernación

Su encuadernación es de tapa semirígida en pergamino, sencilla, sin extensión, que enlaza al bloque del libro mediante cuatro nervios dobles de piel al alumbre en esquema 0<8 que van pegados debajo de las guardas sin ningún tipo de refuerzo. Las tapas, austeras, no tienen decoración aunque aparece manuscrito el título en el lomo y cuentan con una delgada alma de papelón aglomerado.

figura 7
Estado del lomo del libro antes de la restauración donde se aprecian los desgarros y la suciedad incrustada. Autoría: Berta Blasi

Los bifolios, tanto de la mitad de papel como de la pergamino, forman cuadernillos que están cosidos con hilo vegetal. Podemos diferenciar claramente dos hilos distintos, los que cosen la primera parte del libro formada por los cuadernillos en pergamino son de un hilo más grueso y los que cosen los cuadernillos en papel, que forman la segunda mitad del libro, están cosidas con un hilo más fino. Todos los cuadernillos están cosidos sobre cuatro nervios de badana dobles con una costura seguida y compensada. No se encuentran refuerzos ni en el interior ni en el exterior de los cuadernillos.

figura 8
Detalle de la cabezada superior completamente deteriorada, restos de los hilos de colores del sobrehilado y los refuerzos del lomo de papel impreso reaprovechado. Autoría: Berta Blasi

Conserva ambas cabezadas aunque la superior está en muy mal estado, la inferior está partida por la mitad y tiene pérdida del alma en los los dos extremos. Están cosidas artesanalmente con un cordel similar al del cosido, sobre alma de gamuza. Se han encontrado restos de un segundo cosido, un nudo a la altura de la cadeneta, en el interior del primer y último cuadernillo, estos restos son de dos hilos de seda de color verde y amarillo que hacen pensar en que las cabezadas puedan haber sido sobrehiladas para dar más categoría al libro. Las almas de las cabezadas entren en tapas diagonalmente y el cosido es simple, con nudo delantero, alma de piel al alumbre e hilo de color marrón.

Se conservan bajo las guardas dos pequeños restos de los broches de cinta textil de color rosa (seguramente rojos en origen) que supuestamente había originalmente cuatro cintas que se ataban en pares.

Las guardas son de papel sin decoración y están encoladas a las contratapas, la anterior ha perdido la guarda volada, la posterior se conserva entera.

figura 9
Pergamino de la encuadernación después de desmontarlo del lomo, se observan las ondulaciones, les tensiones y las pérdidas de soporte y desgarros. Autoría: Berta Blasi

El pergamino que constituye la encuadernación presenta mucha suciedad superficial, manchas de tinta y en algunas zonas cambio de tonalidad. Presenta arrugas y ondulaciones típicas de la dilatación y contracción del pergamino, también muestra signos de ataques de insectos. Se observa pérdida de soporte en las cofias, en la inferior se ha perdido incluso la solapa, y tiene desgarros a lo largo del cajo de la tapa anterior que va desde el segundo nervio hasta la base y del cajo de la tapa posterior de la cofia hasta el segundo nervio. Estas zonas donde el pergamino está tan debilitado son vitales para la sujeción del bloque del libro a la encuadernación puesto que es en estos puntos donde los nervios atraviesan el pergamino para anclarse y crear una sujeción fuerte. Con estas partes debilitadas puede considerarse que la encuadernación está estructuralmente muy debilitada.

2.2.1.2. Descripción del bloque del libro

figura 10
Imagen de la mitad del libro, justo donde cambia el soporte de pergamino en la hoja izquierda al papel hoja de la derecha. Autoría: Berta Blasi

Forman el bloque del libro nueve cuadernillos cosidos sobre nervios dobles de gamuza con hilo vegetal. Como se ha comentado anteriormente, se encuentra dividido en dos. La primera mitad está formada por nueve cuadernillos manuscritos sobre pergamino y la segunda mitad está formada por nueve cuadernillos sobre papel de pasta de trapos. Los nervios dobles de piel al alumbre se han partido justo entre la mitad de pergamino y la mitad de papel.

figura 11
Detalle de los nervios de gamuza rotos en la mitad del libro. Autoría: Berta Blasi

Tiene pegados al lomo, a modo de refuerzo, papeles reaprovechados impresos con una tipografía gótica.

figura 12
Las primeras páginas en pergamino tienen desgarros, pérdidas de soporte y reparaciones anteriores que se conservarán durante la intervención de restauración. Autoría: Berta Blasi

Los bifolios que pertenecen a la mitad de pergamino se han visto modificados a lo largo de los años, tienen desgarros con sus consecuentes reparaciones en forma de cosido en 'x' o '/' o bien con tripa encolada, pero también se observan reparaciones previas a la tinta manuscrita, seguramente pergaminos que tenían desgarros y que se repararon para poder ser escritos. A pesar de estas alteraciones, la mitad en pergamino se encuentra en relativo buen estado de conservación si bien presenta bastante suciedad superficial acumulada que se acentúa en las esquinas inferiores y que es consecuencia de la grasa y suciedad de los dedos donde se acostumbran a pasar las páginas.

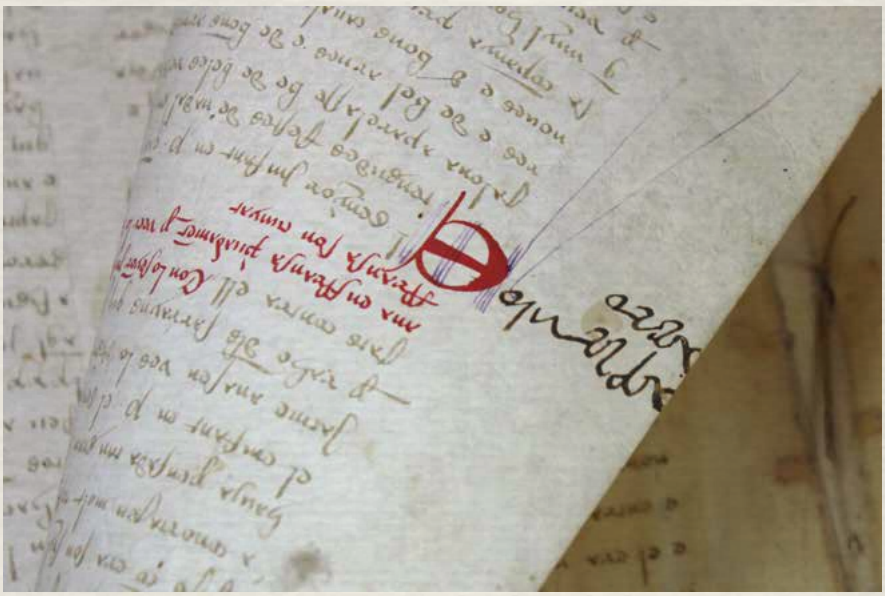


figura 13
Detalle de una letra capital en la primera mitad de pergamino, al margen una anotación guillotinada después de añadir la segunda parte del texto. Autoría: Berta Blasi

Se deduce fácilmente que esta primera mitad fue guillotinada porque hay indicios que así lo señalan como por ejemplo anotaciones marginales cortadas o dobleces con sobrantes incongruentes. Es muy posible que, en el momento en que se añadió la segunda mitad del libro, se guillotinara la primera para igualar medidas y conseguir unos cortes rectos.

La segunda mitad del libro está manuscrita sobre papel de pasta de trapos y presenta tintas metaloácidas que solamente han perforado el soporte en el 6º cuadernillo donde el papel tiene un tono más oscuro que el resto. Las hojas presentan suciedad superficial, aunque menos que en la primer mitad, y la mayoría tienen motas de *foxing*. No se observan desgarros pero sí una zona con pequeñas galerías provocadas por insectos xilófagos en la cabezada superior hacia el final de la segunda mitad del libro.

2.2.1.3. Elementos sustentados

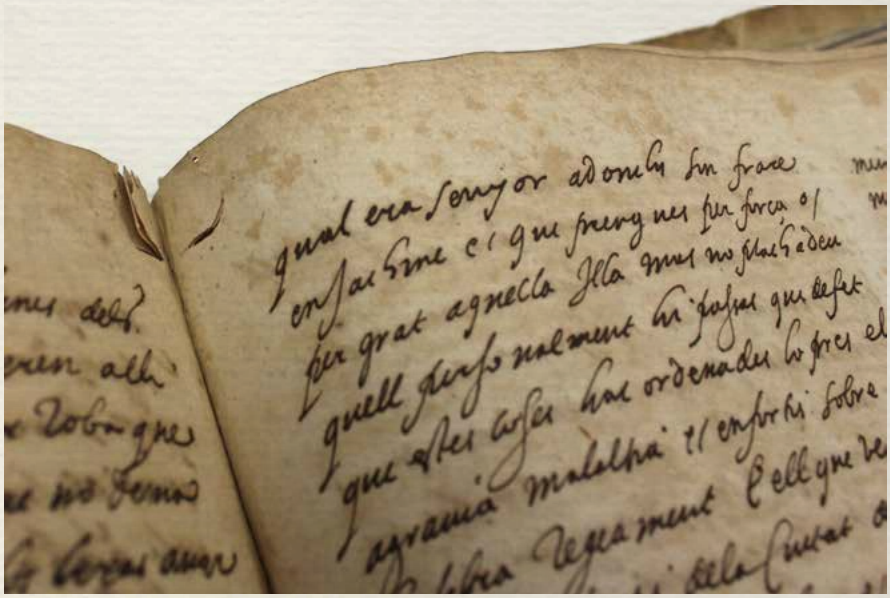


figura 14
La segunda parte del libro está escrita sobre papel con una tipografía posterior, en la imagen se observan las pequeñas galerías y las motas de foxing en el papel. Autoría: Berta Blasi

No solamente el soporte diferencia las dos mitades del libro, también lo hace el texto manuscrito. En la primera mitad apreciamos una caligrafía gótica cursiva propia de la Corona de Aragón durante el reinado de Pedro II [Riesco 2000] decoradas con unas capitulares en rojo y azul con filigranas, mientras que en la segunda mitad encontramos un texto austero con escritura humanística cursiva más propia del s. XVII.

En el texto manuscrito de las primeras 96 hojas se observan zonas con más carga de tinta en las letras y zonas que se han desvanecido levemente, incluso algunas partes donde la tinta se ha desprendido levemente. En cambio, el texto manuscrito de la segunda mitad, aunque es posterior, se encuentra en peor estado de conservación. Presenta tintas metaloácidas que en determinados puntos han perforado el soporte y que en la mayoría

de casos ha traspasado al reverso de las hojas marcando la caja de texto. Este segundo bloque tiene una pauta escrita a lápiz que marca las zonas de escritura.

2.2.2. Análisis físico-químicos

Los análisis fisicoquímicos nos ayudan a corroborar determinadas evidencias que se han detectado en el examen organoléptico. Mediante pruebas científicas determinaremos la naturaleza de los elementos sustentados (o tintas), los aprestos que unen las fibras de la materia papelera, la composición de los hilos del cosido, etc. Existe una batería de pruebas muy extensa que nos permite desde identificar qué tipo de árbol se usó para la fabricación del papel hasta la datación de un pergamino.

Muchos de los análisis físico-químicos o bien dejan huella en la pieza o bien son destructivos y por eso como norma general solamente se realizan aquellos que son estrictamente necesarios.

2.2.2.1. pH

La medición del pH es una de las pruebas comunes en restauración de soportes celulósicos. El papel, debido a sus materiales constituyentes y al proceso de fabricación tiende a acidificarse siendo este uno de sus principales problemas de conservación. Si el pH es suficientemente ácido se realiza un tratamiento que lo contrarresta aportando productos alcalinos al soporte con la finalidad de estabilizarlo. Cuando este es el caso se realizan pruebas de pH para comprobar la efectividad del tratamiento realizado.

En el caso que nos ocupa se realizó un análisis de pH en las hojas de papel y se observó un pH ácido que, además, actuaba como acelerante en el deterioro de las tintas manuscritas corrosivas. Con esta prueba se justifica el tratamiento de desacidificación que se llevó a cabo durante el proceso de restauración.

pH	Resultado antes del tratamiento	Resultado después del tratamiento
Medición mediante tiras reactivas	5,5 pH	7 pH

2.2.2.2. Solubilidad de elementos sustentados

Las tintas son, en el patrimonio documental, la principal razón de ser de las obras y generalmente la información contenida determina su valor. La información que contiene una pieza es su principal activo y no se puede poner en riesgo su integridad durante un tratamiento. El test de solubilidad de los elementos sustentados garantiza que no se los perjudique.

También en este caso hay diferentes técnicas de análisis pero la más común consiste en depositar una pequeña gota de disolvente (normalmente agua) sobre la tinta que nos indicará si ésta es sensible. En caso de serlo, se descarta el tratamiento con ese disolvente.

El resultado negativo del test de solubilidad nos permite plantear tratamientos para tratar la acidificación del papel o la corrosión de las tintas sin perjudicarlas.

Solubilidad	Resultado antes del tratamiento	Resultado después del tratamiento
A la gota - agua	No soluble	No soluble

2.2.2.3. Tintas corrosivas

Las tintas metaloácidas son un problema en muchos documentos históricos. Con el tiempo la tinta aplicada oxida el papel hasta llegar a perforarlo, en los casos de corrosión inicial se observan trazos de tinta agujereados en las zonas de más carga pero en los más avanzados podemos ver cajas enteras de texto desmigajándose al pasar las páginas.

Debe identificarse si la tinta corrosiva fue elaborada con hierro o cobre porque eso determinará su tratamiento. Uno de los sistemas más

usados son las tiras reactivas para detectar los iones de hierro. Como con el pH, este test también se repite después del tratamiento para comprobar su efectividad.

Tintas ferrogálicas	Resultado antes del tratamiento	Resultado después del tratamiento
Tiras reactivas de Fe(II)	Positivo	Negativo

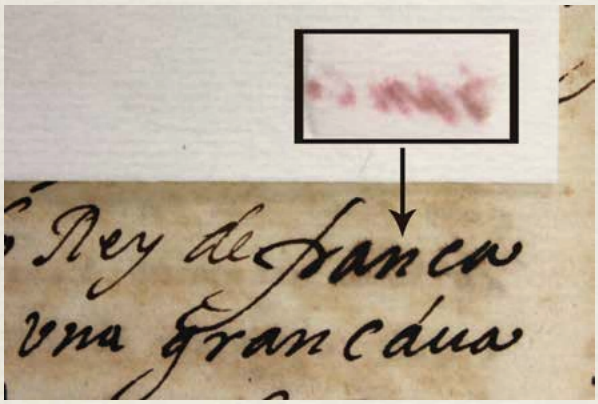


figura 15
Resultado positivo en la tira reactiva para identificar iones de hierro libres en la tinta antes del tratamiento. Autoría: Berta Blasi

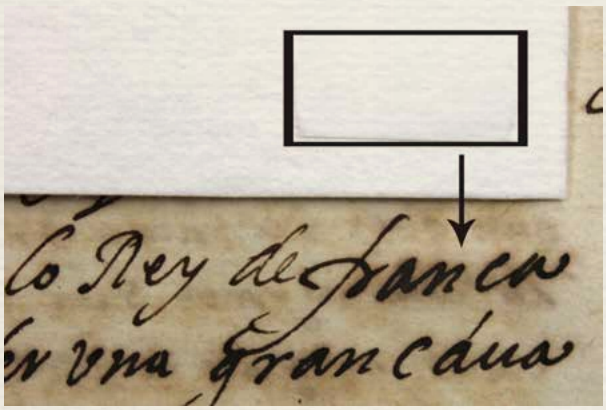


figura 16
Resultado negativo en la tira reactiva después del tratamiento. Autoría: Berta Blasi

3. CONCLUSIONES

Tras el análisis minucioso de la obra podemos determinar que:

- La primera parte del libro es la más antigua y la segunda fue añadida a posteriori.
- La segunda parte fue cosida a la primera prolongando los nervios y sin desmontar la primera, cosa que provocó un punto débil en el bloque del libro que posteriormente se rompería.
- Una vez re-cosido el libro fue guillotinado para conseguir igualar estéticamente los tres cortes del libro, hecho que provocó que se perdieran anotaciones marginales de la primera mitad en pergamino.
- La encuadernación en pergamino es, seguramente, contemporánea a la segunda mitad del libro escrito sobre papel.

Además, se llega a la conclusión que el libro requiere una intervención de conservación-restauración inminente con la finalidad de garantizar su perdurabilidad porque:

- La encuadernación se ha visto estructuralmente dañada con lo cual ya no ejerce su función principal que es la de proteger la obra.
- Las tintas de la segunda mitad del libro son corrosivas y por lo tanto perjudiciales para la pieza, es necesario realizar un tratamiento para frenar dicha corrosión y evitar que se acabe perdiendo la información.
- El bloque de hojas está partido en dos mitades porque al añadir la segunda mitad en papel, en vez de descoser la primera y coserlo junto en unos nervios nuevos, se realizó un empalme de los nervios que no ha soportado la manipulación a lo largo del tiempo.

4. PROCESO DE RESTAURACIÓN

El proceso de restauración propuesto siguió el criterio de mínima intervención dentro de las posibilidades de la pieza. El objetivo fue consolidar la obra y frenar su deterioro para poder así prolongar su vida.

La restauración se centró en consolidar la encuadernación y el cosido del bloque así como neutralizar la corrosión de las tintas que ponían en riesgo el contenido.

4.1. *Del bloque del libro*

figura 17
Proceso de desmontado del libro, concretamente aplicación de un gel con base acuosa para reversibilizar la cola que pega los refuerzos y las guardas al alma de la encuadernación. Autoría: Berta Blasi

Se inicia el proceso de conservación-restauración con una limpieza mecánica en seco para eliminar la suciedad más superficial [Blasi & Díaz 2018,

153]. Antes de proceder con el desmontado de los cuadernillos se aplica un gel acuoso para reversibilizar el refuerzo del lomo que está formado por múltiples capas de un papel impreso reaprovechado. El mismo papel se encuentra debajo de las guardas que se separan de la tapas del libro también con un gel acuoso. Una vez retirado el papel impreso, se protege la tinta roja de las capitales que es altamente soluble y se realiza una limpieza en húmedo de todos los fragmentos para eliminar los restos de adhesivo.

Con el lomo libre se procede a foliar y desmontar los cuadernillos de los nervios mientra se realiza una segunda limpieza mecánica en seco. La suciedad resultante de las limpiezas se conserva dentro de dos bolsas individuales, una para los cuadernillos en pergamino y otra para los cuadernillos en papel, aquí se observa que la mitad en pergamino acumula muchísima más suciedad que no la mitad en papel, hecho que refuerza que la primera parte de pergamino no se desmontó durante el cosido de la segunda mitad en papel.

Con el libro desmontado se procede a consolidar los bifolios de pergamino, se reintegran las pérdidas de soporte con múltiples capas de papel japonés de diferentes gramajes y colores hasta conseguir un tono similar al original y se consolidan los desgarros con tripa por la cara de la piel del pergamino. Los desgarros que estaban reparados anteriormente se respetan y, si es necesario, se consolidan aplicando un poco de tropa para reforzar la intervención.

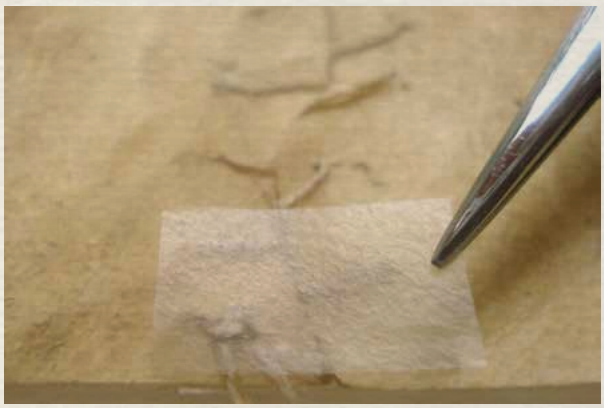


figura 18
Durante el proceso de restauración las reparaciones históricas se respetan, cuando es necesario se consolidan con una tira de tripa para reforzarlas. Autoría: Berta Blasi

En algunos bifolios de pergamino se ve necesario aplanar las arrugas y las tensiones que han aparecido con el paso de los siglos y se procede con un aplanado por tensión con neodimios humectando el soporte previamente. Simultáneamente se aplica humedad controlada con un gel al agua.

figura 19
Proceso de laminación de las hojas más afectadas por las tintas ferrogálicas. Autoría: Berta Blasi

Seguidamente se procede a la neutralización de las tintas ferrogálicas de la mitad manuscrita sobre papel. Para ello se realiza un tratamiento por inmersión en fitato cálcico, una posterior desacidificación con bicarbonato cálcico y finalmente el reapresto con gelatina de tipo B. [Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed 2011]. En el cuadernillo con el papel más oscurecido, que tiene las tintas en un estado más avanzado de corrosión y que han llegado a perforar el soporte, se realiza también una laminación con la finalidad de reforzarlo. La laminación del bifolio se realiza en dos pasos, primero una hoja y luego la otra, de este modo se consigue que la laminación quede siempre en el reverso de la hoja. Se secan todos los bifolios de papel bajo peso entre tejido no-tejido sintético, papeles secantes y bajo peso.

Con las tintas estabilizadas se procede a consolidar los bifolios más externos de cada cuadernillo que tienen pérdidas en el lomo debido a las rozaduras consecuencia de haber perdido el lomo de la encuadernación. También se consolida la portada que estaba arrancada del libro.

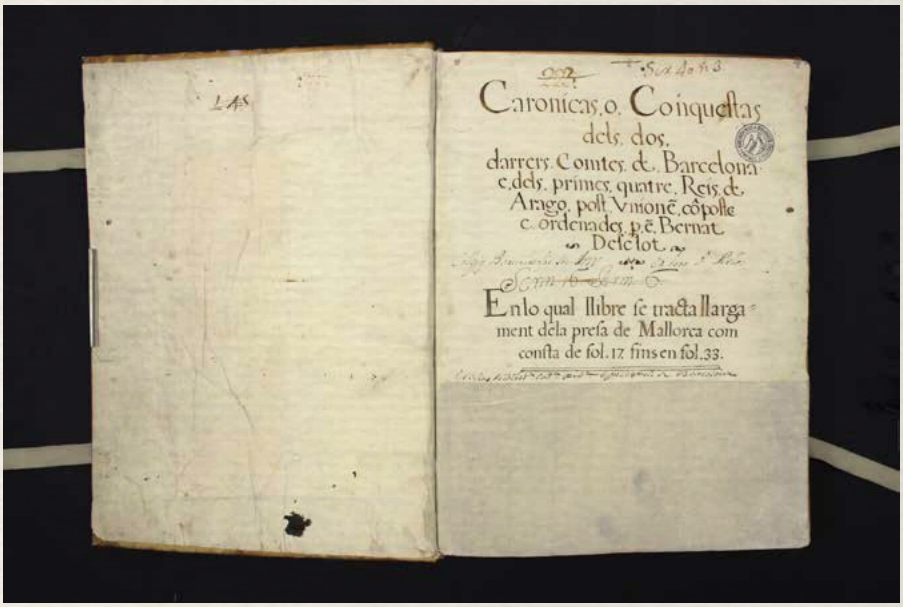


figura 20
Portada que había sido arrancada y a la que faltaba una parte, consolidada con papel japonés y ya cosida en el bloque. Autoría: Berta Blasi

Con todos los bifolios tratados se agrupan en cuadernillos siguiendo el esquema original y se cosen sobre nervios de gamuza con un hilo vegetal parecido a los materiales originales.

4.2. *De la encuadernación*

Se inicia la restauración de la encuadernación con una limpieza mecánica en seco de las tapas. Se retiran, como se ha comentado anteriormente, las guardas encoladas y se procede a humectar el pergamino dentro de una cámara de humedad que permitirá la posterior manipulación y apla-

nado. Seguidamente se limpia la suciedad que no se ha eliminado con la limpieza mecánica en seco aplicando humedad puntual con un hisopo teniendo mucho cuidado con las letras del lomo de la encuadernación.

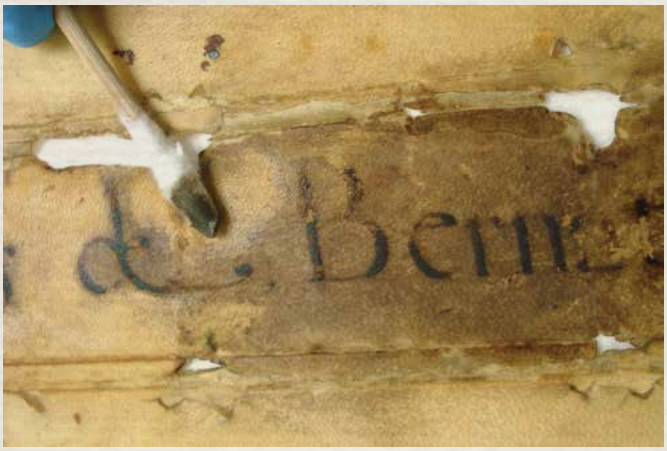


figura 21
Limpieza en húmedo con hisopo de la suciedad incrustada en el lomo de pergamino.
Autoría: Berta Blasi

A continuación se seca y aplana el pergamino para permitir la consolidación de desgarros y pérdidas de soporte que se realizan sobreponiendo múltiples capas de papel japonés, la primera en el interior de la encuadernación y el resto en la parte exterior hasta conseguir un gramaje similar al del pergamino original. Para acabar, en vez de un retoque cromático con pinturas se aplica una última capa de papel japonés de color tostado que integra muy bien en las pérdidas consolidadas en el pergamino.

Con la finalidad de reforzar la unión entre el bloque del libro y la encuadernación se intercala un pergamino fino que absorberá la fuerza del anclaje entre ambas partes y evitará que el pergamino original se agriete con la tensión. También se sustituyen las almas de las tapas originales que eran de cartón prensado por unas almas nuevas de cartón de conservación que son un poco más fuertes (siempre conservando las originales a parte).

figura 22
Proceso de unión entre el bloque del libro y la encuadernación en pergamino mediante los nuevos nervios de gamuza en esquema 0<8. Autoría: Berta Blasi

Para acabar se entra el bloque en tapas mediante los nervios de gamuza que se atraviesan tal y como lo hacían originalmente. Se incorporan unas cintas de color beige y se encolan las guardas a las tapas.

figura 23
Lomo del libro después de la intervención de conservación-restauración. Autoría: Berta Blasi

Finalmente se procede a un retoque cromático mínimo, muy puntual en las letras del lomo que estaban desdibujadas. Se recrea la letra C de Crónicas que se había perdido porqué coincidía en una pérdida de soporte.

Se elabora una caja a medida con cartón de conservación que protegerá el libro y los restos documentados que no se han vuelto a incorporar como por ejemplo trozos de hilo, nervios o cierres, y también los refuerzos impresos del lomo.

figura 24
Conjunto después de la intervención de conservación - restauración, se aprecia el libro, los restos de nervios, cabezadas y almas, y los refuerzos que había pegados al lomo del bloque. Autoría: Berta Blasi

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón i Campdepadrós, Xavier, *Història de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona, la més antiga de la ciutat*, Barcelona: Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona, 2014.

Bartina, Sebastián, «El gerundense, P. Onofre Relles (1630-1692)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 22 (1974), págs. 465-492.

Base de dades de Manuscrits Catalans d'Època Moderna: Id MCEM 1726 [en línea] <https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=1772>

Blasi, Berta, & Elisa Díaz, «Sistemes de neteja per a patrimoni documental i obra gràfica en paper», *Ítem*, 62 (2018), págs. 153-169 <https://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/327966>

Castillo, Lourdes, *El Análisis documental* [en línea], 2018. <https://www.uv.es/macas/T5.pdf>

Clauso García, Adelina «Análisis documental: el análisis formal» [en línea]. *Revista General de Información y Documentación*, 3.1 (1993), págs. 11-19 <https://core.ac.uk/download/pdf/38822611.pdf>

Fàbrega Grau, Àngel, «Inventario de los manuscritos de la Biblioteca Arzobispal del Seminario Conciliar de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconiense*, 37 (2014), pág. 286.

Gómez, Mª Luisa, *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2000.

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, *Iron Gall Ink Website* [en línea], Holanda: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 2011.

Rovira, Pere, *Protocol d'actuació per a la realització d'un projecte de conservació - restauració*. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Abril de 2005. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural, 2005.

Riesco, Ángel, *Introducción a la paleografía y la diplomática general*, Madrid: Síntesis, 2000.

Sánchez Hernampérez, Arsenio, *Formulario para la descripción de encuadernaciones en pergamino* [documento de Microsoft Word], Madrid: Biblioteca Nacional.

RESUMEN: En 2017 la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (en adelante BPEB) encargó la restauración de uno de sus libros manuscritos, el Manuscrito 150, el ejemplar de las *Crónicas* de Bernat Desclot, una de las cuatro grandes crónicas medievales de la literatura catalana. Esta *Crónica de los últimos condes de Barcelona*, escrita originalmente de forma muy probable en la segunda mitad del siglo XIII, narra la historia que transcurre desde Ramón Berenguer IV y Petronila de Aragón hasta Pedro el Grande, muerto en 1285; de hecho este último es el protagonista principal de gran parte de esta *Crónica*. El ejemplar que se conserva en la BPEB, no obstante, es posterior, escrito seguramente en el siglo XIV, con un añadido posterior del siglo XVIII debido seguramente a una pérdida de las hojas originales. El artículo consta de dos partes; la primera analiza, desde el punto de vista bibliográfico, la *Crónica* y realiza una contextualización histórica general de la obra para, a continuación, relacionar y ubicar los ejemplares que existen hoy en día en diferentes bibliotecas de ámbito nacional. En esta primera parte también se describen el contenido y las características y peculiaridades

bibliográficas del ejemplar que custodia la BPEB. Finalmente se intenta realizar un breve trazado histórico desde su llegada a la Biblioteca hasta nuestros días. Se describe también el contexto de su restauración así como la obtención de los fondos necesarios para poderla llevar a cabo. La segunda parte del artículo trata la monografía desde una perspectiva material, realiza una descripción organoléptica y expone los resultados de los análisis fisico-químicos pertinentes para determinar la naturaleza de materiales tales como las tintas o el papel. Finalmente expone las conclusiones a las que se llega en base a los puntos anteriores y describe el proceso de conservación-restauración que se llevó a cabo en 2017. Las *Crónica de los últimos condes de Barcelona* es un libro manuscrito y encuadernado en pergamino que tiene una peculiaridad: los primeros nueve folios están manuscritos sobre pergamino y la segunda mitad sobre papel. Nos encontramos frente a un libro interesante puesto que siglos de historia han ido modificando su aspecto original hasta convertirlo en lo que ahora mismo conservamos.

PALABRAS CLAVE: Análisis bibliográfico, Restauración, Manuscritos, *Crónica de los últimos condes de Barcelona*, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona

ABSTRACT: In 2017 the Episcopal Public Library of the Seminary of Barcelona (hereinafter BPEB) commissioned the restoration of one of its handwritten books, Manuscript 150, the copy of Bernat Desclot's Chronicles, one of the four great medieval chronicles of Catalan literature. This *Chronicle of the Last Counts of Barcelona*, originally written very probably in the second half of the 13th century, tells the story that goes from Ramón Berenguer IV and Petronila de Aragón to Pedro el Grande, who died in 1285; in fact the latter is the main protagonist of much of this *Chronicle*. The specimen preserved in the BPEB, however, is later, probably written in the fourteenth century, with a later addition of the eighteenth century probably due to a loss of the original leaves. The article consists of two parts; the first analyses, from the bibliographical point of view, the *Chronicle* and carries out a general historical contextualisation of the work in order to then relate and locate the copies that exist today in different national libraries. This first part also describes the content and the characteristics and bibliographical peculiarities of the copy that is kept by the BPEB. Finally, a brief historical outline is attempted from the time of its arrival at the Library to the present day. It also describes the context of its restoration as well as the obtaining of the necessary funds to be able to carry it out. The second part of the article treats the monograph from a material perspective, makes an organoleptic description and exposes the results of the relevant physical-chemical analyses to determine the nature of materials such as inks or paper. Finally, it sets out the conclusions reached on the basis of the above points and describes

the conservation-restoration process that took place in 2017. Las *Crónica de los últimos condes de Barcelona* is a handwritten book bound in parchment that has a peculiarity: the first nine folios are handwritten on parchment and the second half on paper. This is an interesting book, since centuries of history have modified its original appearance until it became what we are conserving today.

KEYWORDS: Bibliographic analysis, Manuscripts, Restauration, *Crónica de los últimos condes de Barcelona*, Episcopal Public Library of Barcelona Seminar

DEL MANUSCRITO A LA EDICIÓN CRÍTICA: LOS DEBATES DE LOS TROVADORES GALLEGO-PORTUGUESES[*]

DÉBORAH GONZÁLEZ
(Universidade de Santiago de Compostela)

1. LAS *TENÇÕES* EN LOS MANUSCRITOS *B* Y *V*. CONSIDERACIONES GENERALES

En la tradición trovadoresca gallego-portuguesa consideramos un conjunto de 33 *tenções* no ficticias[1], en las que se aprecia la intervención de un total de 35 autores, la mayor parte de ellos

* El presente estudio se relaciona con el proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad: *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), dirigido por la Dra. Pilar Lorenzo Gradín y la Dra. Mercedes Brea. Además, se relaciona con la investigación desarrollada en el proyecto posdoctoral *Cortes ibéricas, redes sociais trobadorescas e textos* (POS-B/2016/003), financiado por la Xunta de Galicia (Plan I2C-Mod.B).

1. Entre estas 33 *tenções*, hay varias para las que se ha sugerido asimismo una naturaleza ficticia. Este es el caso de los diálogos comenzados por Estevan da Guarda y por Pero Garcia Burgales, y que respectivamente mantienen con un casi desconocido don Josep y con el evocado como *senhor* (Lanciani 2010, 41; Tavani 1991, 315). Desde nuestro punto de vista, no existen argumentos definitivos que conduzcan a rechazar la posibilidad de que don Josep fuese un personaje real. En cuanto al *senhor* evocado por Pero Garcia, la tendencia entre la crítica ha sido reconocer a Alfonso X, lo que parece plausible teniendo en cuenta que este es ocasionalmente interpelado en otras *tenções* bajo el mismo vocativo.

responsables de otras piezas conservadas en los cancioneros, y a propósito de los cuales existe un grado diferente de conocimiento. El corpus es transmitido esencialmente a través del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (BNP, cod. 10991, sigla *B*) y del *Cancioneiro da Vaticana* (BAV, Vat. Lat. 4803, sigla *V*), aunque para uno de ellos (en concreto, aquel que mantienen don Afonso Sanches y don Vasco Martins de Resende) se añaden, de manera excepcional, otras dos copias manuscritas elaboradas en el siglo XVII, identificadas con las siglas *M* y *P*, que se presentan formando parte de dos misceláneas localizadas en la Biblioteca Nacional de España (mss. 9249) y en la Biblioteca Municipal do Porto (ms. 72; *olim*. N. 419).

En lo que a relaciones genealógicas se refiere, la hipótesis más plausible y ampliamente aceptada lleva a considerar que los cancioneros *B* y *V* son códices copiados a partir de un mismo ejemplar. Sin embargo, se detectan lagunas significativas a lo largo de uno y otro apógrafo que marcan faltas de correspondencia y diferencias sustanciales en las cantigas que uno y otro contienen; además de posibles accidentes materiales, es plausible suponer –como en reiteradas ocasiones han defendido, en especial, Anna Ferrari [1979, 88 y 1993a] y Elsa Gonçalves [1993a, 629b-630a]– que el origen de las lagunas privativas resida en el procedimiento de copia adoptado, consistente en el intercambio y cruce de cuadernos entre copistas que efectuarían la transcripción simultánea de los dos apógrafos. Esto provoca a que, a pesar de su condición de códices gemelos, no exista plena correspondencia entre las *tenções* que se reproducen en uno y otro manuscrito. En concreto, de los 33 debates que conforman este corpus dialógico, tan solo 15 se ofrecen en los dos apógrafos[2], mientras que los 18 restantes se encuentran en un único testimonio, contemplándose 9 en *B*[3] y otros 9 en *V*[4]. Esta equilibrada desigualdad parece haber sido esencialmente resultado del azar en los procesos de elaboración y de conservación de *B* y *V*.

En relación con el lugar que ocupan estos diálogos en el interior de los códices, ha de tenerse en cuenta que, en la mayor parte de los casos, las *tenções* se reproducen integradas en series de cantigas atribuidas a los

2. *B*1403bis-*V*14, *B*416-*V*27, *B*888-*V*472 y *V*1036, *B*969-*V*556, *B*1052-*V*642, *B*1072-*V*663, *B*1181-*V*786, *B*1221-*V*886, *B*1315-*V*920, *B*1383-*V*991, *B*1493-*V*1104, *B*1494-*V*1105, *B*1615-*V*1148, *B*1624-*V*1158, *B*1652-*V*1186.

3. *B*142, *B*144, *B*465, *B*477, *B*1509, *B*1512, *B*1550, *B*1551, *B*1573.

4. *V*1009, *V*1010, *V*1011, *V*1020, *V*1021, *V*1022, *V*1032, *V*1034, *V*1035.

trovadores que toman la iniciativa en el diálogo. Consecuentemente, no se reproducen agrupadas en una sección específica, como en ocasiones sucede en los cancioneros de lírica occitana –como ya se ha puesto de relieve [Gonçalves 1993a]–, sino que las piezas se localizan distribuidas a lo largo de las tres secciones, heredadas por *B* y *V*, que, durante un primer nivel de conformación de la tradición manuscrita, se habrían concebido y desarrollado para concentrar ordenadamente los materiales atendiendo al género lírico –cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio–[5]. Todavía en relación con la localización de estos textos, ha de ser señalado que la mayor parte de las *tenções* responde a una clara naturaleza satírica o jocosa, mientras que unas pocas dan desarrollo a motivos asociables a la cantiga de amor; sin embargo, no son pocas las *tenções* que se reproducen en *B* y/o en *V* sin adecuación a la estructura tripartita primitiva[6].

Además, si bien en la elaboración del cancionero *V* se reconoce la participación de un único amanuense a lo largo de toda la copia [Ferrari 1993b], en la transcripción del cancionero *B* se acepta la intervención de seis copistas, identificados y caracterizados por A. Ferrari en su ya clásico trabajo sobre el manuscrito, que no muestran un mismo nivel de competencia, ni intervienen de la misma manera en extensión y volumen [Ferrari 1979]. Todos los condicionantes hasta aquí referidos explican que solo cuatro de estas manos hayan participado en la transcripción del corpus de las *tenções*; en concreto, siguiendo el referido análisis de Ferrari, corresponden –por orden de contribución– a los amanuenses *a* (que aparece como responsable de la transcripción de diez debates: *B*1181, *B*1221, *B*1493, *B*1494, *B*1509, *B*1512, *B*1550, *B*1551, *B*1624, *B*1652), *e* (de siete: *B*465, *B*477, *B*969, *B*1052, *B*1072, *B*1315, *B*1383), *d* (de cuatro: *B*403bis, *B*416, *B*888, *B*1573) y *c* (de tres: *B*142, *B*144, *B*1615). Esta distribución de las manos no respondería, aparentemente, a una organización meditada del trabajo, pues, a propósito de la transcripción del códice, según Ferrari, «a distribuição das diversas mãos é desordenada e não parece corresponder a qualquer planificação lógica, ainda que a frequente –embora não

5. A propósito de la constitución de la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa, puede verse Oliveira 1994, y Gonçalves 1993b, 630b-632a, donde podrán consultarse las referencias bibliográficas anteriores de pertinencia para profundizar en el estudio del tema.

6. En relación con estas cuestiones y la concepción de la *tençon* en la escuela gallego-portuguesa, remitimos a González 2016 y 2015a.

constante– coincidencia entre grupos de cadernos e mudanças de mão sugiram a prática da 'pecia'» [Ferrari 1993a, 120a].

En síntesis, todas estas cuestiones definen una consistencia material poco homogénea, así como una factura y calidad de la copia variable, aspectos determinantes en tareas tales como el estudio (ya sea de tipo paleográfico, lingüístico o literario) y la edición crítico-interpretativa del corpus.

2. *TENÇÕES* DE *B* Y *V*

En el conjunto de las *tenções* registramos variantes y errores de distinta categoría, así como dificultades de diversa magnitud (como es habitual en toda edición de textos medievales). Desde el punto de vista ecdótico, en los quince debates que se testimonian tanto en *B* como en *V* pueden reconocerse ciertas ventajas sobre aquellos que se transmiten solamente en uno de los apógrafos, aunque tal condición no siempre conceda evidencias en el terreno de la subsanación.

En las páginas que siguen, expondremos dos casos problemáticos detectados en este núcleo de cantigas y proporcionaremos una hipótesis de lectura propia, no solo con la intención de difundir nuestra propuesta sino también para revitalizar el debate crítico sobre estas composiciones, en concreto, y sobre el estudio y la edición de los cancioneros gallego-portugueses, en general.

2.1. *Errores de copia múltiples y evidentes*

Entre las *tenções* que por sus particularidades y por el estado de la transcripción en los cancioneros *B* y *V* pueden suponer una complejidad mayor en procesos tales como la fijación textual y el estudio de los textos (lingüístico, paleográfico, etc.), identificamos dos especialmente destacables. Una de ellas es la célebre cantiga *Vós, que soedes en corte morar* (*B*888-*V*472 y *V*1036)[7]. La otra corresponde al debate *Juião, quero contigo*

7. No nos detendremos a examinar la compleja problemática que caracteriza este

fazer, que mantienen Meen Rodriguiz Tenoiro y Juião Bolseiro, y que consiste en una agitada disputa, al menos en apariencia, en la que los dos autores se dedican provocadores insultos, llegando al extremo de que el trovador Meen Rodriguez profiere varias amenazas de agresión física contra Juião Bolseiro. Claramente transgrediendo el ya referido criterio de organización por géneros, este 'violento' debate se transmite en el sector de las cantigas de amor, integrado en la serie de composiciones de Meen Rodriguiz Tenoiro. A propósito de la transmisión de la obra de este autor, A. Resende de Oliveira ha proporcionado las siguientes consideraciones:

> O seu cancioneiro, no estado em que se nos apresenta actualmente, não observou rigorosamente a organização dessa zona por géneros poéticos. Na verdade, a tenção com Juião Bolseiro, cujo lugar seria na secção das cantigas de escarnio, aparece junto das cantigas de amor, o mesmo acontecendo a um fragmento de uma das suas cantigas de amigo. Esta anomalia pode, no entanto, ter-se verificado depois da sua inclusão na zona em causa, no momento em que ela acolheu novos autores de fins do séc. XIII e inícios do séc. XIV. Com efeito, quer na secção das cantigas de amor, quer na secção das cantigas de amigo, aparece junto de autores do séc. XIV, como Estêvão Coelho e Afonso Sanches, cuja inserção tardia pode ter motivado arranjos posteriores. [Oliveira 1994, 389-390]

El diálogo (*B*403bis, fols. 89vb-90ra; *V*14, fols. 4ºv-5ºr[8]) está conformado por cuatro estrofas de siete versos decasílabos (que reproducen el patrón de rimas *abbacca*) y dos *fiindas* de tres versos (de manera conjetural, también decasílabos con la fórmula *aab*). En los seis versos finales del debate, tanto en *B* como en *V* la lección se obscurece debido a una inusitada concentración de errores, que, probablemente, tengan origen en un estado ya deficiente del modelo en este pasaje concreto del texto. Además, tal vez en relación con la confusión general que imperaría en esta parte del ejemplar, se observa que el copista de *V* no dio por finalizada la transcripción en el lugar adecuado, pues continuó la escritura añadiendo un

---

texto, que ya ha sido examinado por la crítica en repetidas ocasiones, sin que parezca imponerse una respuesta definitiva y unánimemente aceptada. A propósito de *Vós, que soedes en corte morar* puede consultarse Tavani 1964, 119-129; Stegagno Picchio 1968, 109-117; Oliveira 1994, 402-404; Brea 2009.

8. Corresponde a una parte muy inicial del cancionero, tal y como este se presenta, y en la que el texto se dispone en el folio a una sola columna.

fragmento de la tercera estrofa de la cantiga siguiente (*V*15)[9]; fragmento que más tarde sería cancelado mediante un trazo diagonal.

Como ya hemos tenido ocasión de presentar una hipótesis de lectura para el conjunto del debate y prestar atención a las dos *fiindas* [González 2015b], permítasenos incidir en el que, a nuestro ver, puede definirse como el verso más conflictivo en el interior de un pasaje caracterizado por una controvertida dificultad. En concreto, se trata del verso que cierra la intervención de Meen Rodriguiz (correspondiente al v. 31 en el conjunto de la *tençon*), para el cual se han ofrecido lecturas muy diferentes, como podemos percibir en una revisión rápida de las principales propuestas críticamente establecidas por otros editores (para facilitar la percepción del verso en su contexto, reproducimos la *fiinda* completa, que abarca los versos 29-31):

> – Juyão, pois, te quer[*o*] eu filhar
> pelos cabelos, e quer' arrastar;
> e que dos couces te pes [*eu farei*]. [Michaëlis 1904, I, 879; nº 453]
>
> – Juyão, pois que t'eu filhar
> pelos cabelos, e que t'arrastrar,
> que dos couces te pês eu creerey. [Reali 1964, 247; nº I]
>
> – Juião, pois que t'eu [for] filhar
> pelos cabelos e que t'arrastrar,
> que dos couces te pês eu creerei. [Lapa 1995, 198; nº 302]
>
> – Juïão, pois que t'[or'] eu filhar
> pelos cabelos e que t'arrastrar,
> ah que dez couces te presentarei! [Lopes 2002, 327; nº 267]
>
> –Juïão, pois que t'eu [ora] filhar
> pelos cabelos e que t'arrastrar,
> ah que dez couces te presentarei! [Lopes 2016, II, 155; 94,7]

9. Con atribución a Afonso Fernandez Cebolhilha en *V*, la cantiga *V*15 se reproduce entre los fols. 5ºr-5ºva, en este último inaugurando la *mise en page* a dos columnas, que es la más característica del cancionero (para una descripción del códice, puede consultarse Ferrari 1993a). Nos preguntamos si quizás el copista incurrió en el referido error a causa de la proximidad gráfica entre la expresión que finaliza el debate (*tauoy adiz*' …) y aquella que, en la estrofa correspondiente de V15, se lee antes de la secuencia repetida (*au'ey a diz*' …), suponiendo que en el modelo el texto presentase una disposición que pudiese propiciarlo

Esta disparidad se comprende más fácilmente al observar la copia de estos versos finales en cada uno de los apógrafos, sobre todo distorsionada a causa de los errores por sustituciones gráficas (entre las cuales, unas resultan más habituales y frecuentes que otras en los manuscritos medievales). Además, tanto el esquema de rimas como la métrica de la composición podrán tomarse como indicio de que ya en el modelo de *B* y *V* se reproduciría una segmentación de los versos de la *fiinda* inexacta o confusa, pues el inicio del verso 31 de la cantiga, se localiza en la línea de texto anterior. De tal forma, para el verso 31, nuestro punto de partida ha sido <e a q̄ des couces te poſſetrerey> en *B* y <a q̄ dos cougas te pesſegẽgey> en *V*.

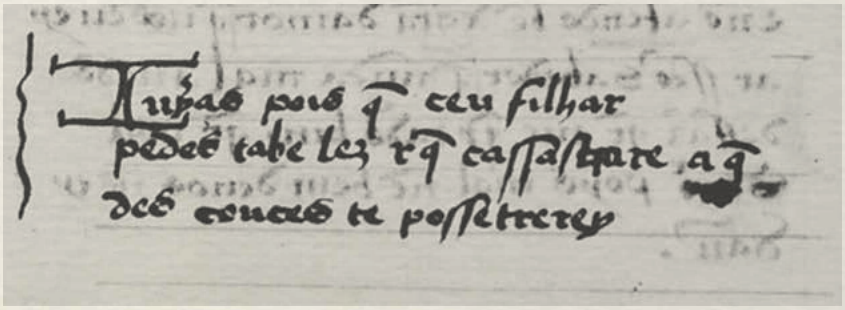


figura 1
B, fol. 90ra (BNP, cod. 10991)

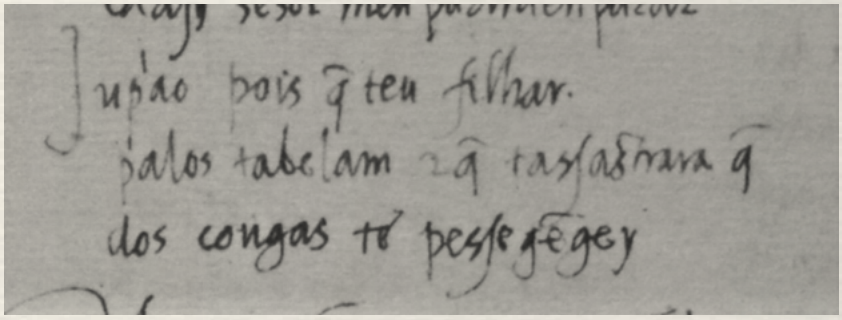


figura 2
V, fol. 5ºr V, fol. 88rb[10]

10. Esta y las siguientes imágenes que se ofrecen del cancionero de la BVA, Vat. Lat. 4803 están reproducidas a partir de la ed. facsímil de *V* (1973).

Atendiendo a la lección de *B*, es bien reconocible la ocurrencia de la forma *couces*, mientras que *V* se caracteriza por introducir dos errores por sustitución gráfica, también registrados en otras partes del cancionero. Así, en el v. 13 de la misma composición, el copista de *V* incurre en el mismo error de transcribir <g> en lugar de <ç> (<entengõ>), y la confusión de <a> por <e> es una de las que Monaci [1875, [XXV]] documentó entre las más frecuentes en la copia del apógrafo vaticano.

El sustantivo ya se utilizaba en el verso 18 en una intimidante declaración de Meen Rodriguiz: «des i quer[r]ei-te muitos couces dar / na garganta por te ferir peor» [González 2015b, 422]. Tal amenaza parece ser recibida jocosamente por parte de Bolseiro, pues replica avanzando que adoptará una postura implorante cuando «so os couces for» (v. 26). Teniendo en consideración la clara tendencia a la repetición entre los trovadores gallego-portugueses y la ocurrencia del sustantivo en la *fiinda*, parte que habitualmente funciona como epítome argumental de la composición, podemos suponer que con esta nueva reaparición del término Meen Rodriguiz tuviese la intención de crear un eco de la amenaza arriba proferida. Consecuentemente, y teniendo en cuenta que, precediendo al sustantivo, los manuscritos reproducen <a q̄ des> (en *B*) y <a q̄ dos> (en *V*), nuestra hipótesis consiste en que *couces* debería ir determinado por el demostrativo *aqueles*, forma deíctica con la que se remitiría, de manera coherente, a los ya anunciados *muitos couces*. Además, <d> en <a q̄ des> (en *B*) y <do> en <a q̄ dos> (en *V*) podrán verse como resultado de confusiones gráficas, en distinto grado habituales en los manuscritos[11]. Así, en el elenco de errores por sustitución gráfica más frecuentes entre los registrados en el cancionero vaticano, Monaci incluye la confusión entre <e> y <o>, que se da en uno y otro sentido [Monaci 1875, XXVI y XXVIII], como también ejemplificaría (en hipótesis) el verso que nos ocupa. El filólogo italiano no acogió en dicho elenco la sustitución <d> por <l>, por lo que podrá considerarse que este error alcanza una incidencia menor; sin embargo, no puede pasarse por alto la presencia, en el verso inmediatamente anterior de la composición que nos ocupa,

11. En los cancioneros gallego-portugueses, las formas *aqueles* y *aquelas* a menudo se reproducen con abreviatura silábica: *aq̄les* y *aq̄las*. Además, entre las ocurrencias que hemos podido localizar, se observa un error por confusión gráfica en la copia de la cantiga *V*685, donde se registra *da q̄l os* (no así en *B*, pues *B*1094 ofrece *daq̄les*).

de la forma <pedes> en *B* y <palos> en *V* donde parece corresponder la ocurrencia de una forma *pelos* o *polos*.

La subsanación de estos errores entraña una dificultad inferior, desde nuestro particular punto de vista, a aquella que se localiza en la parte que cierra el verso. Como hemos dicho, las alteraciones de *B* y *V* podrían responder a un modelo que debía resultar poco legible e incluso podría haber comportado alteraciones; a una de estas dos razones creemos que podría responder el dígrafo <ſſ> en *B* y <sſ> en *V*, respectivamente en las lecciones *te poſſetrerey* y *te pesſegẽgey*. En todo caso, pensamos que se trataría de un error en común por <rr>, confusión gráfica detectada en otros pasajes: así, en el verso inmediatamente anterior, se estima el mismo tipo de alteración en la transcripción de la expresión *t'arrastrar*, pues se lee <ſſ> en *B* (<caſſaſtrar>) y <sſ> en *V* (<tasſaſtrar>). Por lo tanto, el copista de *V* y el copista *d* del cancionero *B* reproducirían o coincidirían en el (supuesto) error, e incurrirían en nuevas alteraciones independientes en la copia de la secuencia que cierra el verso.

Además, el análisis pausado de este lugar nos ha conducido a proponer que detrás del <poſſetrerey> en *B* y <pesſegẽgey> en *V* estaría la forma *porregerei*, primera persona del futuro de indicativo del verbo *porreger*, por lo que, atendiendo a nuestra hipótesis de lectura, la distorsión afectaría a una expresión que es infrecuente y poco conocida. La solución que hemos sugerido resulta, por una parte, plenamente coherente en el contexto formal de la composición, dado que *porregerei* se localiza en posición de rima en combinación con las palabras rimantes *farei, darei*, que se encuentran en la estrofa III, y *direi*, *chamarei*, en la estrofa IV, además de la del verso final de la *fiinda* que sigue (que corresponde, de modo conjetural, a *travarei*). Por otra parte, la ocurrencia del futuro de indicativo garantiza la coherencia temporal y la corrección gramatical de los versos de la *fiinda*, en la que se recogen, en futuro de subjuntivo en una estructura subordinada, otras dos formas verbales.

Para el verbo latino PORRĬGO, -*ĔRE* se registran distintas acepciones: 1) 'extender' (la mano, los brazos); 2) 'extender', 'estirar', 'alargar' (los miembros del cuerpo); 3) 'extender por tierra', 'extenderse'; 4) 'tender', 'presentar', 'ofrecer' [Gaffiot 1934, s.v. 'PORRĬGO']. Se conocen resultados en varias lenguas románicas; por ejemplo, se documenta en francés antiguo *porriger* y *porrigier* [DMF 2015, s.v. *porrigier*]. Se registra en occitano *pourgi* [Mistral 1898, s.v. *pourgi*]; en el *Vocabulario del bable de occidente*, se recoge *apurrir* con la

acepción 'alargar una cosa a otro' y *purrir* 'dar alargando' [Azevedo y Huelves, Fernández y Fernández 1932, s.v. *apurrir*]; también figura en el *Glosario de voces galegas de hoxe*, aunque en este se presenta con el sentido 'porfiar con uno para que coma' [García González 1985, s.v. *apurrir*]. En gallego-portugués se lee el pretérito *porregi* en un testamento de 1387:

> Rogo et peço que por enxenplo daquel que ffoy posto enna cruz Rogou por los seus perseguidores que me perdoen a min todas las murmuraçoes blasfemias et mais parauoas que deles dixe et fixe et oy tan ben en ascondido como en publico et porregi os ollos et as orelas et a uoontade para oyr et consentir en elo [López Ferreiro 1901, 417].

Todavía más próxima a la confección del debate trovadoresco es posible localizar una sola ocurrencia en el interior de las *Cantigas de Santa Maria*: «Santa Maria enton / a mão lle porregia» [Mettmann 1986, I 64; CSM4, vv. 47-48]. Asimismo, parece poco frecuente en el castellano del siglo XIII; en la *Cronica de Sahagún* (*ca.* 1255) se lee: «pero el dicho Rui Fernandez, segun su costumbre, sienpre dando mal por uien, non se abergonçaua en presençia de el abad porrigir e dar la mano a que la besasen los basallos del abad» [Puyol 1920, 141].

En vista del ejemplo que nos ofrece la mencionada colección alfonsí, las *Cantigas de Santa Maria*, así como de los demás resultados romances, consideramos que la supuesta forma *porregerei* del debate es equivalente a 'ofreceré', 'daré' puesta en relación con *aqueles couces*.

En conclusión, en nuestra propuesta del debate entre Meen Rodriguez Tenoiro y Juião Bolseiro [González 2015b], defendemos la siguiente lectura conjetural de esta maltratada *fiinda*:

> – Juião, [e] pois que t'eu filhar
> pelos cabelos e que t'arrastrar,
> aqueles couces te porregerei!

2.2. *Texto, contexto gráfico e interpretación*

Si, en alguna medida, el caso que acabamos de comentar permite ejemplificar la distorsión que puede sufrir un texto a causa de los errores de copia, la siguiente *tençon* a la que dirigiremos la mirada responde a otro

tipo de problemática: la existencia de distintas soluciones editoriales con base en la 'apariencia' gráfica del texto.

Pero da Pont', e[n] un vosso cantar se testimonia en *B* (*B*969, fol. 209va-b) y en *V* (*V*556, fol. 88ra-b), encontrándose en ambos códices copiada a continuación de otra cantiga con atribución al trovador Afonso Eanes do Coton. La *tençon* se acompaña de una rúbrica de finalidad atributiva en cada uno de los apógrafos, entre los que no se observan discrepancias en la asignación del diálogo a sus autores pero el orden en el que se reproduce la información no es plenamente coincidente: *Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton* en *B*, transcrita por A. Colocci, y *Pero da Ponte e Afons'Eanes do Coton fezeron esta tenzon* en *V*. En todo caso, este tipo de rúbrica es semejante a otras que también se caracterizan por proporcionar el nombre del trovador y el género de las composiciones, y que mayoritariamente se encuentran en el sector de escarnio del cancionero *B* (ya que en *V* tan solo se reprodujeron dos, las relacionadas con la obra de Gonçal'Eanes do Vinhal y Afonso Lopez de Baian), además de conocerse un caso en el sector de amor de *B* (que aparece encabezando la obra amorosa de Nuno Eanes Cerzeo). La presencia de este tipo de rúbricas atributivas que también hacen mención al género lírico puede verse en relación con los procesos de compilación e incorporación de materiales en la tradición, así como, en hipótesis, con el proceso de transcripción de las rúbricas atributivas en cada uno de los apógrafos, *B* y *V*[12].

El vínculo entre los dos trovadores que intervienen en esta segunda *tençon* se reafirma en esta composición, en una serie de menciones en ciertas piezas satíricas (Afonso Eanes do Coton alude a Pero da Ponte en *B*1616-*V*1149; Alfonso X menciona a ambos en *B*485-*V*68), y, además, en la cantiga *B*1615-*V*1148, que se particulariza por su condición fragmentaria, pues únicamente se conserva una parte de la primera estrofa, y que normalmente se identifica como el comienzo de otra *tençon* entre Afonso Eanes do Coton y Pero da Ponte, a pesar de que se reproduce incluida en una serie con atribución a Fernan Rodrigues Redondo (la rúbrica atributiva a Afonso Eanes se lee, tanto en *B* fol. 342ra-b como en *V* fol. 189ra, a continuación del fragmento). En relación con la cuestión

12. Nuestra percepción sobre el conjunto de estas rúbricas puede ser consultada en González 2018, 43-48; a propósito de las que se concentran en el tercer sector, consúltese Lorenzo Gradín 2008, 59-64.

atributiva se tiene en cuenta, por una parte, que la primera estrofa aparece explícitamente dirigida a Pero da Ponte, lo que no parece ser coherente con la cronología de Fernan Rodrigues Redondo, más tardía que la del trovador mencionado en el texto; por otra parte, en el cancionero *B* el copista *c* reservó un amplio espacio en blanco para otras tres estrofas, fácilmente identificadas por la escritura de la capital correspondiente: <A>, <P> y <A>, a partir de las que se puede suponer la alternancia de los vocativos *Afonso Eanes* y *Pero da Ponte*, de acuerdo con la técnica que recurrentemente se observa en las *tenções* gallego-portuguesas, y como asimismo se verifica en la otra *tençon* que mantienen los mismos dos trovadores y en la cual nos centraremos.

Pero da Pont', e[n] un vosso cantar parte por iniciativa de Afonso Eanes, que concibe incompatible la condición de escudero y trovador con la compensación por su actividad artística. Pero da Ponte se reafirma y acusa al rival de prestar un exceso de atención al ejercicio de las armas, a lo que Afonso Eanes contraataca tratando de rebajar la posición del interlocutor en la escala trovadoresca, sentenciando que *a todo'scudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman segrer*, sin que esto impida a Pero da Ponte continuar insistiendo en sus motivos. En la parte final del diálogo se encuentran, nuevamente, dos *fiindas*. Nos centraremos en el verso de una de ellas, retomando la hipótesis que se reproduce en un trabajo dedicado al conjunto de la *tençon* [González 2013], con la finalidad de aportar nuevos datos que, desde nuestra perspectiva, permiten reafirmar su plausibilidad.

En este caso, la lección de los apógrafos es, en lo esencial, coincidente y de legibilidad nítida, como se puede apreciar en la reproducción de las dos imágenes seleccionadas.

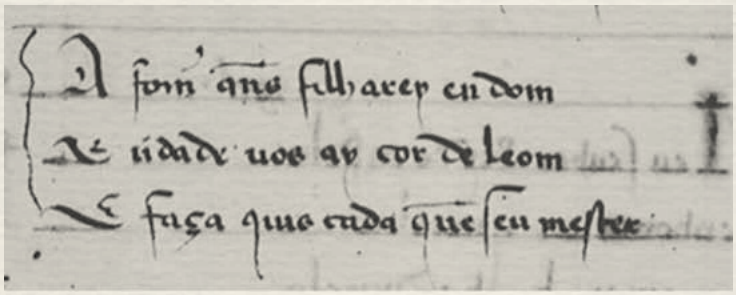


figura 3
B, fol. 209vb (BNP, cod. 10991)

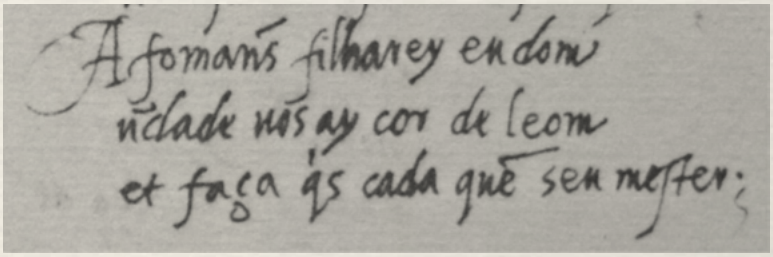


figura 4
V, fol. 88rb

No obstante, existen varias propuestas de lectura para el segundo verso, que en los manuscritos corresponde a <E u'dade uos ay cor de leom> en *B*, <u'dade uos ay cor de leom> en *V*. Las intervenciones editoriales se encaminaron a dar solución a un verso que, ante la aparente ausencia de un verbo, se percibiría gramaticalmente incompleto y sin pleno sentido. La solución más secundada ha consistido en corregir <u'dade> en *lidade*, hipótesis válida y posible si se estima que u' responde a un error común reproducido por *B* y *V*, y que podría apreciarse inducido por la presencia de *lide* y *lidar* en versos anteriores. Se trata de una enmienda original de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, reproducida en su *História da literatura portuguesa* [Pimpão 1947, 89], y fue adoptada en la mayor parte de las ediciones críticas posteriores del texto[13], en las que, además, se ha aceptado, por necesidades métricas, el conector textual que encabeza el verso en *B* y, en consecuencia, llevaría a suponer que el apógrafo vaticano se particulariza también por un error por omisión. Como se lee, por ejemplo, en la propuesta de Bertolucci Pizzorusso:

> Afons'Eanes, filharey eu dom
> e lidade vos, ay cor de leom,
> e faça quis cada quen seu mester. [Bertolucci Pizzorusso 1966, 124]

13. Bertolucci Pizzorusso 1966, 124, la edición del texto forma parte del «Appendice di testi gallego-portoghesi contenenti attestazioni del termine *segreb*»; Panunzio 1992, 102; Lopes 2002, 105; Lopes 2016, I, 32; Marcenaro 2015, 80. En esta propuesta parece haberse basado también Juarez Blanquer 1988, 18, que, no obstante, dio prioridad en su texto a un presente de indicativo *lidades* frente al imperativo *lidade*.

Otras hipótesis de lectura fueron:

> Afons'eanes, filharey eu dom
> verdade vos ay cor de leom,
> e faça poys cada quem seu mester. [Braga 1878, 106]

> Affons' Eannes, filhar ei eu don,
> verdad' é, [de] vos, ay Cor-de-Leon,
> e faça quis-cada-quen seu mester. [Michaëlis 1904, II, 454-455, nota 3]

> – Afoms Anes, filharey eu dom
> E uida de uos, ay! cor de Leom,
> E faça poys cada quen seu mester. [Machado & Machado 1949-1964, IV, 345]

> – Afons'Eanes, filhar eu en don
> é verdad', e vós, ai, cor de leon?
> E faça quis-cada-quen seu mester. [Lapa 1995, 52; nº 53]

En nuestra lectura de la *tençon* [González 2013], hemos optado por mantener la forma *verdade*, inclinándonos a defender una hipótesis de lectura posible y plausible, con base en los manuscritos, resultado de una reflexión acerca del texto y de su apariencia gráfica (la cual tal vez haya propiciado la percepción de un verso incongruente y, consecuentemente, generado la necesidad de enmendarlo). Nuestra solución se asienta en una silabación distinta de las grafías de la secuencia, considerando el sintagma *á i* en lugar de la interjección monosilábica *ai* (de aquí que se dé prioridad a *V* frente a *B* en lo que respecta a la ausencia del conector inicial). De tal modo, contemplando la ocurrencia de la forma verbal *á*[14], nuestra lectura conjetural de esta última estrofa del debate es:

> – Afons'Eanes, filharei eu don,
> verdade vos á i, Cor de Leon,
> e faça quis-cada-quen seu mester.

14. No abundan, en la producción trovadoresca gallego-portuguesa, los sintagmas constituidos por el verbo *aver* y el sustantivo *verdade*, como se puede observar en una búsqueda en MedDB. No obstante, lo encontramos en dos ocasiones en una cantiga de Joan Mendiz de Briteiros («non á verdade / en sonh', amiga» y «non á verdade nemigalha / en sonho» Cohen 2003, 315)

La forma <ay> que se reproduce en los apógrafos *B* y *V* no es la más habitual para representar el sintagma que proponemos: a lo largo de estos dos manuscritos es habitual reconocer en <ay> una interjección (así, por ejemplo, en *B*46, *B*404-*V*15, *B*585-*V*188, *B*615bis-*V*217, *B*1062-*V*653, *B*1063-*V*654, etc.)[15], mientras que para el sintagma *á i* se hace más esperable (por resultar bastante más frecuente en *B* y *V*) otro tipo de disposición gráfica, como la segmentación y la intervención de un <h> como apoyo gráfico al pronombre (así sucede, sin ir más lejos, en el v. 12 de esta *tençon* entre Afonso Eanes y Pero da Ponte: *quant'á i* <quanta hy>).

Esta no parece ser la solución preferente, sin embargo, en el *Cancioneiro da Ajuda*, en el que se encuentra reiteradamente <aÿ>; además, entre las ocurrencias que hemos podido localizar (a menudo formando parte de expresiones como *non á i al*, *non á i par*, *á i gran sazon*, etc.), comprobamos que en aquellas cantigas que se transmiten en *A* y en *B* no hay, a este respecto, correspondencia: en *A* se observa normalmente <aẏ> (*A*182) mientras que en *B* puede leerse <a hi> (por ejemplo, *A*41-*B*153, *A*117-*B*233, *A*139-*B*260), <a y> (*A*126-*B*241), e incluso se aprecian algunos casos de errores de copia, principalmente, por omisión del pronombre adverbial (*A*78-*B*181bis, *A*83-*B*187a, *A*170-*B*329). En otra cantiga transmitida en *A* y en *B* (*A*82-*B*186bis), de la autoría de Pero Garcia Burgales, en posición de rima en el v. 23, puede leerse <a ẏ> en *A* y <a hi> en *B*; de mayor interés en relación con el caso que nos ocupa es la grafía en el v. 11, de esta misma composición, donde se reproduce el sintagma en la expresión *á i gran sazon*, pues se registra <aÿ> en *A* y <ay> en *B*.

Este no constituye el único ejemplo en los apógrafos italianos, ya que hemos podido localizar otras (aunque pocas) ocurrencias en las que *á i* aparece gráficamente como <ay>, integrado en contextos en los que no existe duda acerca de su valor[16], y escrito por diferentes copistas. Así,

15. Lo que justificaría la solución adoptada en las restantes propuestas.

16. El contexto estructural de *B*651-*V*252, cantiga de Joan Nunez Camanes, donde se lee <mortay> en posición de rima, nos conduce a apoyar la ocurrencia de una interjección, teniendo en cuenta que el verso siguiente está encabezado por el sustantivo *filha* en función vocativa y que la expresión en rima con la que se relaciona es el presente de indicativo *vai*. En este caso no parece adecuado, sin embargo, el sintagma *á i*, en vista de que esta solución introduciría una anomalía en el esquema de rimas (téngase en cuenta que el verso anterior, que debe corresponder a una rima distinta de acuerdo con el patrón que reproducen las estrofas anteriores, ofrece *vi* como rimante).

obsérvese el segundo verso de una sátira de Pero Viviaez (*B*1620-*V*1153), donde se lee <ay> para la perífrasis *que á i d'adubar*:

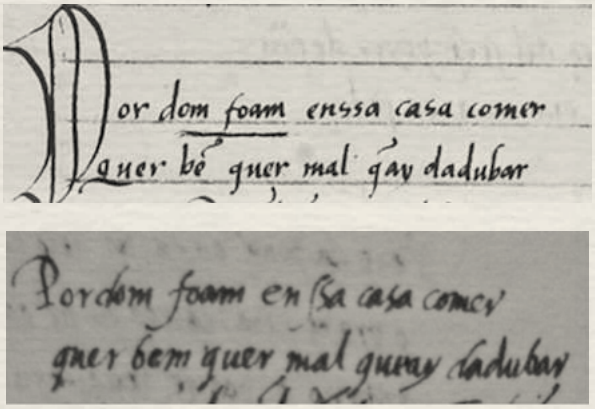


figura 5
B, fol. 345vb (BNP, cod. 10991); V, fol. 189vb

Igualmente resulta indiscutible en una composición de Rodrigu'Anes de Vasconcelos, transmitida únicamente en el apógrafo lisboeta, formando parte de la declaración *mui graves, á i gran sazon, / coitas sofredes* (B368):

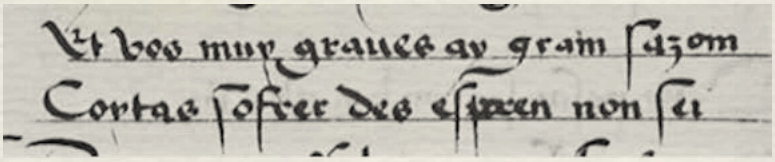
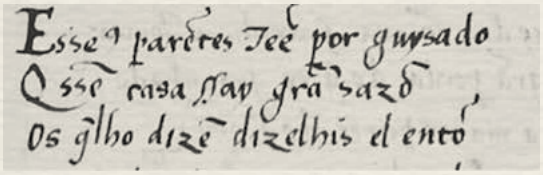


figura 6
B, fol. 84ra (BNP, cod. 10991)

También en una cantiga de Afonso Lopez de Baian (*B*1469-*V*1079) se encuentra en la recurrente expresión temporal *á i gran sazon*:



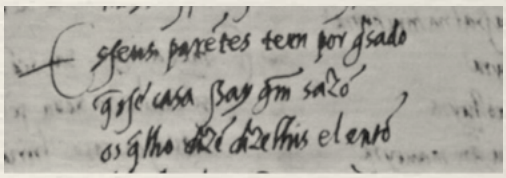


figura 7
B, fol. 307va (BNP, cod. 10991); V, fol. 176ra

En vista de estas ocurrencias, en el verso de la *tençon* entre Afonso Eanes do Coton y Pero da Ponte, ha de reconocerse la aptitud de nuestra solución, que es, hasta la fecha, la única hipótesis de lectura por la que este lugar del texto cobra pleno sentido sin necesidad de enmiendas.

3. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

En estas páginas, nos hemos centrado en las *fiindas* de dos *tenções*, atendiendo a cuestiones que pueden apreciarse como muy puntuales, pero a partir de las cuales podrá percibirse, por una parte, la trascendencia que podría alcanzar un estudio paleográfico pormenorizado de cada uno de nuestros cancioneros. De manera indudable, un estudio de este tipo comportaría ventajas sustanciales en relación con el *texto* de las cantigas, por lo que incumbe a todos aquellos especialistas e investigadores de la lírica gallego-portuguesa, sea cual sea su foco de interés. Por otra parte, los dos casos expuestos pueden tomarse como ejemplos de la inagotable necesidad de continuar examinando e interpretando críticamente las cantigas gallego-portuguesas.

BIBLIOGRAFÍA

Azevedo y Huelves, Bernardo, & Marcelino Fernández y Fernández, *Vocabulario del bable de occidente*, 1932, en Antón Santamarina, coord., *Dicionario de dicionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega*, en *Portal RILG (Recursos Integrados da Lingua Galega)*, <http://sli.uvigo.es/RILG>

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi mediolatini e volgari*, 14 (1966), págs. 9-135.

Braga, Theophilo, *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

Brea, Mercedes, «*Vós que soedes en corte morar*, un caso singular», en Mercedes Brea, coord., *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia & Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, págs. 97-113.

Cohen, Rip, ed., *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das letras, 2003.

DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, versión 2015, ATILF, CNRS, Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/dmf>

Ferrari, Anna, «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani coords., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, págs. 119-123. [a]

——, «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, coords., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, págs. 123-126. [b]

——, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979), págs. 27-142.

Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin Français*, París: Hachette, 1934.

García González, Constantino, *Glosario de voces galegas de hoxe*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, anexo 27), 1985, en Antón Santamarina, coord., *Dicionario de dicionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega*, en *Portal RILG (Recursos Integrados da Lingua Galega)*. <http://sli.uvigo.es/RILG>

Gonçalves, Elsa, «Tenção», en Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, coords., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, págs. 622-624. [a]

——, «Tradição manuscrita da poesia lírica», en Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, coords., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, págs. 627-632. [b]

González, Déborah, «*Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton*. Edição e estudo do debate B969 / V556», *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dale Origini al Rinascimento*, 1.1 (2013), págs. 13-43.

——, «*Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer*… Anotaciones sobre la tensón en la lírica gallega medieval», *Medioevo Romanzo*, 39.1 (2015), págs. 55-74. [a]

——, «As findas do debate entre Meen Rodriguiz Tenoiro e Juião Bolseiro (B403bis-V14)», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, 42 (2015), págs. 403-428. [b]

——, «*Outras cantigas fazem os trobadores*: sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 8.1 (2016), págs. 55-74.

——, «Producción poética», en *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, edición y estudio de Déborah González, estudio biográfico de José António Souto Cabo, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018, págs. 27-226.

Juárez Blanquer, Aurora, ed., *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada: Ediciones TAT, 1988.

Lanciani, Giulia, «I trovatori perduti. Perduti?», en *La meccanica dell'errore. Studi di letteratura medievale*, Roma: Viella, 2010, págs. 33-42.

Lapa, Manoel Rodrigues, ed., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo & Lisboa: Ir Indo & Joao Sá da Costa, 1995 (3ª ed.).

Lopes, Graça Videira, ed., y coord., *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto de Estudos Medievais & Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016, 2 vols.

——, ed., *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa: Estampa, 2002.

Lopez Ferreiro, Antonio, ed., *Galicia Histórica. Colección diplomática*, Santiago de Compostela: Tipografía Galaica, 1901, en Xavier Varela Barreiro, dir., *TMILG: Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://ilg.usc.es/tmilg>

Lorenzo Gradín, Pilar, ed., Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008.

Machado, José Pedro, & Elza Paxeco Machado, eds., *Cancioneiro da Biblioteca Nacional: antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal, 1949-1964, 8 vols.

Marcenaro, Simone, ed., Afonso Anes do Coton, *Cantigas*, Roma: Carocci, 2015.

MedDB = Brea, Mercedes & Pilar Lorenzo Gradín, dirs., *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en línea]. Versión 3.5. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.gal/meddb>

Mettmann, Walter, ed., *Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 1986-1989, 3 vols.

Michaëlis, Carolina, ed., *Cancioneiro da Ajuda*, Halle A. S.: Max Niemeyer, 1904, 2 vols. (reimpresión 1990).

Mistral, Frédéric, *Lou trésor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français, embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Aix-en-Provence, Aviñón & París: Remondet Aubin, Roumanille & Champion, 1878.

Monaci, Ernesto, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle A. S.: Max Niemeyer, 1875.

Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.
Panunzio, Saverio, ed., Pero da Ponte, *Poesías*, Vigo: Galaxia, 1992 (trad. Ramón Mariño, ed. 1967).
Pimpão, Álvaro Júlio da Costa, *História da literatura portuguesa*, Coimbra: Quadrante, 1947.
Puyol, Julio, ed., *Crónica de Sahagún*, Madrid: Fortanet, 1920.
Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es>
Reali, Erilde, ed., «Le *Cantigas* di Juyao Bolseyro», *Annali. Sezione Romanza*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 6.2 (1964), págs. 75-335.
Stegagno Picchio, Luciana, ed., Martin Moya, *La poesie*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1968.
Tavani, Giuseppe, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, Módena: Modenese, 1964.
——, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991 (3ª ed.).
V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.

RESUMEN: De los treinta y tres debates conservados en la tradición trovadoresca gallego-portuguesa a través del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (BNP, cod. 10991, sigla *B*) y del *Cancioneiro da Vaticana* (BAV, Vat. Lat. 4803, sigla *V*), solo quince se transmiten simultáneamente en estos dos apógrafos elaborados en Italia hacia 1525-1526. En ellos se registran variantes y errores de distinta categoría, así como dificultades de diversa magnitud que afectan a los textos. La presente contribución abre con una serie de observaciones a propósito de la copia de las *tenções* en *B* y en *V* y, a continuación, son examinados dos casos problemáticos y particularmente polémicos, desde el punto de vista ecdótico, entre los registrados en el corpus. El primero de estos lugares conflictivos que se analiza se encuentra en la composición *Juião, quero contigo fazer*, que mantienen los trovadores Meen Rodriguiz Tenoiro y Juião Bolseiro (*B*403bis-*V*14); el segundo se localiza en *Pero da Pont', e[n] un vosso cantar*, debate que mantienen Afonso Eanes do Coton y Pero da Ponte (*B*969-*V*556). Con la exposición del análisis se tiene por objetivo ofrecer y dar difusión a una hipótesis de lectura propia, así como contribuir al debate crítico sobre las cantigas gallego-portuguesas y los manuscritos que nos las han legado.

PALABRAS CLAVE: cantigas gallego-portuguesas, debates entre trovadores (*tenções*), apógrafos, copistas, edición crítica e interpretación.

ABSTRACT: The *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (BNP, cod. 10991, *B*) and the *Cancioneiro da Vaticana* (BAV, Vat. Lat. 4803, *V*), in the Galician-Portuguese tradition, have preserved a total of thirty-three debates (*tenções*). However, only fifteen of them have been transmitted simultaneously in both manuscripts, which were made in Italy around 1525-1526. Variants and errors are found in them, as well as difficulties affecting the texts. This paper starts by some important aspects regarding the copy of the *tenções* in *B* and in *V*; next, two conflictive and controversial cases will be exposed. The first difficulty is found in the debate *Juião, quero contigo fazer*, between Meen Rodriguiz Tenoiro and Juião Bolseiro (B403bis-V14). The second one is in *Pero da Pont', e[n] un vosso cantar*, between Afonso Eanes do Coton and Pero da Ponte (B969-V556). The aim of this paper is to offer my hypothesis, as well as to contribute to a critical debate on compositions and manuscripts of the Galician-Portuguese lyric tradition.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Lyric, debates between troubadours (*tenções*), apographs, scribes, interpretation and critical edition.

«A LA LUZ DE LA VIDA» LA CORRESPONDENCIA ENTRE RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL Y AMÉRICO CASTRO

ENRIQUE JEREZ CABRERO
(Universidad de Valladolid & Fundación Ramón Menéndez Pidal)

En una carta del 16 de febrero de 1939, Américo Castro, desde su destierro norteamericano[1], le escribía a Menéndez Pidal (a la sazón exiliado en París) estas palabras en respuesta al envío, por parte de este, de su estudio sobre el zéjel: «Parece mentira que se haya discutido tanto sobre un asunto que bastaba haber considerado *a la luz de la vida*». La expresión nos sirve ahora para titular este breve comentario sobre la correspondencia entre Castro y Menéndez Pidal, porque *a la luz de la vida* que proyectan estas cartas se nos hacen más comprensibles el pensamiento y la obra de estas dos primeras espadas de la cultura española reciente.

ASPECTOS TÉCNICOS

Durante el último año y medio me he ocupado de la anotación y edición de este epistolario, que, por iniciativa de la Fundación Ramón Menéndez

1. En particular desde Madison, Wisconsin.

Pidal (y en particular de su presidente, el profesor Jesús Antonio Cid), y gracias a una ayuda de la Fundación Ramón Areces, está previsto que vea la luz durante el Bienio Pidalino 2018-2019, que la propia Fundación (junto con otras instituciones) está celebrando desde el pasado junio, para conmemorar los 50 años de la muerte del filólogo (en el 2018) y los 150 de su nacimiento (en el 2019).

El epistolario (si no hay adiciones de última hora) consta de 263 cartas: 53 remitidas por Menéndez Pidal y 210 por Castro. El desfase entre una y otra cifra se debe sobre todo a que las cartas escritas por don Ramón hasta el año 1937 se perdieron en su mayoría durante la guerra, junto con los demás papeles que Castro conservaba en su domicilio madrileño, abandonado tras el estallido de la contienda. Se incluyen además en el corpus básico algunas cartas remitidas por don Américo a otros corresponsales y que guardan estrecha relación con el epistolario (a Navarro Tomás, María Goyri o Jimena Menéndez Pidal). Además, se incorporan también como apéndices otras cartas dirigidas a ambos por remitentes distintos (por ejemplo, el propio Navarro, Carmen Madinabeitia –la esposa de Castro–, la editorial Espasa-Calpe, Julio Casares, etc.), o bien materiales variados (notas eruditas, borradores, algún fragmento ensayístico, algún artículo breve, etc.), todo ello en la medida en que resulta relevante para los asuntos tratados en el intercambio principal.

La correspondencia comprende casi medio siglo de relación epistolar, desde 1912 a 1960, y sus lugares de remite o destino sirven para trazar una cartografía de la trayectoria vital y profesional de cada uno de los interlocutores: San Sebastián, Tetuán, Buenos Aires, Puerto Rico, México, Berlín, Estocolmo, Madison, Princeton, Florencia, Houston, etc., en el caso de Castro (mucho más inquieto que su maestro); y La Habana, Nueva York, París, San Rafael o Chamartín, en lo que toca a Menéndez Pidal. Por lo demás, las cartas proceden (como originales, borradores o fotocopias) de la fundaciones Ramón Menéndez Pidal y Xavier Zubiri, esta última depositaria del legado de don Américo, en virtud del parentesco que unía al historiador y al filósofo (Castro era suegro de Zubiri, por haberse casado este con la hija de aquel: Carmen Castro).

Un detalle menor, pero síntoma del temperamento de cada uno (y quizá también de la distancia generacional entre ambos) es el hecho de que muchas de las cartas de don Ramón, hasta el final de su vida, son manuscritas, mientras que su discípulo comienza pronto a usar la máquina

(en 1921), de la que, andado el tiempo, declara no poder prescindir (aunque nunca terminó de aprender a usar todos los dedos)[2]. En efecto, dice en 1947: «No tengo la máquina, y ya no sé escribir a mano. Perdone estos garabatos (Princeton, 1947)». Y dos años más tarde: «Si yo no escribiera a máquina, no haría libros, dada mi letra infernal, a menos que escriba como un caracol» (Ericeira, 1949)[3]. Don Ramón, por su parte, justifica así, en una carta de 1957, su escasa actividad epistolar: «Sí: mis cartas 'tan espaciadas', dice usted en la suya del 9 de enero, y con razón; porque no sé escribir a máquina ni dictar a mecanógrafa, y escribir 'por mis pulgares', con letra despaciosa y legible, es difícil».

Por lo demás, dado el amplio arco temporal que comprende el epistolario, se ha optado por la división de las cartas en tres grandes bloques (en función de sendas etapas identificables en la trayectoria profesional y personal de ambos interlocutores). Titulamos «Los años del Centro» al intervalo comprendido entre 1912 y 1929; «De Berlín al exilio» al periodo que va de 1930 a 1939 (en alusión a la presencia de Castro en esta ciudad, primero como profesor visitante y después como embajador de la República, y a su posterior abandono de España nada más estallar la guerra civil); y, en tercer lugar, «Conexión Princeton-Chamartín» a los veinte años que median entre 1940 y 1960.

A su vez, hemos subdividido estos tres bloques en seis secciones cada uno, en función de ciertas unidades temáticas que pueden establecerse. Valgan como ejemplo las cinco cartas de la «Encuesta dialectológica» llevada a cabo por Castro durante el verano de 1912 en Sanabria, con que se abre el epistolario; o las once correspondientes al «Año americano» pasado por el mismo Castro en Buenos Aires como primer director del Instituto de Filología (1923-1924); o las decenas de ellas en torno a la candidatura de Menéndez Pidal al Premio Nobel en 1931; o las otras tantas dedicadas por ambos (sobre todo tras la aparición de *España en su historia* en 1948) a exponer sus respectivas «Visiones de la historia». Queda por decir que cada uno de estos apartados (tanto bloques como secciones) irán precedidos en la

2. Según él mismo afirma en carta remitida desde Princeton en febrero de 1957: «Mucho agradezco su buena carta, escrita a mano a costa de su precioso tiempo. Claro que también se tarda en escribir a máquina, sobre todo si no se saben usar todos los dedos, según me pasa a mí».

3. Ciertamente, la letra de Castro se hace dura de pelar por momentos.

edición por un breve comentario biográfico y contextualizador. Se prevé, además, una doble anotación del texto: tanto «textual» (con mención de tachaduras, adiciones, y en general cualquier enmienda relevante) como de contenido: en total, más de mil notas a pie con aclaración de sendos pasajes de la correspondencia que hoy no resultan inmediatos a un lector de cultura media, en su mayoría relacionados con la identificación de personas, instituciones, publicaciones, proyectos, acontecimientos, etc.

ASPECTOS DE CONTENIDO

¿Qué va a encontrar el lector de este epistolario? Quizá en orden de interés creciente, al menos tres cosas: en primer lugar, la historia de una relación personal y profesional entre dos temperamentos muy distintos; en segundo lugar, la expresión de juicios, por parte de ambos, sobre asuntos de lo más variopinto, al hilo de sucesos de la vida política, social y cultural de medio siglo de historia española, europea y mundial; en tercer lugar, la exposición (de un modo con frecuencia más espontáneo que en sus respectivas obras) de su pensamiento histórico, cuya gestación y evolución en el tiempo, y cuya vinculación con la propia biografía de sus autores (sobre todo en el caso de Castro), estas cartas pueden ayudar a esclarecer.

Secundariamente, el consultor de estas páginas podrá hallar en ellas datos eruditos con algún valor para diversos campos, como la dialectología, el romancero, las etimologías, la toponimia, la historia literaria, etc., o incluso pasajes inspiradores por su vuelo literario o especulativo.

PERSONALIDAD DE LOS CORRESPONSALES

Castro, diceiséis años más joven que su maestro (digamos: «uno del 98» y otro del 14)[4], pertenece a la primera hornada de discípulos de Pidal (junto con Navarro Tomás o Federico de Onís). Esta condición de maestro no se la escamoteó nunca Castro a don Ramón, de quien, en una carta de

4. Es conocida la definición que de sí mismo dio Menéndez Pidal en los términos entrecomillados. *Vid.* Laín 1969.

1956 (cuando ya las discrepancias ideológicas habían enrarecido un tanto la relación) se despide diciendo: «Un gran abrazo y el viejo cariño de su amigo y discípulo en tantos sentidos, porque sin usted yo no haría nada de lo que hago, sean cuales fueren mis otras fuentes de vida»[5]. Bien es cierto, sin embargo, que, en algún momento, Castro reclama su derecho a ser equiparado con su maestro al menos en lo relativo a la autoridad que concede el ir cumpliendo años: «[…] cada buena noticia de usted –dice en 1949– es una gran alegría para este su viejo discípulo, casi tan viejo como usted. Después de los 64, todos tenemos la misma edad».

Por su parte, Menéndez Pidal consideró a Castro un igual desde pronto, y con frecuencia insiste en la enorme consideración en que tiene su juicio, hasta el punto de asegurar, en carta de 1958, que, «Después de leer sus páginas[6], quisiera desenredarme de ciertas publicaciones apremiantes, para escribir algo sobre mi tradicionalismo»; y por la misma época deja claro que, si la hubo, ya no existe jerarquía alguna entre ambos: «[…] demos que ve usted bien las cosas, porque yo me congratulo de aprender mucho de los que tuve la honra de tener como discípulos (1957)»[7].

Esa misma amistad favorece con frecuencia el tono personal; dice Castro en 1956: «Vea que con usted yo no discuto: me confieso», tono que alcanza a veces el desenfado; afirma de nuevo Castro, en carta algo precipitada de 1930: «Dirá usted que soy unas sonajas escribiendo»; o, del mismo año, en un momento de gran actividad epistolar entre ambos: «Dirá usted que le escribo más que a una novia».

Por otro lado, el epistolario deja traslucir las que son quizá las notas predominantes del temperamento de cada uno de los protagonistas: la vehemencia de Castro y la mesura de Pidal, cualidades que ambos reconocen en el otro. En una nota manuscrita de don Ramón a Navarro en

5. En términos semejantes se expresa en otras ocasiones: «Bueno, querido maestro, ¡vaya una descendencia espiritual que le ha salido a usted!» (1924); «Pero en buen fregado se ha metido el maestro» (en carta a Navarro de 1931); «Querido amigo e ilustre maestro» (1940); «[...] su siempre amigo y viejo discípulo» (1952); etc.

6. Se refiere a tres artículos recién publicados por Castro: 1958, 9-44; 1958, 121-142; 1958, 21-25.

7. Es de notar, por cierto, que, a pesar de la amistad y el contacto familiar de años, el tratamiento de respeto no se perdió nunca (como era de esperar en hombres de su época y condición), en contraste con el uso del tuteo que se observa en la correspondencia entre Castro y Navarro.

torno a una encendida carta de Castro de 1933 sobre una cuestión presupuestaria del Centro, le dice: «Vea usted cómo se dispara Castro con su habitual vehemencia». Por su parte, en otra de 1954, Castro lamenta desde Caracas «no estar cerca de usted, tan buen guía, por su saber inmenso, y por la mesura de juicio»[8].

Otros rasgos de carácter que secundariamente nos saltan a la vista son la susceptibilidad del discípulo («tiquismiquis» los llama don Ramón) frente a la paciencia de santo Job y el afán conciliador del maestro[9]. La «hiperestesia» de Castro le conduce casi a la manía persecutoria en los últimos años de la correspondencia, en los que se lamenta con frecuencia de verse atacado, incomprendido y aislado[10]. «Yo estoy muy solo» –dice, por ejemplo, en 1950 desde Princeton–: «Tengo que escribírmelo todo a máquina, buscarme los libros en la biblioteca. Aquí no hay quien haga *mandaos* […]».

Don Ramón tiene que salir continuamente al paso de estos plantos. En una carta muy sentida de 1955 (en que se despide con un «cariñosísimo abrazo de quien cree comprenderle»)[11], el pacientísimo nonagenario que ya casi era Menéndez Pidal declara: «En otro párrafo dice: 'Me atacan ustedes'. No se crea usted perseguido como una fiera. Lo que observo a mi alrededor es que se le lee con respeto, con admiración, y no hace falta que sea con pleno asentimiento, pues esto supongo que ni usted lo deseará».

Pero el tono quejoso y a veces incluso admonitorio de Castro venía de muy atrás, y atraviesa de hecho casi todo el epistolario. Son de ver las

8. La talla moral de Menéndez Pidal es lugar común en el discurso de Castro: «Como usted es la caballerosidad personificada, le cuesta a usted un trabajo enorme aceptar la bellaquería en los demás» (1923); «¿No se podría obtener una petición de todas las universidades españolas? Usted tiene tan pocos enemigos, que no sería difícil» (1930); «Ahí está nuestro gran don Ramón, aquel que nos enseñaba, recogiendo la frase de otro gran maestro [Gaston Paris], 'la probidad vale más que la competencia'» (1947); etc.

9. Buen ejemplo es la carta remitida por Menéndez Pidal el 19 de julio de 1955, acerca de un malentendido con Castro sobre la hispanidad o no de los visigodos: «[...] creo que es un caso de hiperestesia (y perdón por la palabreja tan rubeniana) el ver en la voz *viveza*, usada en mi conferencia segoviana, un significado de 'ligereza'».

10. Las quejas habituales de Castro durante su exilio norteamericano están ya prefiguradas en alguna carta del «año americano», cuando escribe en calidad de director del Instituto de Filología de Buenos Aires, como se indicará enseguida.

11. Se trata de la misma misiva citada en la nota 9.

filípicas que le endosa don Américo a su maestro por doquier y cuandoquier: por ejemplo, una en 1916 a cuenta de sus funciones en el Centro; otra en 1923 defendiendo su gestión como director del Instituto de Filología de Buenos Aires; varias en 1931 sobre la supuesta apatía de Madrid en el asunto de la candidatura al Nobel (que Castro vivió al pie del cañón desde Berlín y Estocolmo); la ya citada de 1933 sobre un presunto agravio comparativo en términos presupuestarios sufrido por él en el Centro… En fin, entre otras.

El caso es que la sensibilidad de Castro se extrema después de la guerra, y en particular tras la publicación de *España en su historia* en 1948 (y su posterior recepción), al parecer a causa de no ver aceptadas en bloque y en masa sus teorías sobre el pasado español. En suma, las crecientes discrepancias intelectuales e ideológicas, mezcladas también en esta época con algún disgusto más personal (por ejemplo, uno a propósito de la relación de ambos con la editorial Espasa-Calpe; otro en torno a una muestra, publicada en 1951, del *Diccionario histórico* de la Academia dirigido por Casares[12]; otro por haber utilizado Menéndez Pidal el título *España y su historia* –que Castro cree usurpado– en 1957, y un último con motivo de una secuencia de malentendidos en 1960 acerca de la gestión por parte de Castro de la herencia americana de Miguel Catalán –el yerno de don Ramón, que había muerto súbitamente en 1957–) quizá expliquen el extraño silencio de ocho años que se produce entre 1960-68 (año de la muerte de Pidal), en que no contamos con ninguna carta ni de un lado ni de otro[13].

En este contexto de contienda intelectual (aunque predomine ahora más bien el tono de corrección fraterna) hay que entender también el reproche de Castro a su maestro (quizá esta vez más razonable) por no acabar de consagrarse en cuerpo y alma a lo que considera «central y único» en la obra pidalina: la *Historia de la lengua*, confiadamente postergada por don Ramón durante más de veinte años en beneficio de «cascarabitos paleolíticos» (como llama Castro a los trabajos pidalinos sobre toponimia iberorrománica) o de «obras marginales de prólogos, de hispanidades, etc.»

12. Pues Castro no parece querer avenirse con ninguna entidad que represente la «España una, grande y libre» del franquismo.

13. Lo que, por lo demás, provoca un cierre del epistolario notablemente anticlimático.

(como se refiere esta vez a los compromisos institucionales y editoriales del anciano maestro). La reconvención de Castro impresionó a Menéndez Pidal en alguna ocasión (como este mismo confiesa), y le animó a retomar más de una vez su quehacer histórico-lingüístico; sin embargo, como sabemos, otras derivas en los últimos años de don Ramón (por ejemplo, sus estudios sobre la *Chanson de Roland* y el neotradicionalismo, en 1959, o sobre el Padre Las Casas, en 1963) dejaron inacabada una obra que solo vería la luz casi cuarenta años después de su muerte, en 2005, gracias al esfuerzo de su nieto y albacea intelectual Diego Catalán [Menéndez Pidal 2005].

En cualquier caso, y a pesar de diferencias y malentendidos, sí parece sincera la nostalgia de los años y conversaciones del Centro que ambos expresan repetidamente durante su época de alejamiento físico e ideológico, y asimismo lo parece la preocupación continua por parte de los dos (sobre todo de don Ramón) por acentuar las coincidencias y suavizar los disentimientos de sus posturas: «El acuerdo se impondrá por la fuerza de la verdad repartida», decía ya Pidal en 1947.

JUICIOS

Como hemos dicho, la correspondencia abunda en opiniones francas y observaciones sagaces sobre todo tipo de aspectos (especialmente por parte de Castro, todo hay que decirlo). Espigo algunas.

En lo que concierne a instituciones, juicios muy críticos se vierten, por ejemplo, contra la Academia Española de los años 20 (la «insulsa cofradía de los Cotarelo y demás» o la «bellaca corporación»); o contra la Academia Nobel (cuyos miembros son los «primates que [toman] la decisión»); o contra el sistema educativo español en general, incluido el Instituto-Escuela, la Universidad, la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, el ministerio, etc. Varios gobiernos españoles son también objeto de acerada crítica: el de Allendesalazar derrotado en Annual (en 1921), conformado, según Castro, por un «haz de idiotas»; el de Primo de Rivera, «a quien» –habla también Castro– «daría asco en tiempo normal estrechar la mano»; Pidal, por su parte, se queja a finales de los 50 de que «el predominio del Opus es de miedo». Desde luego, no faltan tampoco comentarios penetrantes sobre acontecimientos históricos de dentro y

fuera de España: el Desastre de Annual, las dos guerras mundiales, el ascenso al poder de Primo de Rivera, la proclamación de la República y, por supuesto, la guerra civil.

En cuanto al pensamiento político de los protagonistas, saco aquí a relucir solo una cita de Menéndez Pidal (por su notable actualidad) en torno a lo que, un mes antes del final de la guerra y desde el exilio, él considera el problema más grave que hay en España: «el de su unidad, precisamente por la gran cantidad de españoles a quienes importa muy poco». Dice desde París en 1939: «Ya sabe usted mi principio. Deme usted la España sin fragmentar en bochornosas republiquitas […] y cualquier cosa que allá pase se remediará en muy pocos años; mientras la fragmentación, no se remediará en siglos, o nunca ya. El no sentir esta gran verdad, el carecer de idea nacional, es la enorme falla de nuestras izquierdas».

En la órbita cultural, son de interés las apreciaciones que merece el encuentro (o encontronazo a veces) con otras sociedades: Alemania, Suecia, Estados Unidos, etc.[14]. Y asimismo alguna reflexión (también muy a propósito, creo, en nuestro actual contexto académico) sobre la naturaleza y el sentido de los métodos de investigación humanística. Dice Castro de la universidad alemana, en 1930, que «sufre de 'puntillismo': mucha cosita, mucho ejemplo anecdótico, textos y textos, pero las ideas, las conclusiones generales no salen por ningún lado. Se están monda que te monda patatas, pero luego no las fríen; todo es instrumento y preparación, no se sabe para qué» (en Berlín, 1930). Y desde Princeton, ya en 1943:

> No me interesan nada los artículos, que un día aparecerán como mala epidemia de los métodos del siglo XIX. Solo en casos excepcionales debieran publicarse. La mole de cosucas, la mayor parte inútiles, ahoga el panorama histórico. Sobre todo es malísimo forzar a los *teachers* a publicar para tener puestos; eso crea moles de trabajo inútil, e incluso nocivo. Se puede ser un buen maestro, y no tener publicaciones, y al revés[15].

14. Por ejemplo, la primera impresión que Castro se lleva de la mentalidad norteamericana no es muy halagüeña: «Se pierde aquí enorme tiempo en cosas insignificantes. Las gentes son agobiadoras» (Nueva York, 1924).

15. En la misma línea: «A mí me ha entrado un ansia de vida –quizá porque veo que este mundo da las boqueadas– y no me interesa absolutamente nada la anatomía lingüística, las prehistorias, los indoeuropeos silentes y espectrales, etc. El siglo XIX enseñó a excavar, pero ya va siendo hora de hacer algo con tanta piedra arqueológica sacada a luz […]; es lo mismo que pasar días y días en poner manteles en una mesa en la que nunca

También los juicio personales sobre algunas figuras de la filología y la cultura en general son frecuentes en las cartas, especialmente, de nuevo, en las de Castro: ciertos individuos son atacados o apreciados según el momento; así Bataillon, que en 1951 le «parece un sonámbulo, que en este caso ni lee, ni oye, ni entiende», y un año después considera «buen amigo, buena persona»; u Ortega, cuyos «servicios prestados […] al pensamiento hispánico [son incalculables]» en 1947, pero que «me hurta cinco o seis cosas, y luego pretende insultarme el tal» en 1955.

Entre los elogiados sin matices, figuran Rafael Lapesa («lo más parecido a un santo que conozco: bondad sin tasa, generosidad, sabiduría sin vanidad») o María Rosa Lida, a la que Castro admiró francamente: «No conozco a nadie que haya planeado así sobre el mundo clásico y el moderno, con tanta noticia de cosas viejas y actuales. Al lado de ella, el marido resulta una luciérnaga». Entre los abiertamente despreciados, Leo Spitzer («adoquín», «gran pedantón», «maestro Ciruela», «no buena persona») y, sobre todo, sobra decirlo, Sánchez Albornoz, a quien pasa de mandar un «saludo cariñoso» en 1928 a considerar «tonto del higo» en 1957, a cuenta de la consabida polémica en torno a la identidad del *homo hispanus*[16].

ASUNTOS DE INTERÉS

Enumero ahora algunos asuntos que el presente epistolario toca con más o menos profundidad, pero, en cualquier caso, de un modo que resultará útil a quien se proponga historiarlos con alguna precisión:

– Los métodos de investigación y gestión de la Junta para Ampliación de Estudios y el Centro de Estudios Históricos (al mando de Menéndez Pidal), y en particular de la Sección de Filología (detalles sobre encuestas, cursos, pensiones en el extranjero, publicación de

---

se sirve la comida. Y vengan vocales y consonantes, y vengan sufijos. La desproporción entre los dichosos 'materiales' y las estructuras vivas es fantástica» (Princeton, 1948).

16. Y cuyo nombre, desde 1954, se niega incluso a reproducir, pasando a denominarle «el señor de Buenos Aires». En defensa del historiador madrileño ha de salir Menéndez Pidal en alguna ocasión, como cuando menciona su «meritoria labor docente en Buenos Aires» (Madrid, 1957).

la *Revista de Filología Española*, proyectos, trabajos lexicográficos, etc.).
- La labor de expansión del español y la cultura hispánica en el mundo, y en particular en Hispanoamérica, por parte de la Junta (con la fundación de centros en Argentina, Estados Unidos, México, Puerto Rico, etc.).
- La polémica en torno a la peculiaridad del español de América (sobre todo en Argentina) y su alejamiento del español peninsular.
- La candidatura al Nobel de Literatura por parte de Menéndez Pidal en la convocatoria de 1931, para la que Castro (a la sazón en Berlín) desplegó un titánico esfuerzo diplomático a escala mundial que estuvo a punto de proporcionar el premio a su maestro; a tenor de lo que traslucen las cartas, solo un giro inesperado del destino arrebató el Nobel a don Ramón[17].
- El famoso *affaire* Unamuno (que supuso el destierro en Fuerteventura del escritor vasco en 1924 por orden de Primo de Rivera), en el que Castro desempeñó un papel bien desafortunado.

Cabe mencionar asimismo alguna curiosidad menor, como el juicio que emite Castro en 1920 sobre un artículo enviado por Unamuno para el séptimo número de la *Revista de Filología Española*: «¿Qué hacemos con el artículo de Unamuno? Es muy malo»; o un detalle biográfico de las mocedades de don Ramón: «De usted contaba Canseco[18] la maravilla de que ya a los 12 años intentaba usted explicarse la Biblia en mapas (un atisbo de la genial visión de las andanzas del Cid)».

PENSAMIENTO HISTÓRICO

Pero quizá lo más interesante del epistolario sea el debate intelectual e ideológico («nuestra cordial y pequeña 'trifulca'», la llama Castro en 1956) en torno a la naturaleza y origen de España y los españoles, asunto que

17. Gracias a la extraordinaria actividad epistolar desplegada por Castro en estos meses, el asunto puede seguirse casi al minuto, y bien merecería un estudio aparte.

18. En posible referencia al historiador y filósofo del Derecho Laureano Díez-Canseco (1862-1938).

les ocupa muchas líneas durante los últimos veinte años de su relación epistolar.

En efecto, «El 'desde cuándo' hay españoles me importa mucho», declara Castro en 1952. Es conocida la distancia que media en este asunto entre las posturas de ambos autores: Pidal creía poder hacer remontar la identidad española hasta época prerromana; Castro, en cambio, acabó por encontrar la génesis hispana en la confluencia medieval de cristianos, moros y judíos.

Uno de los puntos álgidos de esta discusión en torno a la continuidad de la identidad hispánica más allá de la Edad Media se alcanza en 1952, cuando, en contestación a la crítica por parte de Castro de haber cedido su maestro «a la tentación de darle al zéjel, y a los Reyes Católicos, y a los ligures» y arrumbar su *Historia de la lengua*, Pidal replica: «Alto ahí. Por todo paso menos por lo último, y no tendremos tranquilidad hasta que usted no me conceda que mis pobres ligures pueden tener tanta importancia en la constitución del pueblo español como los marranos». La contestación de Castro no se hace esperar; cinco días después responde:

> Ahora bien, no es usted justo al equiparar ligures y marranos (como usted dice con añejo tinte despectivo). Los ligures empiezo por no saber cómo fueran o qué sintieran, o qué valores durables hayan creado; los marranos son, en cambio, algo sin lo cual usted no sería como es, ni escribiría, ni sentiría como lo hace sobre los temas que escribe. Suprima usted, entre otras cosas, estas «marranadas»: *Celestina*, *Diana*, novela picaresca, Luis de León, Santob […], Luis Vives, la Inquisición, Santa Teresa…

En fin, no es ahora cosa de abordar con detenimiento este asunto. Solo quiero llamar la atención sobre el contraste entre el «temperamento historiológico» de cada autor (si se puede hablar así) que estas cartas transparentan: mientras la visión pidalina del pasado español se mantiene inconmovible durante toda su vida, el pensamiento histórico de Castro experimenta una evolución[19] no ajena a los acontecimientos contempo-

19. Que puede seguirse a lo largo de estos años de correspondencia y algunos de cuyos hitos él mismo, echando la vista atrás, señala en ocasiones; por ejemplo, cuando, en carta ya muy tardía (de 1956), dice: «Yo vivo en agonía el drama de ese existir de un modo, y desear y soñar existir de otro. He buscado en la conciencia española, que es *mía*, la explicación de ese drama, de la singularidad hispana. En unas papeletas ya amarillentas (creo tienen más de 30 años, salvadas de la barbarie) dice la guía de cartón:

ráneos que van jalonando su propia biografía y la de su país. Dice, en este sentido, en 1952: «Y es que, entre tanto, han acontecido muchas cosas que han afectado a mi visión de la vida y de la historia».

En efecto, frente a la «neutralidad de la cultura» preconizada por Pidal, Castro, cada vez más radical en sus posturas y en su tono («A lo mejor me he hecho sufí o nominalista sin quererlo […]», dice en carta de 1947)[20], trata de buscar en el pasado español el sentido de su propia existencia (estamos por decir que también el aval de su propio ideario y la justificación de sus propias decisiones vitales). En carta de 1955 afirma rotundamente: «Para mí el asunto es vital, de radical importancia. Es mi vida»[21].

Por lo demás, fuera de valoraciones historiográficas, en lo que sin duda acertó don Américo fue en pronosticar (varias veces en este epistolario) que su pensamiento le sobreviviría y alcanzaría una aceptación que él no estaba destinado a conocer: «Mi idea de la contextura cristiano-islámico-judaica, quedará ahí, véalo yo o no» (1948)[22]. Desde luego, no le faltaba razón.

* * *

'España singular'. Es decir, que mientras hacía erudición no demasiado bien, en el fondo me escarabajeaba otra cosa». Es de notar, por otro lado, que, muchos años antes de concebir Castro su particular visión de la historia de España, su primera contribución a la *Revista de Filología Española* fuera el artículo «Disputa entre un cristiano y un judío». *Vid.* Castro 1914.

20. En esta misma línea figura el uso un tanto insólito (en carta remitida desde Princeton en 1957) de la célebre invocación árabe *al-ḥamdu lillāh*, de uso frecuentísimo entre musulmanes (y equivalente a nuestro «¡Alabado sea Dios!»).

21. Así como en 1948 declaraba: «Sus palabras me reconfortan y animan a proseguir en lo que, en realidad, es una angustiada confesión».

22. Y asimismo, a propósito de su pensamiento: «Mas tengo fe en que me sobrevivirá» (1955). Es significativo en este sentido su interés por el «caso Semmelweis» (al que hace referencia en dos cartas de 1943 y 1957), así llamado en alusión al médico húngaro Ignác Semmelweis (1818-1865), impulsor de los procedimientos antisépticos en las clínicas obstétricas que hicieron descender enormemente la «fiebre del parto» o sepsis puerperal en los hospitales de su época, a pesar de lo cual su trabajo fue rechazado en vida; defenestrado por sus colegas, murió prematuramente en una institución para enfermos mentales. Prueba de la impresión que le causó a Castro este asunto es que las últimas líneas suyas que conservamos, redactadas el mismo día de su muerte (providencialmente ocurrida un 25 de julio, festividad de Santiago), todavía giran en torno a él. *Vid.* Castro 1973, 403.

Para cerrar estas páginas vayan unas breves palabras del propio Castro que, escritas en plena guerra civil, recapitulan, a modo de divisa, el paso de estos dos españoles por la historia: «Dedicarse a España en cuerpo y alma, quererla como a una novia, luchar por ella dentro y fuera […]».

BIBLIOGRAFÍA

Castro, Américo, «Disputa entre un cristiano y un judío», *Revista de Filología Española*, 1 (1914), págs. 173-180.

——, «Prioridad del entender», *Papeles de Son Armadans*, 9 (1958), págs. 9-44.

——, «Cristianismo. Islam. Poesía en Jorge Manrique», *Papeles de Son Armadans*, 9 (1958), págs. 121-142.

——, «En Santiago de Compostela», en *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo, no LXX aniversario do seu nacimiento*, Vigo: Galaxia, 1958, págs. 21-25.

——, *Sobre el nombre y el quién de los españoles*, Madrid: Taurus, 1973.

Laín Entralgo, Pedro, «La escalera y la cima», *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), págs. 387-390.

Menéndez Pidal, Ramón, *Historia de la lengua española*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal & Real Academia Española, 2005, 2 vols.

RESUMEN: Este artículo presenta y comenta brevemente la correspondencia conservada entre dos de las figuras más relevantes de la cultura española del siglo XX: Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) y Américo Castro (1885-1972), intercambio epistolar que comprende casi cincuenta años de relación personal y profesional (1912-1960). En el trabajo se abordan, en primer lugar, una serie de aspectos técnicos concernientes a la edición de la correspondencia (volumen, distribución, remitentes, destinatarios, intervalo de tiempo, estructura prevista y características de su publicación, etc.). Seguidamente, se tratan someramente otras tantas cuestiones en torno a su contenido, a saber: el reflejo en las cartas de dos temperamentos muy distintos; la expresión de juicios sobre circunstancias de interés político, social y cultural de medio siglo de historia española, europea y mundial; y la exposición del pensamiento histórico de ambos autores, cuya gestación y evolución en el tiempo estas cartas pueden ayudar a elucidar. Se enumeran, además, algunos asuntos que el epistolario toca con más o menos profundidad, pero de un modo que resultará útil a quien se proponga historiarlos con alguna precisión (entre otros, los métodos de investigación y gestión del

Centro de Estudios Históricos, la labor de expansión del español en el mundo o la candidatura pidalina al Premio Nobel de Literatura en 1931).

PALABRAS CLAVE: Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, epistolarios.

ABSTRACT: This article presents and briefly comments on the preserved correspondence between two of the most relevant figures in the field of twentieth-century Spanish culture: Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) and Américo Castro (1885-1972). This is both a personal and a professional epistolary exchange covering almost fifty years (1912-1960). In this work I will first address a series of technical aspects concerning the edition of the correspondence (volume, distribution, senders, recipients, time intervals, anticipated structure, and publication characteristics). Following this, I will deal superficially with other issues of the letters' contents, namely: the reflection in the correspondence of two very different temperaments; the expression of opinions regarding circumstances of political, social and cultural interest, spanning half a century of Spanish, European and world history; and the explanation of the historical thoughts of both authors, of which the development and evolution over time can be witnessed over the course of these letters. Furthermore, I will mention certain matters dealt with by the collection to a lesser or greater depth, in a way that will be useful for those who may choose to study these more thoroughly (amongst others, the investigative and managerial methods of the Centro de Estudios Históricos, the expansion of Spanish in the world, or Pidal's candidature for the 1931 Nobel Prize for Literature).

KEYWORDS: Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, collections of letters.

LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA Y LEMATIZACIÓN: EL VALOR DE LAS PALABRAS[*]

PILAR LORENZO GRADÍN
(Universidade de Santiago de Compostela)

Cuando en el año 1998 se puso en red la base de datos MEDDB[1] en el Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades (CRPIH - Santiago de Compostela), la iniciativa constituyó una aportación decisiva en la historia y posterior evolución de la aplicación de las llamadas «humanidades digitales» a la lírica profana gallego-portuguesa. La experiencia en el empleo de la herramienta y las demandas de los usuarios, junto con la velocidad a la que se producen los cambios tecnológicos, determinaron que aquel primer paso fuese progresando de modo paulatino con nuevas versiones hasta llegar a la actual MedDB3[2]. Esta actualizó, enriqueció y simplificó sensiblemente los campos de búsqueda de la base de datos respecto a los lanzamientos precedentes.

[*] Este trabajo deriva de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto de Investigación FFI2015-68451-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad con fondos del FEDER.

1. Las cantigas citadas en este trabajo proceden de las ediciones de referencia seleccionadas en dicha base de datos: <MedDB <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2> [Consulta: 3 diciembre 2018].

2. Para las diversas versiones de MedDB y sus utilidades, véase el trabajo realizado por De Santiago & Lorenzo Gradín 2019.

Así pues, el planteamiento de MedDB supuso un nuevo horizonte en el conocimiento literario del movimiento trovadoresco gallego-portugués. La creación de la plataforma no solo implicó encarar diversos frentes, sino también manejar, revisar y organizar con rigor y eficacia los conocimientos científicos de los que se disponía por aquel entonces para incorporarlos a la web de la manera más ordenada y completa posible. El caudal de trabajo era inmenso y los recursos de los que se disponía –y se dispone aún hoy en día– eran reducidos y estaban mediatizados por limitaciones político-administrativas. De ahí que una de las primeras decisiones del equipo de MedDB fuese la de recoger el corpus textual a partir de las ediciones críticas de referencia realizadas por los estudiosos[3]. Se seleccionaron aquellos trabajos que gozaban de mayor prestigio en los ambientes académicos por su metodología y solidez filológica. Aunque la edición crítica es el resultado (cuasi)definitivo del itinerario de un especialista que ha concentrado todos sus esfuerzos en reconstruir el texto más próximo al original, el equipo responsable de la base de datos siempre fue consciente de que las ediciones eran desiguales y de que los avances en la investigación darían lugar en más de un caso a la publicación de nuevos trabajos que ofrecerían mejores soluciones textuales respecto a los estudios manejados[4]. Habida cuenta de esta circunstancia, el proyecto siempre tuvo presente la necesidad de revisar y actualizar el corpus (y así se fue haciendo), para que la herramienta no quedase estancada.

En la actualidad, el usuario tiene acceso a la edición manejada tras entrar en la pantalla de resultados correspondiente a las «búsquedas avanzadas». Debajo de la edición seguida, se facilita (como se hizo desde un principio) la referencia a otras que el interesado puede manejar en el

3. Este modo de proceder es también el utilizado en otras plataformas. Como simple muestra, remitimos a las siguientes: *Trobadors* (responsabilidad de R. Distilo) y *Trouveors* (coordinada por P. Canettieri), que, hasta el año 2016, estaban accesibles en el enlace <www.textus.org>, o el *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle origini* (*TraLiRO*, dirigido por L. Leonardi) <http://www.traliro.unisi.it.> [Consulta: 3 diciembre 2018].

4. A este respecto, conviene precisar que no se incorporaron (ni incorporan) a la base de datos aquellas ediciones que, frente al texto de referencia, solo ofrecen divergencias en los criterios gráficos empleados –naturalmente, siempre que estos carezcan de cualquier repercusión fonética– o cambios menores en la puntuación de ciertos segmentos textuales que no alteran la exégesis de los mismos.

caso de que desee consultar lecturas alternativas y/o información suplementaria, ya que MedDB desea poner en valor el trabajo de los editores y mostrar el aprecio a su labor. Por otra parte, el experto en la materia tiene siempre la capacidad de contrastar la calidad del trabajo del editor a través del cotejo del texto ofrecido con las correspondientes imágenes de los códices. En consecuencia, corresponde al investigador tomar las decisiones oportunas respecto al texto propuesto, por lo que, al igual que en cualquier otro trabajo impreso o recurso electrónico, aquel deberá emplear su discernimiento y competencia profesional para valorar las lecturas ofrecidas. Consultar MedDB sin tener presente los criterios que la sustentan implica ser incapaz de poder sacarle partido a una herramienta que contiene múltiples informaciones que brindan y facilitan diversas posibilidades de investigación sobre la lírica de los *trobadores*.

El hábito en el uso de la base de datos y un análisis y evaluación de la misma en seguida puso de manifiesto que el campo TEXTO –presente en los niveles cantiga, estrofa y verso– requería que el interesado en el corpus tuviese conocimientos sólidos de grafemática y gramática histórica gallega y portuguesa. Si estas competencias son esperables en un entendido en la materia, no se puede pretender que las domine en su totalidad un estudiante en formación o un simple *amateur* interesado en el manejo de los datos. A este propósito, la traba que presentaba MedDB tenía una explicación racional desde el momento en que las ediciones utilizadas ofrecían (y ofrecen) criterios de disposición textual variables. Piénsese, por ejemplo, en los distintos principios seguidos por los editores en el uso de las grafías *i, h, y* o *j* para transcribir la vocal palatal (*mha - mia*; *poys - pois*; *i - hi - y*; *foj - foi*; *maior - mayor*); la utilización o no de la *h* en determinadas palabras (*ome - home*; *Johan - Joan*); la desigualdad a la hora de representar la enclisis o la mesoclisis con los pronombres personales –apóstrofe, guión, ninguna indicación, *vejo-che - vejoche*; *aver-m'á - averm'á*; *enmentar-vo-l'-ei -enmentarvol'ei*–, o los distintos procedimientos habilitados para dar cuenta de las contracciones –*d'ela - dela*; *poilo - poi-lo - poi'lo*–. Si bien la limitación de trabajar con formas se suavizó en la segunda versión de la base de datos mediante el uso de comodines en el campo TEXTO –que, en la actualidad, contiene una caja de ayuda en la que se explica el valor de los mismos en las búsquedas–, pronto se tomó la decisión de que, para agilizar la tarea del usuario y perfeccionar las consultas, era necesario poner

a disposición del mismo la lematización del corpus, con la que el equipo trabajaba a nivel interno desde el año 1998[5].

Es cierto que, al comenzar el trabajo de organización por lemas, los especialistas ya contaban con algún diccionario o glosario informatizados, como es el caso del *Dicionario de Dicionarios do Galego medieval* (DDGM)[6] o el *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua galega* (TMILG)[7]. A pesar de la incuestionable utilidad de estos recursos (si cabe mayor en la época en la que se pusieron a disposición del público), lo cierto es que su corpus incluye los resultados procedentes de todas las obras literarias y fuentes documentales del gallego medieval conforme a las formas ofrecidas por aquellas ediciones que, en su momento, los equipos de ambas iniciativas tenían a su disposición; esta circunstancia motiva que las lecturas recogidas en ambas plataformas no estén actualizadas. Más reciente es la herramienta complementaria GLOSSA[8], que comparte con MedDB el corpus objeto de estudio, si bien organiza las entradas a través de las ediciones que el grupo del proyecto ha elaborado para las cantigas. La publicación de dicho repertorio lexical, junto con el convencimiento de que el establecimiento de lemas y formas (acompañadas de las correspondientes categorías morfológicas) resulta más útil desde transcripciones paleográficas –que, realmente, son las que permitirán afrontar los problemas de la lengua de la lírica gallego-portuguesa y su variación en la tradición manuscrita– determinaron que se limitase la recogida de lemas a aquellos que solo poseen significado léxico. En concreto, se seleccionaron para las búsquedas las siguientes categorías gramaticales: sustantivo (con la creación de dos entradas diferenciadas para antropónimos y topónimos), adjetivo, verbo y adverbio. Para la elaboración del lemario se recuperaron las distintas palabras presentes en MedDB mediante la separación de los *tokens* del texto de cada cantiga. Una vez finalizado este proceso, las palabras se pasaron a

5. Dicho trabajo no vio la luz en su momento debido a las sucesivas revisiones a las que fue sometido y a la política restrictiva de becas que impidió contar con el personal necesario para transferir el lemario a la base de datos.

6. *Dicionario de Dicionarios do galego medieval*, González Seoane, coord., <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.php> [Consulta: 22 diciembre 2018].

7. *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Varela Barreiro, dir., <http://ilg.usc.es/tmilg> [Consulta: 28 diciembre enero 2018].

8. GLOSSA. *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, Ferreiro, dir., <http://glossa.gal> [Consulta: 28 diciembre 2018].

una tabla Excel y se procedió a su lematización manual. Posteriormente, mediante un *script* de procesamiento automático, se asignaron los lemas pertinentes a cada forma, utilizando para ello la información extraída de la tabla Excel previamente confeccionada y se revisaron manualmente los resultados para deshacer los casos de ambigüedad.

El acceso al lemario se realiza a través de la pestaña VERSOS, situada en las Búsquedas avanzadas de la Base de datos. En dicha pestaña, se encuentra el campo LEMA VERSO, en el que el usuario puede escribir directamente un lema o seleccionarlo de un desplegable ordenado alfabéticamente y regularizado conforme a la grafía del gallego actual.

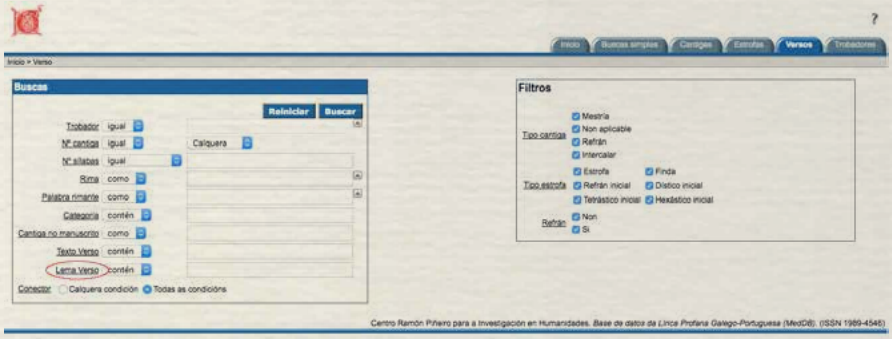


figura 1
Búsqueda «lema-verso»

Al realizar (y revisar) el lemario de la lírica gallego-portuguesa, el especialista se da cuenta de que este (más allá de tener una importante función de carácter organizativo e instrumental), es una herramienta que ofrece diversas posibilidades de estudio tanto en el ámbito lexicográfico como literario, por lo que no hay duda de que su confección y uso se revelan como un importante mecanismo de verificación de contenidos y producción de otros nuevos.

La relación que se establece entre unidades léxicas (sobre todo, sustantivos y verbos), cantigas y trovadores constituye otra manera de acceder a nuevas facetas de la tradición poética gallego-portuguesa de un modo empírico[9].

9. Entre los estudios dedicados al léxico trovadoresco de la producción gallego-portuguesa, cabe citar, entre otros, los siguientes: Pichel 1987; Corral Díaz 1996; Brea 2008; Brea & López Martínez-Morás 2010; Marcenaro 2010.

El lemario, además de permitir la asociación de vocablos con los diversos géneros literarios y sus respectivos temas[10] (y a partir de aquí registrar, por ejemplo, la acomodación de determinadas palabras de los géneros amorosos al registro satírico con una finalidad lúdica, paródica o burlesca), posibilita la realización de índices de frecuencia que aportan información relevante sobre ocurrencias constantes (y no por ello menos significativas) y usos específicos que despuntan en el corpus por su carácter inusitado o singular[11]. A modo de ejemplo, y sin pretender abarcar todas las posibilidades de análisis que ofrecen las unidades léxicas, apuntamos a continuación las siguientes:

a) inserción de vocablos de otras lenguas en cantigas de poetas que se sirven del recurso (total o parcialmente) con una finalidad estilística concreta;
b) posibilidad de identificar relaciones intertextuales al hilo de un lema utilizado por un número restringido de autores, cuyas cantigas, al ser analizadas a la luz de esa unidad lexical, revelan que se integran en una misma diatriba poética;
c) localización de ocurrencias únicas o inusuales, que motivan que el investigador dirija su mirada a aquellos trovadores que abrieron la poesía a nuevas palabras bien por razones de rima, bien para realzar

10. Este fue el modo de proceder de Tavani en su clásico estudio sobre la lírica profana gallego-portuguesa (1980, 61-128). El filólogo italiano estableció campos semánticos fundamentales para cada uno de los tres géneros canónicos del movimiento trovadoresco y, tras un tenaz trabajo manual, vinculó a cada campo una serie de palabras.

11. Como muestra de esta última particularidad, facilitamos al lector tan solo un par de ejemplos. En las conocidas como cantigas de romería o santuario los topónimos empleados por cada autor se convierten en una marca que otorga identidad propia e individual a sus textos (Correia 1993; Brea 1999). En esta misma línea, la presencia de ocurrencias únicas está, a menudo, ligada a la transmisión de contenidos que sobresalen por su carácter innovador en la tradición. Piénsese, por ejemplo, en el lema *cadeira*, colocado en rima por Gil Perez Conde en su singular cantiga de amor *Ja eu non ei por quen trobar* (MedDB 56,5). El texto es uno de los pocos que cultiva el tema de la irritación del trovador por el ingreso de la dama en un convento. Este hecho origina que la voz poética masculina ataque sin contemplaciones a la divinidad. Para afianzar su argumentación, el trovador recurre al pasaje del *Apocalipsis* (*Ap.* 12, 1-6) que narra cómo Satanás pretendió apoderarse del trono (*cadeira*) destinado a Cristo. Así pues, el lema se liga a un texto que se revela anómalo en el corpus profano gallego-portugués al desviarse de los temas representativos de la estética cortés (*uid.* Lorenzo Gradín 2015).

los contenidos poéticos transmitidos con una función polémica y/o individualizadora[12];

d) facilidad para abordar estudios temáticos centrados en la expresión de un sentimiento o emoción particular [Brea 2015];

e) oportunidad de considerar determinados términos como propios del lenguaje de la poesía lírica al compararlos con las ocurrencias recogidas en otras plataformas para los restantes géneros literarios.

Para ilustrar alguna de las utilidades apenas señaladas (y de manera particular las enumeradas en los puntos b y c), hemos focalizado nuestro estudio sobre el término *proençal*, que, como se verá, constituye una llave maestra que abre la puerta al reconocimiento en la tradición de un debate sobre la creación poética. La voz es empleada únicamente por Alfonso X en el famoso escarnio dirigido a Bernal de Bonaval (*Pero da Ponte, paro-vos sinal*, MedDB 18, 34)[13] y en dos *cantigas de amor* de don Denis, que son las que merecerán nuestra atención: *Quer'eu en maneira de proençal trobar* (MedDB 25, 99) y *Proençaes soen mui ben trobar* (MedDB 25, 86).

El primero de los textos citados del rey portugués –construido en *coblas unissonans* con el siguiente esquema métrico-rítmico: a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10 (palabra-rima *ben*, v. 6)– celebra, como otros muchos del corpus, las excelsas cualidades de la dama [Tavani 1980, 64-67], por lo que al especialista no deja de sorprenderle que el íncipit del mismo contenga la especificación *en maneira de proençal* :

> Quer'eu em maneira de proençal
> fazer agora um cantar d'amor,
> e querrei muit'i loar mha senhor
> a que prez nem fremosura nom fal,
> nem bondade; e mais vos direi em:
> tanto a fez Deus comprida de bem

12. En este punto, destacan también aquellas palabras que caracterizan a los textos que accedieron a las compilaciones en época tardía (Tavani 1969, 183-234; Stegagno Picchio 1982, 91-120). Piénsese, por ejemplo, en las ocurrencias únicas *sserana* (MedDB 20,1, v. 6), *nao* (MedDB 26,1, vv. 5 y 7), *afriçam* (MedDB 37, 1, vv. 11 y 14) o *enfadamento* (MedDB 85, 8, v. 10).

13. Para las diversas interpretaciones que ha recibido el escarnio del rey Sabio, y, en particular, la cobla en la que se encuentra el vocablo *proençal*, enviamos a la bibliografía recogida por Paredes 2010, 57-58 y 236.

que mais que todas las do mundo val.
[MedDB 25, 99, vv. 1-7]

¿Qué explicación tiene la mención expresa de don Denis a la *auctoritas* occitana?. La respuesta a esta pregunta ha sido dada por P. Canettieri y C. Pulsoni [2003, 143-145], que demostraron que el esquema métrico-rítmico de la cantiga «sigue»[14] en gran parte la estructura formal (y, probablemente, melódica) de la *cansó Plus que.l paubres quan jai el ric ostal* de Peire Vidal (BdT 364, 36, dispuesto también en *coblas unissonans*, a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10). De hecho, como pusieron de manifiesto los citados estudiosos, los cuatro primeros versos del cantar del rey portugués presentan la misma distribución de rimas e idénticos timbres rítmicos[15] a los versos correspondientes del texto del trovador tolosano[16].

La otra cantiga del monarca portugués mencionada anteriormente refuta la célebre correlación primavera > amor, de largo recorrido poético y presente en un considerable número de *cansós* occitanas[17]:

14. Como advertirán los especialistas, empleamos este verbo para indicar que el texto se integra en la modalidad denominada *cantiga de seguir* en el *Arte de trobar* que precede al cancionero *B* (antiguo Colocci-Brancuti). Para esta tipología, véanse los estudios de Cardoso 1977; Tavani 1980, 136-138; Ferreira 1986, 17-29; Gonçalves 1992; Lorenzo Gradín 1993; Canettieri-Pulsoni 2003.

15. A este propósito, añadimos que el texto del rey ofrece, además, una serie de rimantes idénticos a los del texto de partida. Como se puede verificar seguidamente, se trata de palabras que no ofrecían ninguna dificultad para ser incorporadas a la cantiga, toda vez que presentaban la misma forma (o una muy parecida) en la lengua de don Denis (*amor* (Den I, v. 3; PVid III, v. 3); *senhor* (Den I, v. 3; PVid I, v. 3); *valor* (Den II, v. 3; PVid VII, v. 3); (*ai*)*tal* (Den II, v. 1; PVid II, v. 4); *val* (Den I, v. 7; PVid VI, v. 4); *mal* (Den III, v. 1; PVid VII, v. 1), y *leal* / *leyal* (Den III, v. 4; PVid VII, v. 4).

16. En la última cobla de la *cansó*, Peire recrimina la actitud de los reyes de León, Castilla, Aragón y Navarra por sus enfrentamientos internos y los exhorta a unir sus fuerzas para vencer a los árabes. La presencia de los monarcas peninsulares en este y otros textos del tolosano fue utilizada por Canettieri y Pulsoni para plantear una interesante hipótesis sobre la recepción de su obra en los círculos trovadorescos del occidente peninsular: «I numerosi contatti fra Peire Vidal e le corti iberiche inducono a supporre che forse qualcuno potrebbe aver allestito un libretto di testi del trovatore. Non si tratterebbe chiaramente del *Liederbuch* d'autore già evidenziato da Avalle, ma semmai di una raccolta costituita con i testi che per ragioni geografiche il copista si trovaba tra le mani. Solo grazie a esso si può infatti a nostro avviso spiegare il motivo per cui la maggioranza dei testi vidaliani contraffatti dai *trobadores* risultino indirizzati a sovrani iberici» (2003, 145-146).

17. Para el funcionamiento del exordio primaveral en la poesía cortés, enviamos,

Proençaes soen mui bem trobar
e dizem eles que é com amor,
mais os que trobam no tempo da flor
e nom em outro, sei eu bem que nom
am tam gram coita no seu coraçon
qual m'eu por mha senhor vejo levar.
[MedDB 25, 86, vv. 1-6]

Como se observa, el texto es un ataque metaliterario que gira en torno a la antítesis establecida entre los *trobadores do tempo da flor* y el «yo» poético, que se erige en verdadero amante toda vez que el amor-*coita* lo empuja a componer en cualquier estación del año.

Desde nuestra perspectiva, la diatriba del rey solo adquiere sentido en uno de estos dos supuestos:

a) que el trovador haya tenido contactos directos con poetas provenzales que utilizaran en sus textos el manido cliché del exordio primaveral;
b) o que en el entorno de su tradición el citado tópico fuese un elemento estético de cierto peso que se prestase a un juego dialéctico.

Pero lo cierto es que ninguno de estos dos planteamientos se sostiene, aunque, tras la cantiga del rey, hay algo literario en juego, que, desde nuestro punto de vista, se entiende en su justa medida al relacionarlo con la segunda de las premisas que se acaban de enunciar. Todo aquel que esté familiarizado con las *cantigas de amor* gallego-portuguesas sabe que estas, por oposición a buena parte de la tradición provenzal (y francesa), carecen del *topos* del preludio primaveral y su consiguiente asociación al canto. Sin embargo, como puso de manifiesto la crítica especializada[18], esta norma encuentra su excepción en la siguiente cantiga del clérigo Airas Nunez:

Que muito m'eu pago d'este verão
por estes ramos e por estas flores,
e polas aves que cantan d'amores
por que ando i led'e sen cuidado;

---

sobre todo, a Dragonetti 1979, 163-178, así como a las reflexiones y bibliografía presentes en Meneghetti 1984, 118-121.

18. Tavani 1980, 63; Beltran 1995, 123-124.

e assi faz tod'omen namorado:
sempre i anda led'e mui loução.

Cand'eu passo per algũas ribeiras,
so bõas arvores, per bõos prados,
se cantan i passaros namorados
log'eu con amores i vou cantando,
e log' ali d'amores vou trovando,
e faço cantares en mil maneiras.

Ei eu gran viç[o] e grand'alegria
quando mias aves cantan no estio[19].
[MedDB 14, 14]

El carácter aislado de dicho texto en la lírica gallego-portuguesa viene refrendado por la presencia de lemas únicos, como es el caso de los sustantivos *arvor* (v. 8) y *passaro* (v. 9), así como por el empleo de otros que tienen un índice de frecuencia esporádico en el corpus y, de modo particular, en el género de la *cantiga de amor* (*cf. verão*, *prado*, *alegria* y *estio*)[20].

La excepcionalidad del cantar del clérigo compostelano permite realizar un salto interpretativo en la cantiga de don Denis. Su diatriba, más que dirigida a los provenzales –que parecen ser utilizados de forma astuta para dar cuenta de la posesión de un autorizado bagaje intelectual–, semeja ir hábilmente contra aquel[21] que se sirvió de uno de sus codificados y reconocidos principios retóricos con una finalidad explícita: ensalzar la alegría

19. Los manuscritos parecen no haber transmitido el texto íntegro. Una evidencia a favor de esta hipótesis la constituye la estrecha relación que la cantiga mantiene con MedDB 25, 86 de don Denis, relación sobre la que nos detendremos de inmediato.

20. Así, en la lírica amorosa, la voz *verão* solo aparece (curiosamente) en una pastorela de don Denis (MedDB 25, 128); el sustantivo *prado* surge en otra ocasión en una *cantiga de amigo* de Pero Meogo (MedDB 134, 3); *alegria* es privativa del texto que nos ocupa y de otra *cantiga de amor* del propio rey portugués (MedDB 25,122), y, por último, *estio* se recoge únicamente en el poema citado <bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2> [Consulta: 10 enero 2019].

21. Esta es también la opinión de Fidalgo 2016, 117-120, que propone un sugestivo vínculo entre el verso *Ei eu gran viç[o] e grande alegria* de Airas Nunes (MedDB 14, 14, v. 13) y el íncipit de la cantiga de don Denis *O gran vic'e o gran sabor* (MedDB 25, 59). Según su opinión, la cantiga del rey fue el detonante que dio lugar al peculiar poema del clérigo, mientras que, a nuestro juicio, la producción de los textos tuvo lugar en orden inverso.

autónoma del amante y ligarla a la fertilidad del canto[22] (*log'eu con amores i vou cantando*, / *e log'ali d'amores vou trobando,* / *e faço cantares en mil maneiras*). A este respecto, conviene llamar la atención sobre un dato de carácter formal que hasta el momento ha pasado desapercibido a los estudiosos. Así, al comparar los dos textos, se observa que don Denis emplea el mismo esquema métrico-rítmico de Nunez con una divergencia mínima, pues solo transforma los decasílabos graves del poema del clérigo en agudos (a10 b10 b10 c10 c10 a10)[23]. La relación intertextual entre ambas cantigas viene acentuada por la presencia en rima de los lemas *flor* y *amor* en la cobla inicial (*cf. flores*, Ai Nz, v. 2 – *flor*, Den, v. 3; *amores*, Ai Nz, v. 3 – *amor*, Den, v. 2), así como por la correlación que se constata entre los rimantes *alegrar* y *alegría* en el primer verso de la III estrofa de los textos.

A la luz de los datos hasta aquí referidos, cabe interpretar el texto del rey portugués como una respuesta polémica a la exultante cantiga del clérigo[24]. Este engastó su texto sobre componentes anómalos en la

22. Por su parte, A. Ferrari postuló que don Denis pudo tener presente en el momento de componer su cantiga algunos textos de trovadores provenzales (como, por ejemplo, *Anc no gardei sazo ni mes* de Bernart de Ventadorn (BdT 70, 7) o *Non chant per auzel ni per flor* (BdT 389, 32) de Raimbaut d'Aurenga) que ya contenían la refutación del *tópos* del exordio primaveral con una función dialéctica: «Mi pare infatti che qui Den (…) s'inserisca nell'articolata tópica del *Natureingang*, con piena consapevolezza della sottile dialettica che l'animava e recependone la più raffinata ed ideologicamente qualificata lezione, allineandosi insomma con coloro che attraverso questo topos esordiale ribadivano l'indipendenza del propio stato d'animo riconoscendo l'amore quale unica possibile fonte di canto» (Ferrari 1984, 44).

23. Es probable que don Denis utilizase también en su alegato la misma melodía de la cantiga del compostelano, ya que la fluctuación que se observa en ambos textos entre versos oxítonos y paroxítonos no constituye un obstáculo para la *kontrafaktur*, Canettieri-Pulsoni 2003, 143.

24. Todo induce a pensar que los dos poetas pudieron haber coincidido en un mismo momento y lugar, si bien el silencio de las fuentes documentales impide proporcionar cualquier dato concreto al respecto. En principio, el nexo que une a don Denis y a Airas Nunez es la figura del rey castellano Sancho IV. Como se sabe, el clérigo, además de aparecer en la documentación de la cancillería del rey Bravo, refleja en dos de sus textos (MedDB 14, 3 y 14, 6) acontecimientos históricos de época sanchina (1286-1289), Oliveira 1994, 318. Por su parte, don Denis mantuvo siempre una estrecha relación con su tío, al que apoyó en la guerra civil que lo enfrentó a su padre Alfonso X. De hecho, entre 1279 y 1295 (fecha del fallecimiento de Sancho), los dos monarcas mantuvieron diversos encuentros tanto en tierras castellanas como portuguesas, Pizarro 2008, 65-67, 78-82, 105-124, y 218-222. Asimismo –y aún siendo más delicada por el mutismo que

tradición gallego-portuguesa para defender dos postulados poéticos que, en un gran número de *cansós* occitanas, se asocian con el lugar común del exordio primaveral: el canto y el júbilo amoroso [Meneghetti 1984, 165-178]. De hecho, en los versos de Airas Nunez, el amor va unido a un goce individual que supera las dificultades del servicio amoroso; de ahí que, a modo de máxima, la primera cobla del texto se cierre con la siguiente premisa: *e assi faz tod'omen namorado*: / *sempre i anda led'e mui loução*. A don Denis –como buen conocedor que era de la lírica occitana, [Ferrari 1984]– no se le escapó que el clérigo pretendía insertar en la tradición gallego-portuguesa una nueva propuesta estética basada en aquellos prestigiosos trovadores provenzales que proclamaban la alegría amorosa *no tempo da flor* [D'Heur 1973: 301-309]. Para anular la posición de su adversario, el rey rompe la conexión primavera > amor > actividad poética a través de una antítesis que recorre toda la cantiga (*Proençaes*-Airas Nunez # *eu*) y que le sirve para defender el principio poético opuesto: la intensidad del sentimiento en los *trobadores* se mide por la (tradicional) *coita*. Así pues, todo apunta a que el excluido por el rey de las filas de los «verdaderos» amantes es Airas Nunez.

Pero en ese debate erudito hay mucho más. Tavani ya señaló en la edición que dedicó al «cancionero» del trovador gallego [1992, 95] que este arranca su texto con un *incipit* que evoca de modo parcial –pero premeditado– el célebre de Peire Vidal *Be.m pac d'ivern e d'estiu* (BdT 364,11), es decir, la *cansó* sobre la que don Denis había modelado la métrica de *Amor faz a min amar* (MedDB 25, 15)[25]. El propio filólogo italiano advirtió [1992, 101] que este texto ofrece, a su vez, la misma secuencia de arranque que *Amor faz a min amar tal senhor* (MedDB 14, 2) de Airas Nunez. De hecho,

---

presentan las crónicas sobre el evento–, tampoco se puede desechar la hipótesis de que el peregrinaje realizado por don Denis a Santiago de Compostela en 1318 (Pizarro 2005, 234) facilitase el acercamiento de Airas Nunez al rey (o, incluso, un nuevo encuentro entre ambos).

25. Esta cantiga es un *unicum* métrico en la producción gallego-portuguesa, Tavani 1967, 393, que, a su vez, se inspira en otro ejemplar singular de la lírica occitana. Si bien el esquema de la *cansó* de Peire Vidal se localiza también en la producción de Cadenet (en concreto, en la canción religiosa *Ben volgra s'esser pogues*), Canettieri y Pulsoni 2003, 143-144, ya especificaron que los dos últimos versos de dicho texto son decasílabos y no heptasílabos (a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7 c7 d10 d 10), como sucede en el poema del tolosano y en el de su imitador don Denis.

ambas cantigas presentan una clara relación intertextual y se revelan como dos puntos clave en la discusión del binomio alegría / *coita*. Sin demorarnos en este punto, que, por otra parte, ya ha sido tratado desde perspectivas complementarias en otros estudios [Fidalgo 2016; Lorenzo Gradín 2018], recordamos tan solo que, mientras que don Denis defiende los pilares temáticos sobre los que se asienta la *cantiga de amor* (*amor*, *coita*, *morte*), el clérigo toma en una parte de su producción el camino opuesto para abogar por la expresión de un amor jubiloso. Por tanto, los dos poetas se conocían bien, como manifiesta la polémica que entablaron en una serie reducida de textos. Su disputa, más que tener un trasfondo serio, se mueve entre la erudición, la ironía y la fruición literaria. Estando así las cosas, la evocación del íncipit de Peire Vidal por parte de Airas Nunez y la propia presencia de la voz *estio* en su cantiga se manifiesta como una clara estrategia discursiva para porfiar (una vez más) con el rey. En este caso, el trovador gallego recurre a la analogía basada en la semejanza de las primeras palabras de *Be.m pac* como una elección consciente para liquidar al contrario en su propio campo. Su táctica fue captada de inmediato por don Denis, que no dudó en iniciar su texto con el lema *Proençal* para reprobar la adhesión del clérigo a la corriente poética occitana de la dicha amorosa.

BIBLIOGRAFÍA

Beltran, Vicenç, *A cantiga de amor*, Vigo: Edicións Xerais, 1995.

Brea, Mercedes, «Las cantigas de romería de los juglares gallegos», en Santiago Fortuño Llorens & Tomàs Martínez Romero, coords., *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. I, págs. 381-396.

——, coord., *Estudos sobre léxico dos trobadores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [*Verba*. Anexo 63], 2008.

——, ed., *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015.

Brea, Mercedes, & Santiago López Martínez-Morás, eds., *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia & CRPIH, 2010.

Canettieri, Paolo, *Trouveors. Database della lirica dei trovieri*, Università della Calabria-Università di Roma 'La Sapienza'. <http://www.textus.org>.

Canettieri, Paolo, & Carlo Pulsoni, «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», en *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, págs. 113-162.

Cardoso, Wilton, *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte: UFMG, 1977.

Corral Díaz, Esther, *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada: Edicións do Castro, 1996.

Correia, Ângela, «Sobre a especifidade da cantiga de romería», *Revista da Biblioteca Nacional*, 8 (1993), págs. 7-18.

D'Heur, Jean-Marie, *Troubadours d'oc et troubadours galicien-portugais. Rechercehes sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*, París: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro cultural português, 1973.

De Santiago, Carmen, & Pilar Lorenzo Gradín, «De MedDB a PalMedDB: Bases de datos para el estudio integral de la lírica gallego-portuguesa», *Revista de Poética Medieval*, 33 (2019), págs. 25-50.

Dicionario de dicionarios do galego medieval, Ernesto González Seoane, coord., Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega-USC. <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.php>

Distilo, Rocco, *Trobvers. Database della lirica dei trovatori*, Università della Calabria-Università di Roma 'La Sapienza'. <http://www.textus.org>

Dragonetti, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Ginebra & París: Slatkine Reprints, 1979.

Ferrari, Anna, «Linguaggi lirici in contatto: *trobadors* e *trobadores*», *Boletim de Filologia*, 29 (1984), págs. 35-58.

Ferreira, Manuel Pedro, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1986.

Fidalgo, Elvira, «La expresión del *joi* en la escuela trovadoresca gallego-portuguesa», *Revista de Cancioneros, Impresos y Manuscritos*, 5 (2016), págs. 107-141.

GLOSSA, Manuel Ferreiro, dir., *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña. <http://glossa.gal>

Gonçalves, Elsa, «Intertextualidades na poesía de Dom Dinis», en *Singularidades de uma cultura plural. Encontro de Profesores Universitarios Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Río de Janeiro: Universidade Federal, 1992, págs. 146-155.

Leonardi, Lino, *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle origini* (*TraLiRo*), <http: //www.traliro.unisi.it.>

Lopes, Graça Videira, *et alii*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011, <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

Lorenzo Gradín, Pilar, «*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los *contrafacta* en la lírica gallego-portuguesa», *XXème Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tubingen: Max Niemeyer, 1993, vol. V, págs. 101-112.

——, «*Adversus Deum*. Trovadores en la frontera de la cantiga de amor», en Carlos Alvar, coord., *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2015, págs. 861-878.

——, «La cantiga de amor: entre tradición y recepción», en *Los trovadores. Recepción, creación y crítica en la Edad Media y en la Edad contemporánea*, Kassel: Edition Reichenberger, 2018, págs. 59-80.

Marcenaro, Simone, *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2010.

MedDB, *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Mercedes Brea & Pilar Lorenzo Gradín, dirs., Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.gal/meddb>

Meneghetti, Mª Luisa, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Módena: Mucchi Editore, 1984.

Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, 1994.

Paredes, Juan, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [*Verba*, Anexo 66], 2010.

Pichel, Antonio, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa,* A Coruña: Deputación da Coruña, 1987.

Pizarro, José Augusto de Sotto Mayor, *Dom Dinis, 1261-1325*, Lisboa: Temas e Debates, 2008.

Stegagno Picchio, Luciana, *La méthode philologique. I. La poésie*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

——, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

——, «La poesia lirica galego-portoghese», en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelaters*, Heidelberg: Carl Winter, 1980, vol. II, 1, fasc. 6.

——, *A poesía de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia, 1992.

TMILG, Xavier Varela Barreiro, dir., *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela & Instituto da Lingua Galega, 2004. <http://ilg.usc.es/tmilg>

RESUMEN: Trabajar con un lemario informatizado de la lírica gallego-portuguesa abre múltiples posibilidades de estudio tanto en el ámbito lexicográfico como literario. Los datos que proporciona la herramienta permiten establecer diversos tipos de relación entre unidades léxicas, géneros y trovadores. A este respecto, una de las potencialidades que ofrece la elaboración de un repertorio de lemas con significado léxico es la de identificar relaciones intertextuales. Para ilustrar esta particularidad, la aportación se centra en el uso que don Denis hace de la inusitada voz *proençal* en su célebre *Proençaes soen mui ben trobar*. La excepcionalidad del citado lema se liga a su vez a una temática anómala en la tradición. Esta particularidad permite dar un salto interpretativo en la cantiga del rey, que se revela como una estudiada respuesta polémica a *Que muito m'eu pago d'este verão* del clérigo Airas Nunez.

PALABRAS CLAVE: Lírica gallego-portuguesa, lematización automática, léxico y hermenéutica, bases de datos, polémica literaria.

ABSTRACT: Working on a computerized term bank of the Galician-Portuguese lyric poetry offers multiple research possibilities both in the literary and lexicographic domains. The data provided by this tool can help users to establish different types of relationships among lexical units, genders and troubadours. In this regard, one of the possibilities of a term bank of this kind including lexical meaning is to identify intertextual relationships. In order to illustrate this point, the contribution scrutinizes the way in which D. Dinis uses the unusual term *proençal* in his famous *Proençaes soen mui ben trobar*. The exceptionality of the aforementioned term also derives from its association to an unusual topic in the tradition. This peculiarity allows us to make an interpretative leap in the study of the King's *cantiga,* which reveals itself as a planned controversial response to the *Que muito m'eu pago d'este verão* written by the priest Airas Nunez.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric, automatic lemmatization, lexicon and hermeneutics, data bases, literary controversy.

REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS RASGOS FONÉTICOS EN LAS CANTIGAS DE AMIGO GALLEGO-PORTUGUESAS

SIMONE MARCENARO
(Università degli studi del Molise)

In memoriam Giulia Lanciani

En el corpus de las cantigas de amigo gallego-portuguesas se observa un grupo de aproximadamente treinta textos que presentan fenómenos fonéticos y morfológicos en apariencia anómalos. Se trata, respectivamente, de la conservación de la consonante nasal intervocálica <n> en palabras en las que debería desaparecer, nasalizando la vocal que la precede, y de la conservación de <l> inicial en los artículos determinados procedentes de ILLU(M) - ILLA(M). Estos dos elementos, como es obvio, son muy distintos entre ellos y, en principio, no deberían estar relacionados; sin embargo, será necesario tratarlos juntos en razón de su aparición apariencia simultánea en algunas cantigas de amigo.

Como se sabe, en gallego la -N- intervocálica latina desaparece en la Alta Edad Media, generando así la nasalización de la vocal que precedía la consonante alveolar: MĀNU > *mão*, GERMĀNA > *irmãa*. El proceso incluye la mayor parte de palabras en cuya terminación aparecía una -N-, excepto las que experimentaron apócope de la vocal final latina antes de la desaparición de la -N- (en concreto, se trata de las terminaciones en -ANE, -ĔNE, -ĪNE, -ŌNE, -ŪNE). Luego, a partir del siglo XIII empieza a notarse

el proceso de denasalización, que lleva, en algunos casos, antes al hiato (VENIRE > *vñir* > *viir*), y después a la crasis (gal. mod. *vir*)[1].

Por lo que concierne a los artículos, sabemos que las formas antiguas de los resultados de ILLU(M), ILLA(M) eran *lo* y *la*, y que posteriormente estos evolucionan a *o* y *a*; sin embargo, en la lengua literaria, y especialmente en la utilizada por los trovadores, las formas *la*(*s*) y *lo*(*s*) sobreviven, por fonética sintáctica, después de palabras que terminan por *-n*, *-r* o *-s* y después de la preposición *sub* (o, mejor dicho, después de las formas *so*/*su* documentadas en las cantigas).

El hecho de que, como hemos dicho, estos fenómenos se limiten casi exclusivamente a las cantigas de amigo –en otros géneros se detectan en no más de 10 textos– despertó el interés de varios especialistas, ya desde la primera mitad del siglo pasado.

Concretamente, se llegó a la conclusión de que estos dos resultados, claramente conectados entre ellos como demuestra su presencia paralela en varios textos, deben ser considerados como arcaísmos. En otras palabras, los trovadores utilizarían las variantes *la*(*s*) y *lo*(*s*) y las palabras con pronunciación de <n> intervocálica para evocar una fase antigua de la lengua y lograr un particular efecto estilístico.

Puede ser útil volver a este tema para discutir algunas posiciones de la crítica que, en mi opinión, merecen ser reconsideradas.

La historia de la lengua gallega, como hemos visto antes, nos demuestra que los artículos con <l> inicial no son en sí anómalos en el gallego medieval. En los textos abundan, pues, las formas asimiladas *mailo* (para *mais o*), *poilo* (para *pois o*), *trala* (para *tras a*) etcétera. Se trata de alomorfos, utilizados en contextos precisos, que siguen vivos en el gallego moderno. Sin embargo, es diferente el caso de las cantigas de amigo en las que el artículo (más raramente el pronombre átono), se presenta en otros contextos. En las cantigas en que este fenómeno se detecta, podemos reconocer una considerable mayoría del artículo femenino *la*(*s*) después de una palabra que termina por *a*:

> Dizia la fremosinha:
> ¡Ai, Deus, val!

1. Sobre la nasalización véanse sobre todo Pérez Pascual 1982; Carvalho 1989 y 2016. Para el proceso de denasalización se consulte Mariño Paz 2002.

¡Com'estou d'amor ferida!
¡Ai, Deus, val!
Dizia la ben talhada:
¡Ai, Deus, val!
¡Com'estou d'amor coitada!
¡*Ai, Deus, val!*
[Afonso Sanches 9.4, vv. 1-8][2]

Mia madre velida!
Vou-m'a la bailia
do amor.
Mia madre loada!
Vou-m'a la bailada
do amor.
[Don Denis 25.44, vv. 1-6]

Irei a lo mar vee-lo meu amigo;
pregunta-lo-ei se querrá viver migo:
e vou-m'eu namorada.
Irei a lo mar vee-lo meu amado;
pregunta-lo-ei se fará mandado:
e vou-m' eu namorada..
[Nuno Porco 108.1, vv. 1-6]

Quantas sabedes amar amigo,
treides comig'a lo mar de Vigo.
E bannarnos emos nas ondas.
Quantas sabedes amar amado,
treides vos mig'a lo mar levado.
E bannarnos emos nas ondas.
[Martin Codax 91.7]

En otros casos, el artículo se encuentra después de otras vocales, o también después de -*s* final, pero sin asimilación:

A do mui bon pareçer
mandou lo adufe tanger:

2. Todos los textos se citan según la edición proporcionada por la base de datos MeDB3 <www.cirp.es>, [consulta: 16 de septiembre de 2018]. El número progresivo se refiere al repertorio de las cantigas utilizado por Tavani 1969, en su *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*.

louçana, d'amores moir'eu.
A do mui bon semelhar
mandou lo adufe sõar:
louçana, d'amores moir'eu.
[Martin de Ginzo 93.1, vv. 1-6]

– Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m'enviou por elos!
Madre, que lhis farey?
– Filha, dade-os a el-rey.
– Garcetas, las myas garcetas,
el-rey m'enviou por elas!
Madre, que lhis farey?
– Filha, dade-as a el-rey.
[Johan Zorro 83.2]

De esta manera, no se puede excluir que, en el particular contexto métrico y musical de las cantigas de amigo, los trovadores quisieran evitar el encuentro de dos vocales que podía originar sinalefa y así distinguir con más fuerza dos segmentos métricos con la pronunciación de la consonante. Los otros pocos ejemplos que no obedecen a esta dinámica podrían ser evaluados como castellanismos o leonesismos; no obstante, como veremos después, esta explicación no parece suficiente para desvelar la génesis de estos fenómenos fonéticos.

Por lo que atañe a <n> intervocálica, esta se conserva sobre todo en las palabras *irmana*(*s*) e *louçana*, con poco más de 10 ocurrencias cada una, mientras que para *avelanal*, *avelaneiras, avelanedo*, *fontana* y *sano* tenemos sólo dos ocurrencias para cada una; aparecen una sola vez *mano* y *manhanas*. Se presentan aquí algunos ejemplos:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar
[Airas Nunez 14.5, vv. 1-6]

Quer'ir a Santa Maria de Reça, e, irmana, treides migo,
e verrá o namorado de bon grado falar migo;

quer'ir a Santa Maria de Reça
u non fui á mui gran peça
[Airas Paez 15.4, vv. 1-4]

Ca ven meu amado,
e ven viv'e sano.
E irei, madr', a Vigo
Ca ven san'e vivo
e del rei amigo.
E irei, madr', a Vigo
[Martin Codax 91.4, vv. 10-15]

Esta rápida panorámica nos indica que podría tratarse simplemente de maneras alternativas de representar la resonancia nasal, tal como se nota en la documentación no literaria de la Galicia medieval[3]; además, en el resto del corpus no aparecen otras formas con raíz *avelan-*, mientras que en el caso del femenino *louçãa* los manuscritos trasmiten sólo un caso con tilde de nasalización y, en esta circunstancia, es muy probable que se trate de una regularización del copista. El masculino *loução*, en cambio, siempre se representa con tilde. Por lo que atañe a *fontana*, no extraña el hecho de que la grafía *fontãa* no se encuentre nunca en el corpus: la palabra patrimonial en gallego sería *fonte*, con lo cual debemos suponer que se trate de un préstamo, quizás del provenzal, para adaptar la palabra a las otras rimas en *-ana*[4]:

– Digades, filha, mia filha louçana,
por que tardastes na fria fontana?
– *Os amores ei.*
[Pero Meogo 134.2, vv. 4-6]

Para asociar los dos fenómenos de los que estamos hablando, ante todo, es preciso aclarar un elemento importante. Si es verdad que las parejas opositivas *a/la*, *o/lo* obedecen a una clara distinción, esto no se da por descontado para las grafías que conservan <n>. Sabemos que en la

3. Véase al respecto la panorámica trazada por Boullón Agrelo-Monteagudo 2009, 41-45.

4. En el corpus del gallego medieval se encuentran casos de *Fontao* e *Fontaa*, que aparecen como topónimos en documentos de los siglos XIV y XV (*Vid.* TMILG <ilg/usc.es/tmilg>).

documentación no literaria del área gallego-portuguesa muchas palabras que deberían estar copiadas con indicador de nasalización se transcriben con <n> intervocálica: formas como *monesteiro*, *irmano*, *mano* no son raras en documentos de ambos los territorios, y aparecen ya en los testimonios más antiguos como el testamento de Afonso II de Portugal [Montero Santalha 2015]. Ya que la caída de -N- latina remonta al menos al siglo IX (pero es probable que ya hubiera tenido lugar dos siglos antes [Mariño Paz 2017, 249]), parece claro que se trata de arcaísmos gráficos, que no reflejan de manera absoluta una pronunciación latinizante de la palabra.

A la luz de esto, cabe preguntarse si también en las cantigas no se trate de simples variaciones gráficas y no fonéticas. En otras palabras, podrían ser rasgos de la *scripta* de algunas fuentes que confluyeron en los cancioneros, en las que el copista, quizás de procedencia leonesa o castellana, padecía una interferencia con su proprio sistema lingüístico y grafemático, que preveía tanto la conservación de <n>, como artículos con <l> inicial.

Sin embargo, la presencia de los dos fenómenos de manera casi exclusiva en un grupito concreto de cantigas de amigo apunta a que existe una motivación específica para su empleo, que, como hemos dicho, se encuentra en varias ocasiones en el mismo texto:

> A do mui bon pareçer
> mandou lo adufe tanger:
> *louçana, d'amores moir'eu.*
> [Martin de Ginzo 93.1, vv. 1-3]

> Já jurei noutro dia, quando m'ende parti,
> que non foss'a l'ermida, se ante non foss'i,
> *irmana, o meu amigo.*
> [Fernan do Lago 39.1, vv. 10-12]

En otras palabras, tenemos que asumir que en estas cantigas los juglares cantarían /ɪrmana/, /lowtʃana/, /aβelanal/, o sea con pronunciación alveolar, y no la variante nasalizada /ɪrmã:/, /lowtʃã:/, /avelã:l/.

A este propósito, es Manuel Ferreiro [2008 y 2013] el que ha recogido de forma muy puntual y rigurosa todos los ejemplos en el corpus de conservación 'anómala' de <l> y <n>, dejando de un lado los latinismos patentes, los cultismos o los casos de transcripción errada, y así reafirmando

la conclusión de Rodrigues Lapa [1981, 109] de que se trate de arcaísmos lingüísticos y no solo gráficos.

No obstante, lo que aún no queda claro es el mismo concepto de arcaísmo aplicado a una tradición lírica medieval. El arcaísmo lingüístico, de hecho, implica la existencia de una tradición más o menos consolidada, reconocida y reconocible, que se tomaría como clara referencia para obtener un particular efecto estilístico. Esto conlleva, en suma, la conciencia de la diacronía lingüística que, en este caso, se supone interna a la lengua de la poesía, o sea el gallego medieval.

Es muy poco creíble que los trovadores, tanto gallego-portugueses como occitanos, poseyesen este tipo de sensibilidad. Pero, sobre todo, ¿cual sería la etapa de la lengua a la que se referirían estas cantigas de amigo? Hemos dicho poco antes que la caída de -N- intervocálica latina se asienta desde el siglo IX y tal vez ya a partir del VII. Con lo cual, si realmente en aquellas cantigas la <n> se pronunciaba como alveolar, debería suponerse una continuidad en su pronunciación a nivel popular, incluso en una época en que todas las fuentes escritas presentan nasalización, y esto va en contra de lo que nos enseña la historia de la lengua. Por lo que concierne a <l>, hemos visto que forma parte del sistema morfológico gallego, ya que los alomorfos *la* y *lo* son regulares en determinados contextos; como es obvio, en la fase protorromance las formas del artículo y del pronombre eran sin duda *la* y *lo*, pero suponer que en las cantigas sean arcaísmos significa aceptar que trovadores y juglares distinguieran entre su uso 'normal' en contextos asimilatorios y el uso 'anómalo' que remontaría a la fase de transición entre latín y gallego. Una distinción que me parece un tanto excesivo atribuir a un autor medieval, que no podía tener la perspectiva lingüística en sentido diacrónico tal como la percibimos nosotros. No existirían, además, otros casos parecidos en toda la producción literaria en romance de los siglos XII y XIII. En definitiva, es mucho más verosímil que los alomorfos *la* y *lo* y las palabras con <n> no se refieran a una época antigua del gallego, ya que, cuando el gallego supera definitivamente al latín como lengua hablada en *Gallaecia*, *la* y *lo* ya coexistían con *a* y *o*, y nadie pronunciaba la <n> intervocálica.

Hasta aquí la *pars destruens*. Queda aún así sin respuesta el interrogativo sobre la coincidencia entre estas formas y un género preciso de la poesía trovadoresca.

Las soluciones expuestas antes no son del todo satisfactorias: creo que el fenómeno no se puede explicar simplemente con cuestiones de tradición manuscrita o con el recurso a castellanismos o leonesismos. Sin embargo, podría tal vez hallarse un referente que permita explicar la génesis de esas conservaciones fono-morfológicas en un plano estilístico y literario. Esta referencia, en mi opinión, serían las jarchas, compuestas en un lenguaje, el romance andalusí, en el que artículos (y pronombres) corresponden al sistema castellano (*la(s)/lo(s)*) y se conserva la <n> intervocálica.

Claramente, cuando se evocan cantigas de amigo y jarchas al mismo tiempo, es inevitable referirse al perpetuo debate sobre un posible substrato prerrománico de la lírica trovadoresca, sobre la tesis arabista, sobre las relaciones entre poesía romance y poesía andaluza. En esta ocasión, no obstante, prefiero abrir una pequeña ventana de observación sobre lo que pasa en el siglo XIII.

Primero, sabemos que la poesía árabe, y en particular zéjel y *muhwaššat*, se conocían en la Castilla del siglo XIII, y en particular en la corte de Alfonso X: lo testimonian algunas melodías de las Cantigas de Santa María, que presentan esquemas muy cercanos a lo que el musicólogo Manuel Pedro Ferreira [2004] llama «rondel andalusí», juntos a otros que siguen, aunque con modificaciones, el modelo del zéjel[5]. Las jarchas, recordemos, son breves composiciones que, como las cantigas de amigo, tienen locutor femenino y no solo eran colocadas como parte final de la *muhwaššaha*, sino que determinaban la melodía del *bayt*, o sea de sus estrofas: a marginalidad de posición y alteridad lingüística se contraponía, pues, una centralidad melódica y métrica. Siguen algunos ejemplos:

> Garid vos, ¡Ay yermanellas!
> ¿cóm'contenere a meu male?
> Sin al-habīb non vivreyu:
> ¿ad ob l'irey demandare?
> [Stern 1964, n° 4]

5. Además, no se olvide que algunas jarchas se compusieron en un entorno reconducible a la corte de Alfonso X: por ejemplo, sabemos que el poeta Todros Abulafia dedicó una de estas composiciones a su homónimo, que se encontraba en el ambiente de la corte alfonsí, Stern 1964, 11.

Vénid la Pasca, ay, aún sin elle!
lasrando meu corayón por elle
[Stern 1954, n° 5]

¿Si os vais, yā sīdī?
qu'ante besaros hé
la boquella hamra
[Stern 1964, n° 37]

que no quero tener [...] hulla lī
al-'iqd ya mamma
col albo querid fora
meu sīdī
[Stern 1954, n° 11]

Vay ya raqī', vay tu via
que non me tenes al-niyya
[Stern 1954, n° 19]

Yā matre 'l-rahīma
a rayo de mañana
bon Abu 'l-Hajjāj
la faj de matrana
[Stern 1964, n° 36]

No es difícil, entonces, pensar en un fecundo intercambio literario y cultural en el laboratorio de la corte alfonsí, verdadero cruce de las culturas árabe, hebraica y cristiana medieval, y que este intercambio no se limitase solo a la influencia musical de Al-Andalus sobre las cantigas marianas. El mismo Ferreira toma en consideración la presencia de juglares andalusíes como posible trámite [Ferreira 2012-13], y, de hecho, las miniaturas del famoso 'códice de los músicos' de las Cantigas de Santa María testimonian sin duda la coincidencia de músicos árabes y cristianos a la corte castellana:

figura 1
Miniatura del 'códice de los músicos'

Podemos pues plantear como hipótesis de trabajo que, en esta corte, trovadores y juglares autores de cantigas de amigo pudiesen tomar la inspiración de aquella tradición poética, a través de una adquisición oral, a nivel textual y musical. Y si zéjel y *muhwaššat* realmente influyeron en la música alfonsí, no es difícil extender otro tipo de ascendente también sobre la poesía profana. Con esto no se quiere decir que las cantigas de amigo que hemos citado utilizaran con toda certeza esquemas melódicos de tipo árabe, también porque las únicas evidencias que tenemos, es decir, las siete cantigas de amigo de Martin Codax copiadas en el Pergamino Vindel, no demuestran ese tipo de influencia[6]. Más bien, habrá que imaginar que aquellas músicas y aquellos textos –o sea, las *muhwaššat* y sus jarchas en romance andalusí– circulasen en la corte de Alfonso X, sobre todo, en el periodo de contacto directo con los territorios de Al-Andalus, es

6. Véanse al respecto los estudios de Ferreira 1986, y Calvia 2016.

decir, a partir de la Reconquista de Murcia (1244), Jaén (1246) y Sevilla (1247-1248), y que fuesen consideradas como una novedad cultural. En las cantigas de amigo de las que estamos hablando, pues, esta nueva moda se reflejaría en la adquisición de algunos rasgos lingüísticos propios del romance andalusí, o sea los artículos *la* y *lo* y la conservación de <n>.

Además, hay otra peculiaridad que merece la pena tomar en consideración en este conjunto, o sea la epítesis de *-e* o *-e* paragógica, que se encuentra en tres cantigas de amigo y abunda en las jarchas romances:

Se oj'o meu amigo
soubess', iria migo;
eu al rio me vou banhare,
al mare.
[Estevan Coelho 29.2, vv. 1-4]

Quand'eu vejo las ondas
e las muit'altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor, pola velida:
maldito seja 'l mare
que mi faz tanto male.
[Roy Fernandez de Santiago 142.20, vv. 1-6]

El rei de Portugale
barcas mandou lavrare,
e lá irá nas barcas sigo,
mha filha, o voss'amigo.
[Johan Zorro 83.3, vv. 1-4]

Es verdad que la paragoge es un fenómeno panibérico, que se encuentra ya en los primeros siglos del castellano para llegar a ser después una verdadera marca del verso épico[7]. En el territorio gallego y portugués

7. El tema es muy vasto y por eso me limitaré a proporcionar la bibliografía principal al respecto: Menéndez Pidal 1896, 418-420; Lang 1919, 415-421; Menéndez Pidal 1933, 345-352; Menéndez Pidal 1946, 1177-1184; Lapesa 1951, 185-226; Menéndez Pidal 1959, 378-382; Horrent 1973; Cunha 1984, 46-57. La *-e* paragógica aparece también en las Cantigas de Santa Maria: «Con ajuda nos vene / e con ssa amparança / contra o que nos tene / no mund'en gran balança / por toller-nos o bene / da mui nobre sperança» (vv. 9-14); «porque fora pecare / de o dare / ao dem'en baylia» (vv. 27-29; ed. Mettmann 1959-1972, n° 115).

del norte, además, hallamos muchos ejemplos de canciones y refranes populares que utilizan la epítesis de *-e*, como señaló en su tiempo Celso Cunha [1984, 30-33]. Sin embargo, el hecho de que, otra vez, este fenómeno aparezca en tres cantigas de amigo apunta a que también la paragoge pueda insertarse en la serie de mozarabismos que hemos intentado aislar en los textos mencionados.

Desde el punto de vista cronológico, la mayor parte de los autores de estas cantigas de amigo son reconducibles a la corte de Alfonso X, aunque para muchos de ellos se trata más bien de una suposición, ya que, siendo juglares, falta cualquier información documental sobre ellos. Los trovadores más antiguos, cuya actividad remonta a un par de decenios antes de la coronación del entonces Infante Alfonso, son Fernan Rodriguez de Calheiros, Johan Soarez Coelho y Nuno Fernandez Torneol: todos ellos, sin embargo, están documentados también en la corte del Rey Sabio [Oliveira 1994, 344; 370-371; 393-394]. Más tarde, además del proprio rey Don Denis, solo dos autores se encuentran bajo la corte portuguesa, o sea Estevan Coelho y Fernand'Esquio [Oliveira 1994, 328-329; 336]. La innovación podría, pues, haber nacido en la corte castellana en los primeros años del reinado alfonsí, para luego asentarse en la segunda mitad del siglo XIII, y finalmente pasar a la época de Don Denis y de sus coetáneos.

Se trata, como es obvio, de una mera hipótesis de trabajo. Sin embargo, para explicar los dos fenómenos fonéticos de los que estamos hablando, me parece mucho más creíble evocar un modelo lingüístico que podía ser actual, si no 'de moda' a la mitad del siglo XIII, que suponer la memoria de una indefinida tradición popular pretrovadoresca.

BIBLIOGRAFÍA

Boullón Agrelo, Ana, & Henrique Monteagudo Romero, *De verbo a verbo. Documentos en galego anteriores a 1260*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [*Verba*. Anexo 65], 2009.

Brea, Mercedes, coord., *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, 2 vols.

Calvia, Antonio, «La música del *Pergamino Vindel*», en M. Arbor Aldea, coord., *Pergamino Vindel*, Barcelona: Moleiro, 2016, págs. 58-78.

Carvalho, Joaquim Brandão de, «Sincope de -n- e -l- intervocálicos no (galego)-português medieval: resultados e cronologias», *Verba*, 43 (2016), págs. 1-46.

——, «L'évolution des sonantes ibéro-romanes et la chute de -n-, -l- en gallaïco-portugués», *Revue de Linguistique Romane*, 53 (1989), págs. 159-188

Cunha, Celso Ferreira da, *Lingua e verso*, Lisboa: Sâ da Costa, 1984.

Ferreira, Manuel Pedro, «Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria», *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, 8 (2012-2013), págs. 43-53.

——, «*Rondeau* and *virelai*: the music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria», *Plainsong and Medieval Music*, 13.2 (2004), págs. 127-140.

——, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Unisys-Imprenta Nacional & Casa da Moeda, 1986.

Ferreiro, Manuel, «Edición e historia da lingua: sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns», en M. Ferreiro *et alii*, eds., *A edición da poesía trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, 2008, págs. 77-96.

——, «Uma anomalia na língua trovadoresca galego-portuguesa: sobre os casos de conservação de -L- intervocálico», *Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric*, 1 <https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/07/Ferreiro-Anomalia-Article.pdf>.

Horrent, Jules, «Les noms *Rodlane* et *Bertlane* dans la Nota Emilianense», en *Hommage au professeur Maurice Delbouille* (*Marche Romane*, num. spécial), 1973, págs. 231-249.

Lapa, Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1981.

Lapesa, Rafael, *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, 1951, vol. II.

Mariño Paz, Ramón, «A desnasalización vocálica no galego medieval», *Verba*, 29 (2002), págs. 71-118.

——, *Fonética e fonoloxía históricas da lingua galega*, Vigo: Xerais, 2017.

Menéndez Pidal, Ramón, «La forma épica en España y en Francia», *Revista de Filología Española*, 20 (1933), págs. 345-352.

——, *Cantar de Mio Cid*, Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

——, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo: orígenes de la épica románica*, Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

——, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.

Mettmann, Walter, *Cantigas de Santa Maria*, Porto: Por Ordem da Universidade, 1959-1972, 4 vols.

Montero Santalha, José-Martinho, *O texto do testamento de 1214 de Dom Afonso II, rei de Portugal. Edições filológica, crítica e paleográfica*, Santiago de Compostela: Academia Galega da Língua Portuguesa, 2015.

Oliveira, Antonio Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

Pérez Pascual, José Ignacio, «Observaciones en torno a la desaparición de la -N- intervocálica en gallego», *Verba*, 9 (1982), págs. 202-206.

Stern, Samuel M., *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les «muwashshahs» arabes et hébreux*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964 (anastática de la edición publicada en Palermo, Manfredi, 1953).

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

RESUMEN: Algunas cantigas de amigo gallego-portuguesas ofrecen peculiaridades lingüísticas que llaman la atención. Entre ellas, se encuentra la conservación del *-n-* intervocálico, normalmente desconocida en el sistema consonántico del gallego medieval, que varios especialistas consideraron un fenómeno estilístico, es decir, un arcaísmo que los trovadores utilizarían para alcanzar un particular efecto literario. Esta comunicación reconsiderará el fenómeno, asociándolo también a otros como la conservación de *-l-* en artículos determinativos, o la esporádica aparición de la *-e* paragógica, intentando ofrecer una explicación alternativa y individuando una posible alusión 'arcaica' de estas cantigas.

PALABRAS CLAVE: Lírica gallego-portuguesa, gramática histórica, jarchas.

ABSTRACT: Some Galician-Portuguese *cantigas de amigo* show interesting linguistic features. Among these, the maintenance of the intervocalic *-n-* is normally unknown to the medieval Galician consonant system and scholars usually consider it as a stylistic archaism which Troubadours would use to achieve a particular literary effect. This communication will re-examine this phenomenon, also considering other similar features as the preservation of the *l-* in definite articles, or the sporadic appearance of the so-called paragogic *e*, with the aim of providing an alternative explanation and identifying a possible 'archaic' source for these *cantigas*.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric, historical grammar, jarchas.

MISOGINIA Y LITERATURA DEL SIGLO XIII: «SENDEBAR»

ANDRÉS MONTANER BUENO
(Universidad de Murcia)

1. INTRODUCCIÓN

En la España del siglo XIII se abren paso a través de versiones árabes de colecciones orientales, grandes colecciones de cuentos. Entre ellas el *Libro de los engaños* (1253) título con el que se conoce la versión castellana del *Sendebar*.

Esta obra tiene un claro componente misógino, que coincide con la tendencia general a degradar la imagen de la mujer, visible en el siglo XIII europeo. Varias y sumamente entremezcladas son las razones intelectuales que justifican el antifeminismo de este siglo. Al mismo clamor se irán sumando las voces de filósofos, naturistas, moralistas, teólogos e incluso gramáticos.

Por un lado, las colecciones de sentencias remiten a los filósofos griegos, filtrados a través de autores árabes. No es casualidad que el autor de uno de los textos más misóginos de la época, el *Libro de los buenos proverbios*, sea Hunayn Ibn Ishaq, director también de la Escuela de Traductores de Bagdad y quien dio a conocer numerosas obras aristotélicas. En ella, a la imagen de la hembra como «macho estropeado», se sumará el famoso sofisma contra la belleza física y las teorías fisiológicas, según las cuales las hembras envejecen antes que los machos, excepto aquellos que mantienen frecuentes encuentros sexuales, origen de la sequedad y de la vejez.

Asimismo, la imagen negativa de la mujer reflejada en los cuentos orientales se ajustó perfectamente a la que, desde muchos siglos atrás, se había ido configurando en la tradición eclesiástica. A lo largo de la Edad Media proliferaron los sermones satíricos contra las mujeres, tachadas de lujuriosas, avariciosas, desobedientes, adornados en su vertiente popular con cuentos, procedentes de las más variadas tradiciones o escenificaciones en tonos vivos y coloquiales.

En la mayoría de las colecciones de cuentos de origen oriental que se difunden en España en el siglo XIII, la mujer ocupa un papel destacado y claramente negativo. En el *Sendebar* que es, según la opinión más generalizada, la obra con más matices misóginos cabe preguntarse: ¿esta obra mantiene en su totalidad una narración exclusivamente misógina o también incorpora cuentos en los que se ensalza la figura de la mujer? Aclarar este interrogante es el objetivo fundamental de este trabajo.

Para ello, explicitamos en primer lugar el enfoque que hemos utilizado para el estudio de la obra seleccionada y que se basa en tres movimientos críticos fundamentales: la estética de la recepción, el orientalismo literario y la deconstrucción textual.

Posteriormente hemos realizado un breve estudio del *Sendebar* desde una óptica filológica e histórica. Analizaremos el origen de la obra, la finalidad pedagógica y moral que persigue así como los aspectos fundamentales de la misma.

En el siguiente apartado, después de describir algunos cuentos eminentemente misóginos y el prototipo de mujer que describe, resaltaremos aquellos cuentos que tratan la figura de la mujer con una dimensión positiva, realzando su figura y cualidades.

Terminamos esta pequeña investigación destacando los aspectos analizados que nos permitan afirmar que si bien, en su mayoría, los cuentos que componen esta colección tienen un componente misógino claro, existen otros cuentos en que, al contrario de la corriente existente en la época, se resaltan los aspectos positivos de las mujeres.

2. ENFOQUES PARA EL ANÁLISIS LITERARIO

Para llevar a cabo el análisis de la obra narrativa que hemos seleccionado, que consideramos clave para entender la literatura de este período,

hemos optado por hacerlo a través de un enfoque literario en el que entran en juego tres movimientos críticos fundamentales: la Estética de la Recepción, el Orientalismo Literario y la Deconstrucción Textual, que será llevada a cabo desde el punto de vista del investigador. A este respecto, consideramos conveniente realizar un recorrido histórico-conceptual por cada uno de ellos con el fin de presentar las nociones metodológicas que asumiremos en nuestro posterior análisis textual, siempre considerando que las metodologías se crean para estudiar los textos y no son estos los que se deben acomodar a aquellas.

2.1. *Estética de la recepción*

En lo que se refiere a la Estética de la Recepción, hemos empleado algunos de los presupuestos que la guían, especialmente en tres sentidos: el primero, a través de una interpretación de los textos desde una perspectiva sincrónica que nos ha permitido realizar analogías, hacer comparaciones y dar explicación a determinados pasajes del texto de acuerdo con determinados fenómenos sociales del momento que, creemos, tuvieron influencia en su autor y/o traductores. El segundo, desde un punto de vista diacrónico, tomando en consideración determinados fenómenos actuales, tanto estéticos como sociales y culturales, para comprobar si tienen su origen en esta época y el tercero, mediante la asunción del postulado que concibe la obra literaria como un fenómeno comunicativo cuyo significado no se agota en el texto, sino que varía dependiendo de la interpretación de los receptores. Así, hemos realizado nuestra particular revisión y adaptación de las ideas sustentadas por esta escuela teniendo en cuenta que la aplicación de estos planteamientos teóricos no se va a poder observar de forma directa, sino que en la práctica trataremos el texto de acuerdo con ellas, siempre que las circunstancias lo permitan y a veces combinando las diversas aportaciones que tomamos en consideración.

Respecto a la interpretación de la obra desde una perspectiva sincrónica, nuestra intención es poner en relación los contenidos que encontramos en los cuentos que la integran con la mentalidad y la forma de entender el mundo del hombre medieval, así como con los acontecimientos que tuvieron lugar en esa época. Es decir, queremos ahondar, tal como señala Vodička [1982], en el punto de vista de la sensibilidad predominante en

el momento de la producción del escrito. Debemos, por tanto, realizar un acercamiento a la recepción y concreción de la obra en el tiempo en que se difundió y fue juzgada y aceptada de forma positiva. En el caso de nuestro texto, hay que indicar que tuvo una buena acogida porque el mismo se atiene, en mayor o menor medida, a la finalidad didáctica y moralizante imperante en esta época. Hemos de recordar, a este respecto, que en el período histórico en el que nos encontramos únicamente sabía leer un grupo muy reducido de personas perteneciente a la clase alta de la sociedad y se dirigían a ellos las enseñanzas contenidas en las obras. Por este motivo, en todas ellas se incluyen contenidos relativos a intrigas palaciegas, con trasfondo religioso, y adornados con episodios bélicos que eran muy del gusto de los grandes señores de estos tiempos.

Por lo que se refiere al análisis de los textos desde una perspectiva diacrónica, consideramos que para entender la valoración sistémica de los mismos de acuerdo con la tradición literaria en la que se imbrican, resulta necesario también tener en cuenta la recepción y concreción de estos desde una visión contemporánea. Y es que, tal como indica Gadamer [2006], desde el presente se levantan las direcciones literarias del pasado, esto es, desde su óptica se construyen abstracciones en las que se concreta un horizonte histórico a partir del cual se mira y se valora el pasado. En relación con esta idea, hay que tener en cuenta que ponderamos la obra desde una perspectiva contemporánea y utilizamos, muchas veces de forma inconsciente, determinadas teorías y criterios que son posteriores a la aparición del texto. El hecho mismo de aplicar una metodología basada en un pensamiento de crítica literaria contemporáneo supone realizar un estudio de carácter retrospectivo. Así pues, aunque este modo de proceder nos pueda servir para comprender y realizar un mejor tratamiento del fenómeno literario al que nos enfrentamos, no podemos perder de vista nunca que el estado de cosas del presente no se corresponde con el del pasado.

En cuanto a la consideración de la obra como producto comunicativo, nos adherimos al punto de vista defendido por Jauss [2000] en el momento en que concibe que el mensaje codificado en un texto y, por tanto, su significado va más allá de la propia intención con que el autor lo compuso. Esto significa rechazar el objetivismo en la valoración de un texto y expandir las interpretaciones del mismo a cada una de las lecturas que de él se puedan hacer. Esto se debe a la circunstancia de que, tal como

señala Iser [1987], toda lectura es un acto creativo y diferente; no solo la de un lector con respecto a la de otro, sino la de un mismo lector que separa dos lecturas por un determinado lapso de tiempo. De acuerdo con estas ideas, en la aplicación de nuestra propuesta hemos tratado de no constreñir el universo interpretativo a la hora de leer los textos, sino de propiciar un ambiente creativo en el que se integren las opiniones de todos.

2.2. *Orientalismo literario*

Del mismo modo que hemos tomado nociones procedentes de la corriente crítica de la Estética de la Recepción, también asumimos una perspectiva orientalista en nuestro tratamiento del texto, aun sabiendo de las limitaciones que se imponen para su aplicación en Occidente. La asunción de este enfoque, tal como señala Said [2002], no implica dotar de preponderancia a las obras de procedencia oriental sobre las demás, sino realizar un análisis de su influencia en el resto de sociedades (en particular en la occidental) y el tratamiento que de Oriente se ha hecho a partir de determinadas manifestaciones culturales, en este caso, la literaria. Este mismo autor arguye que el «orientalismo» surge como una corriente que pretende dar cuenta de los falsos prejuicios imperantes en las actitudes occidentales con respecto a Oriente. Así, solemos encontrarnos con imágenes romantizadas, exageradas, degradadas y quiméricas del Medio Oriente y de Asia, que a lo largo de los años han servido de justificación implícita a las ambiciones coloniales del llamado Occidente, integrado por Estados Unidos y Europa.

En relación con todo lo expuesto, vamos a estudiar los elementos de la cultura oriental que perviven en las versiones castellanas de las narraciones del *Sendebar* y también la influencia que este texto en particular, y la narrativa oriental en general, tuvo en el nacimiento de la prosa narrativa castellana. Igualmente, prestaremos especial atención a aquellos componentes que dejen ver una imagen estereotipada y/o prejuiciosa del mundo oriental, pudiendo así determinar la visión o las actitudes occidentales hacia los mismos desde bien entrada la Edad Media.

Por tanto, a través de la asunción de este método de estudio, hemos indagado en las marcas que en él se contienen de autores y obras literarias procedentes de Oriente, ya que es esta una buena manera de apreciar las

costumbres y la concepción particular de la vida que tiene dicha cultura. Se trata de un método de análisis literario alternativo al occidental que permite el trazado de una concepción de los textos diferente a la dominante e incluye las aportaciones de Oriente en la construcción de un canon universal de lecturas [Gómez Redondo 2008]. No obstante, hemos de señalar que, igual que ocurría anteriormente con las nociones que hemos asumido de la Estética de la Recepción, este modo de proceder y de deconstruir la obra se aplica también de forma retrospectiva.

2.3. *Deconstrucción textual*

Cuando nos referimos a que hemos empleado la Teoría de la deconstrucción en el análisis del texto, aludimos a ella desde el punto de vista de leer el texto de una manera renovadora que elimine prejuicios estéticos, es decir, lo que Derrida [1989] concibe como un acto lector realizado con total libertad recreativa y recreadora del universo de referencias que se alberga en el interior del texto. En este sentido, la Deconstrucción plantea una visión que estudie el texto desde la interacción entre el emisor, el mensaje y el destinatario y que cuente con la importancia del código o códigos empleados, así como de los sucesivos contextos en que se inserta el acto discursivo. Todo ello, considerando la idea que proponía la Estética de la Recepción de que la lectura es un proceso de comunicación y de significación constante puesto que, sin connotaciones y lectores, sin un diálogo permanente con el texto y sin efectos y experiencias estéticas, no existiría la literatura.

Para realizar este proceso deconstructivo con los textos de los siglos XIII hemos tenido que considerar el estado de lenguaje que estos presentan y tener en cuenta que muchas de las expresiones que en ellos se utilizan pueden querer significar mucho más de lo que literalmente dicen. A este respecto, hemos de considerar que la fijación del lenguaje por escrito en este siglo todavía está en proceso y el uso de estructuras y giros retóricos que aumenten la expresividad del mismo aún estaba muy poco desarrollado. Esto debemos tenerlo en cuenta a la hora de enfrentarnos al texto como docentes de literatura ya que, aunque podamos considerar la posibilidad de presentar versiones modernizadas o simplificadas de los textos, debemos sumergirnos antes en la experiencia estética de la lectura de los

originales, ya que esto nos permitirá ofrecer una visión crítica propia que pueda matizar o suplir las carencias de determinadas adaptaciones.

3. BREVE INTRODUCCIÓN FILOLÓGICA E HISTÓRICA DEL SENDEBAR

El *Sendebar* es una colección de relatos de autoría anónima mandada traducir por Alfonso X (a instancias de su hermano el infante don Fadrique) a mediados del siglo XIII. Se trata de una de las aportaciones más importantes de la cuentística oriental, organizada, tal como señala Lacarra [2007], en torno a tres temas principales: el saber, la corte y la misoginia. Como es común en los relatos de esta época, el *Sendebar* contiene una trama principal a la que se van insertando cuentos o fábulas, dando forma a un marco narrativo en el que el arte de contar es el medio para impedir el cumplimiento de una actuación determinada. Así, de forma análoga a las historias que salvaron la vida a Sherezade en las *Mil y una noches*, estos relatos suspenden la trama principal a la espera de que el desarrollo de los acontecimientos secundarios modifique sustancialmente aquella.

Los veintitrés relatos insertados que forman parte del texto proceden de una tradición folclórica de origen múltiple, y se estructuran sobre la base de un marco narrativo en el que se establece un constante diálogo entre los actantes que lo conforman, facilitando así su transmisión oral. Lacarra expresa esta misma idea en los siguientes términos:

> La síntesis del argumento general permite vislumbrarla en la estrecha conexión que guarda con el folclore: la falta de heredero, la plegaria por conseguirlo, el horóscopo, la acusación falsa, el castigo del antihéroe (en este caso, la mala mujer), la rehabilitación del infante…, son todo motivos que resuenan en los cuentos tradicionales de todo el mundo. [2012, 21-22]

A este respecto, conviene señalar que la obra tiene una finalidad didáctica, común a todas las obras orientales, que se materializa en la educación de un príncipe y, por extensión, del rey. Nos encontramos así con un texto de gran valor en tanto que es un representante cultural muy cualificado de la tendencia medieval a escribir colecciones de *exempla* o cuentos morales. Estos son, según Kantor [1988, 22], «los instrumentos didácticos por excelencia ya que presentan la función persuasiva necesaria para la instrucción

al basar su desarrollo en las preguntas-respuestas de un emisor y de un receptor». Recordemos que son muchos los grandes autores de esta época que se aplicaron a la redacción de este tipo de composiciones: don Juan Manuel con *El Conde Lucanor*, Giovanni Boccaccio con su *Decamerón* o Godofredo de Chaucer con sus *Cuentos de Canterbury*, entre otros.

En el caso de esta obra, nos encontramos con que las principales características que ha de cumplir el buen gobernador son que este ha de ser un hombre sensato, justo y sabio, fiel a las opiniones y recomendaciones de sus consejeros y, especialmente cauto con las mujeres y sus ardides. Sin embargo, y tal y como señala Lacarra [2012], no se insiste en este hecho, sino que la enseñanza se desprende de las historias que se suceden en boca de los personajes, en las que la acción avanza con rapidez no exenta a veces de esquematismo.

Desde una perspectiva general, y siguiendo a Navarro Peyró [1988], podemos decir que el *Sendebar* desarrolla sus acciones narrativas de acuerdo con la siguiente división:

Nos encontramos, en primer lugar, un prólogo en el que se nos presenta la angustia de un rey sin sucesor que se verá pronto transformada en alegría por el nacimiento de un varón. Sin embargo, pronto surge de nuevo la preocupación en el rey por los problemas que plantea la educación de su hijo. La figura del sabio Sendebar se destaca entre las de otros sabios por su arriesgada oferta de educar al príncipe a cambio de su vida. A pesar de que asegura que su empresa ha tenido éxito y ha conseguido inculcar sabiduría al infante, el prólogo termina de un modo dramático pues el príncipe ha llegado a los veinte años y está amenazado por un fatal vaticinio de muerte si no es capaz de guardar silencio durante siete días. Esto llevará a que no pueda mostrar lo que ha aprendido con su maestro hasta entonces.

A partir de aquí comienza el núcleo de la historia que está formado por los siete días de silencio y se divide, por tanto, en siete partes. Durante el primer día tendrá lugar el incidente entre el príncipe y la concubina del rey que provocará la condena a muerte del primero. A continuación, se desarrollará la lucha dialéctica entre los siete consejeros y la mujer. El debate que se produce entre ellos es indirecto ya que el rey interviene de mediador y su opinión se inclinará de un lado o de otro según las diferentes historias que va escuchando. Tanto los privados como la mujer hablan a solas con el rey y hasta el final no se producirá una reunión conjunta.

La obra termina con un epílogo que temporalmente se corresponde con el día octavo en el que el príncipe ya puede volver a hablar pues se ha cumplido el fatal plazo. Su sabiduría produce el asombro de la corte y el rey decide castigar a muerte a la mujer por su ignominia.

Este sería el desarrollo resumido del argumento de la obra pero, si optamos por realizar un estudio de los motivos folclóricos que sirven de eje a la narración, podemos estructurar el texto, de acuerdo con Fradejas [1981], en torno a cinco aspectos fundamentales:

a) *El nacimiento del hijo*. El rey ansía un hijo pues, aunque tenía hijas nacidas de sus noventa mujeres, quería un hijo al que legar su herencia. Solo a través del consejo de su concubina favorita y, mediante la petición cordial a Dios, obtiene la dicha de que aquella quede preñada de un varón. Tenemos aquí tres temas procedentes del folclore popular: 1) el deseo de tener un hijo, 2) la oración a Dios para obtenerlo y 3) la alegría por el nacimiento de un vástago.
b) *Los horóscopos*. Es frecuente encontrarnos con el tema del vaticinio de una desgracia para un recién nacido en las historias de naturaleza folclórica. En el caso del *Sendebar* cuando nace el bebé se le hace el horóscopo y, a través de él, se sabe que a los veinte años estará en peligro de muerte.
c) *La ira regia*. El enfado de los reyes o de los poderosos y la necesidad de aplacar sus funestas consecuencias mediante la acumulación de méritos es uno de los motivos folclóricos más comunes en las narraciones folclóricas. En el *Sendebar* la cólera del rey es hacia su hijo, el príncipe, por haber abusado supuestamente de su esposa predilecta. La misma avanza de manera zigzagueante ya que aumenta o disminuye en función de quién tenga la palabra: si son los siete sabios baja el nivel y, si es la mujer, aumenta. Los privados, conforme van relatando sus historias, consiguen detener, de manera momentánea, la decisión irreflexiva y antijurídica de su rey. Encontramos, asimismo, un desequilibrio entre el tiempo que toman la palabra los privados y el que lo toma la mujer ya que mientras esta narra solo cinco cuentos, aquellos, trece. Esto es debido a que, tal como indica Finke [1930], la concubina se apoya en su belleza y su aspecto patético y los privados tienen que atender a dos frentes: contener y encauzar la ira real hacia la mesura y

deshacer la intriga femenina que acarrea la precipitada muerte del infante. Además, parece evidente que la mujer tiene prisa porque se produzca la resolución del rey y los sabios intentan dilatarla hasta que el príncipe pueda tomar la palabra en su defensa.

d) *La elección de los maestros*. Se hace necesario confiar la educación del príncipe a personas que estén capacitadas para ello y la asignación de un tutor lleva a un proceso de selección que suele ser muy frecuente en los relatos tradicionales y que, generalmente, se realiza mediante un debate entre los más doctos. Así, en nuestra obra se lleva a cabo un examen previo de las cualidades y calidades del sabio Sendebar, el cual además tiene que ofrecer ciertas garantías (en este caso su vida) para que se le deje la posibilidad de demostrar sus conocimientos y aptitudes en materia de educación.

e) *Los cuentos misóginos*. La tradición folclórica se ha caracterizado por incluir de manera muy asidua relatos en los que se ataca a las mujeres y se habla de los muchos vicios y defectos que poseen[1]. En el *Sendebar* se incluyen dos variantes de los más conocidos y que reciben los títulos de «la mujer de Putifar», que se corresponde con el argumento principal del libro de una madrastra que acusa falsamente al príncipe, y «la huella del león», que es el primer cuento que se incluye en la colección y que habla sobre cómo los reyes deben evitar que se cometa adulterio en sus reinos.

4. TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL SENDEBAR

A continuación resaltaremos aquellos cuentos cuya temática surge alrededor de la mujer, analizando si describen aspectos positivos o negativos de la misma.

Como cuentos claramente *misóginos* podemos resaltar los siguientes:

1. De este texto destaca sobremanera su tono misógino, que lo acercan a otras colecciones de sentencias medievales como los *Bocados de oro* o el *Libro de los buenos proverbios*, y la *Disciplina Clericalis*. Como señala Lacarra 2012, 22, «de los veintitrés cuentos insertados, siete presentan ejemplos de esposas infieles, dedicadas a engañar al marido, con o sin la colaboración de alguna vieja alcahueta. A ello habría que sumar el carácter misógino de la trama principal, ya que es una mujer la culpable de todo el enredo, dispuesta primero a matar al rey y después, al no contar con la complicidad del infante, a causar la muerte del joven».

Cuento 2. Ejemplo del hombre, la mujer, el papagayo y la criada

En este cuento un marido se entera que su mujer la engaña a través de lo que le cuenta un papagayo. La mujer al enterarse que el delator es el animal arguye una estrategia para engañar al papagayo y que el marido crea que todo lo que le había contado el animal sobre la infidelidad de su mujer era mentira.

El cuento nos describe a la mujer como esposa adúltera que además es capaz de mentir y realizar una trama engañosa para librarse de la situación. Por el contrario, nada se alude en el cuento al amigo que participa en el adulterio.

Esta descripción de la mujer como esposa adúltera y persona engañosa se generaliza a todo el género femenino, puesto que el narrador termina afirmando esta característica en todas las mujeres al sentenciar: «no te di este ejemplo sino para que sepas los engaños de las mujeres, que son muchos y muy fuertes en artes y no tienen ni cabo ni fin».

Cuento 5. Ejemplo de los amantes, la mujer y el marido

En este cuento se nos describe los ardides de una mujer para evitar que su marido llegue a enterarse de su doble adulterio, ya que no sólo engaña al marido con un amante sino que a su vez engaña a este con su mancebo.

Se vuelve a repetir en este cuento el estereotipo de esposa adúltera, esta vez por partida doble, y persona que se basa en los engaños. Estas características las eleva como propias de todo el género femenino, ya que el narrador al justificar el ejemplo afirma: «no te di este ejemplo sino para que no mates a tu hijo por lo que diga una mujer, porque en todas las mujeres hay muchos engaños».

Cuento 10. Ejemplo del hombre su mujer, la vieja y la perrita

En este cuento se nos describen las tretas de una vieja alcahueta para conseguir que una vecina aceptase a un amante. Como el que acudió a la cita no fue su amante sino el propio marido, la mujer finge que todo lo había preparado para probar la fidelidad de su marido.

Se nos describe a la mujer como vieja alcahueta que intenta convencer a la esposa para que acepte a su amigo y sea infiel a su marido. En este relato la alcahueta utiliza un recurso inverosímil como es presentar a una perrilla a la que había conseguido hacer llorar con sus preparados y decir que era una mujer maldecida por el hombre que había rechazado.

También se nos describe a la mujer como persona engañosa, puesto que no duda en engañar al marido y convencerle de que la casta era ella y que él había actuado mal.

Se termina el cuento resaltando que estas cualidades eran las propias del género femenino. Al afirmar: «Señor, no te di este ejemplo sino para que sepas que el engaño de las mujeres no tiene cabo o fin».

Cuento 13. Ejemplo de la mujer y la alcahueta, del hombre y el mercader y la mujer que vendió el paño

En este cuento se nos relatan las andanzas de una vieja alcahueta para conseguir que un hombre pudiera yacer con una mujer honesta y posteriormente engañar al marido para que la perdonase.

En este cuento el prototipo de mujer es la vieja alcahueta, que con sus ardides y engaños consigue por una parte que una mujer honrada engañase a su marido con un cliente suyo y, por otra, engañar al marido y convencerlo de que no había pasado nada.

Como en otros cuentos anteriores el prototipo de mujer es el de la vieja alcahueta, astuta, mentirosa y engañosa.

Cuento 16. Ejemplo del marido labrador, su mujer y los ladrones que la engañaron arteramente

El cuento nos relata que una mujer que llevaba pan a su marido es asaltada por unos ladrones que le dejan una figurilla de miga en la cesta. Ella le mintió al marido diciendo que lo de la figurilla se debía a un sueño que ella había tenido y que servía para librar de todos los males al marido.

Se nos presenta en este cuento a la mujer como mentirosa y astuta, que no duda en utilizar todas sus argucias para conseguir todo aquello que se plantea. Como ocurre en todos los cuentos esta opinión se generaliza

a todo el género femenino: «Tal es el engaño y las arterías de las mujeres que no tienen cabo ni fin».

Cuento 17. Ejemplo de la diablesa, el hombre y la mujer, y de cómo el hombre pidió los tres dones

El cuento nos relata que un hombre tuvo un hijo con una diablesa y que al separarse esta le concedió la posibilidad de poder pedir tres cosas a Dios a través de las oraciones. Aconsejado por su mujer pidió que se le otorgaran muchas mujeres, pero cómo se vio agobiado por tantas, gastó el segundo deseo en librarse de todas las mujeres, incluso la suya. Gastó el último deseo pidiendo volver a su situación de inicio.

En este cuento, en primer lugar, el diablo toma forma de mujer que es la que le proporciona tres tentaciones. También a su propia mujer se la describe como persona mala, puesto que encamina al marido a que pierda la posibilidad de los tres deseos que se le habían concedido. Termina el cuento tildando a las mujeres como seres malos por naturaleza: «En consecuencia te doy el consejo que no mates a tu hijo, porque las maldades de las mujeres no tiene cabo ni fin».

Cuento 18. Ejemplo del mancebo que no quería casarse hasta que supiese todas las maldades de las mujeres

El título del cuento ya nos da a entender el objetivo del mismo y que se refiere al carácter casi ilimitado de las maldades que albergan las mujeres.

La trama del cuento consiste en que un hombre realizó todo lo posible para comprender todos los engaños que eran capaces de realizar las mujeres. La mujer del hospedero que llega a enterarse de los saberes del hombre, realiza una artimaña para demostrarle que ni él ni ningún hombre era capaz de conocer las muchas maldades que pueden albergar las mujeres.

La mujer en este cuento es considerada como un ser maléfico, en el sentido de que era capaz de realizar cualquier tipo de maldad utilizando su empeño para ello. Termina el cuento afirmando que no se puede confiar en la palabra de las mujeres, puesto que dirán y harán cualquier cosa en

su provecho. Literalmente afirma: «Señor, no te di este ejemplo sino para que no mates a tu hijo por acusación de una mujer».

Pero no todo los cuentos nos presentan una imagen negativa de la mujer, ya que en otros, aunque los menos en la colección, se nos presenta a la mujer como persona dotada de valores positivos, como esposa casta y virtuosa, fiel y sabia consejera, persona inteligente, prudente, etc. Veamos algunos cuentos en los que se describen *aspectos positivos de las mujeres*

Cuento 1. Ejemplo del rey que amaba mucho a las mujeres

El relato cuenta la historia de un rey muy promiscuo que quiso hacer el amor con una mujer casada y cómo esta le rechazó. La mujer pudo deshacerse del rey porque, al visitarla en su casa, le entregó un libro que contenía las leyes del reino sobre el adulterio. Al sentirse avergonzado de su actitud, el rey abandonó la casa de la mujer dejando olvidadas sus babuchas. Al regresar el marido vio las babuchas reales y, por temor al rey, decidió no decir nada y repudiar a la mujer. Aconsejado por unos parientes, se presentó ante el rey y, a través de un ejemplo, pudo comprobar que su mujer no hizo nada deshonesto con el monarca. En ese momento se reconcilió con ella y confió más en su comportamiento fiel.

El cuento nos muestra la figura de la mujer como persona adornada de una serie de valores. Se hace referencia a la mujer como persona dotada de valores morales (en el relato se la califica como mujer «casta»), otros de carácter individual (la esposa actúa con sagacidad ante las pretensiones del rey) y otros de carácter intelectual (en el cuento se la califica como mujer «entendida»).

Cuento 22. Ejemplo del mercader de sándalo y el otro mercader

Un mercader que transportaba su producto para la venta en una ciudad es engañado en ella por tres veces, una al vender su producto a un precio mucho más barato que el real, otra en un juego de dados y una tercera por un mendigo al que le faltaba un ojo. Siguiendo los sabios consejos de la mujer vieja que regentaba la hospedería donde pernoctó,

logró recuperar todo aquello que había perdido por los engaños de los hombres de la ciudad.

En relación con las mujeres, en este cuento se nos describe a una mujer vieja, pero contrariamente a lo que resultaba habitual en los cuentos de la época, no se la cataloga de alcahueta sino que es descrita como mujer sabia (valor intelectual) y perspicaz, ya que es capaz de aconsejar al mercader de sándalo para que pudiera recuperar todo lo que había perdido por las artimañas de los mercaderes de la villa, que eran hombres engañadores y granujas.

Se contraponen, pues, la figura femenina personificada en la vieja posadera, que es persona sabia, inteligente y sagaz con la figura masculina, personificada en los otros mercaderes del pueblo, que eran mentirosos, socarrones y malhechores.

5. CONCLUSIONES

Después de determinar los enfoques que hemos tenido en cuenta para realizar un estudio filológico y literario de la colección de cuentos de origen oriental conocida en su versión castellana como *Sendebar*, hemos realizado un estudio del posible carácter misógino de la obra. A pesar de que la obra es considerada como claramente misógina [Lacarra 1986, 346] hemos observado que, aunque mayoritariamente es así, también existen cuentos en los que se transmite una visión positiva de las mujeres.

De esta forma, en el primer cuento, la figura de la mujer se nos presenta como persona con altos valores morales, individuales e intelectuales (es considerada como persona casta y respetuosa, sagaz y dotada de una elevada inteligencia). También en el cuento veintidós se nos describe una mujer vieja, pero adornada de muchos valores (es sabia y perspicaz) que la convierten en una sabia consejera del mercader de sándalo.

Por todo ello, podemos concluir que, aunque en gran parte de su contenido, el *Sendebar* sigue la tradición misógina, visión preponderante en la Europa del siglo XIII, también existen cuentos en los que se rompe esta tradición misógina y se nos muestra una imagen positiva de la mujer, adornada de múltiples cualidades.

BIBLIOGRAFÍA

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989.
Finke, Heinrich, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1930.
Fradejas, José Manuel, *Sendebar o libro de los engaños de las mujeres*, Madrid: Castalia, 1990.
Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 2006.
Gómez Redondo, Fernando, *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia, 2008.
Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987.
Jauus, Hans Robert, *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Barcelona: Península, 2000.
Kantor, Sofía, *El libro de Sindibad: variaciones en torno al eje temático* «*engaño-error*», Madrid: Fundación Conde de Cartagena, 1988.
Lacarra, María Jesús, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», en *Estudios in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, págs. 339-361.
——, «El apólogo y el cuento oriental en España», en Raquel Gutiérrez & Borja Rodríguez, eds., *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007, págs. 109-131.
——, *Historia de la literatura española*, Madrid: Crítica, 2012.
Navarro, Mª Ángeles, *Los cuentos de Sendebar*, Sabadell: Ausa, 1988.
Said, Edward W., *Orientalismo literario*, Madrid: Debate, 2002.
Vodicka, Félix, *The structure of the literary process*, Ámsterdam: John Benjamins, 1982.

RESUMEN: En este trabajo hemos analizado, desde la óptica de la misoginia, una colección de cuentos de origen oriental aparecida en España en la segunda mitad del siglo XIII y que se la conoce con el nombre de *Sendebar*. Hemos intentado comprobar si todo su contenido tiene o no carácter misógino. Para ello, hemos realizado en primer lugar un estudio filológico e histórico de la obra, siguiendo el enfoque literario que previamente hemos definido y en el que se consideran tres movimientos críticos esenciales: la estética de la recepción, el orientalismo literario y la deconstrucción textual. Posteriormente se ha analizado la obra atendiendo a la tipología de los personajes femeninos que aparecen en ella, pudiendo concluir que, aunque mayoritariamente tiene carácter misógino, existen cuentos que rompen con esta tradición y nos describen personajes femeninos en los que se realzan sus cualidades y valores.

PALABRAS CLAVE: Misoginia, Literatura siglo XIII, *Sendebar*.

ABSTRACT: In this paper we have analyzed, from the perspective of misogyny, a collection of tales of oriental origin that appeared in Spain in the second half of the 13th century known as *Sendebar*. We have tried to verify if all its content had or not misogynistic character. For this, we have carried out first a philological and historical study of the work, following the literary approach that we have previously defined and in which three essential critical movements are considered: the esthetics of reception, literary orientalism and textual deconstruction. Afterwards, the work has been analyzed according to the typology of the female characters that appear in them, being able to conclude that, although mostly are misogynists, there are stories that break with this tradition and describe female characters in which their qualities and values are enhanced.

KEYWORDS: Misogyny, 13th Century Literature, *Sendebar*.

UN POSIBLE ECO DEL CUENTO DE LOS TRES AMIGOS EN LAS «COPLAS» DE JORGE MANRIQUE[*]

RAFAEL RAMOS NOGALES
(Universitat de Girona)

A PESAR DE SU MÁS QUE NOTABLE ALIENTO CABALLERESCO Y POLÍTICO, bien destacado por los investigadores actuales, resulta evidente que desde sus primeros testimonios conservados, tanto manuscritos como impresos, las *Coplas* de Jorge Manrique se leyeron y difundieron casi sin excepción en la órbita de la poesía religiosa. En esa consideración insistieron sus popularísimas versiones glosadas que, desde la de Alonso de Cervantes (1501) a la de Gregorio Silvestre (1582), extendieron a lo largo de los siglos siguientes –una edición conjunta de las glosas de Francisco de Guzmán, Rodrigo de Valdepeñas, Luis Pérez y Alonso Cervantes se reimprimió en 1779; otra, solo de la de Francisco de Guzmán, en 1799– una lectura de las mismas inspirada en el menosprecio del mundo. Con esos antecedentes, no resulta del todo extraño que su primer gran estudioso, Manuel José Quintana –quien, significativamente, limitó su juicio a las primeras veintiséis estrofas del poema; las únicas que editaba–, las definiera

[*] Este estudio se inscribe dentro del proyecto FFI 2014-53050-C5-5-P, «Mecenazgo y creación literaria en la corte catalanoaragonesa (siglos XIII-XV)», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Quiero agradecer a Eduard Gómez Vidal (Universitat de Girona), Albert Lloret (University of Massachusetts) y Jaume Torró (Universitat de Girona) toda la ayuda que me han prestado para redactar estas páginas.

como «un sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el desprecio de la vida y sobre el poderío de la muerte» [1830, I, 330]. Aunque los estudios posteriores hayan señalado una y otra vez lo equivocado de tal apreciación, por errada y por insuficiente[1], la analogía con el sermón sigue apareciendo recurrentemente a la hora de estudiar este poema[2].

Fuera como fuere, hoy parece fuera de toda duda que fueron muchos los elementos que Jorge Manrique tomó prestados de la literatura homilética para que su sentida creación incrementara su efectividad hasta convertirla en la obra maestra de la poesía elegíaca española. Así, desde el campo de la crítica estilística, Pedro Salinas señaló su uso de las formas exhortatorias y vocativas [1947, 140-143], elementos a los que Leo Spitzer [1950] añadió las interrogaciones retóricas, las fórmulas de raciocinio, el uso de los demostrativos a la hora de introducir los temas y el posesivo patético. Asimismo, resultó muy significativo el estudio de su estructura realizado por Beltrán [1988, XXIII-XXIX], pues también parece inspirado en la predicación. Y a todos esos detalles se han de sumar su lengua cercana a la oralidad o su cuidada selección de imágenes, *similitudines*, *exempla* históricos y alusiones, como bien ha puntualizado María Dolores Royo Latorre [1994], quien, además, realizó oportunas matizaciones y ampliaciones a los estudiosos anteriores. De hecho, hasta el carácter salmódico y cadencioso de su métrica, semejante a una prolongada letanía, se ha relacionado en algún momento con el sonsonete de la predicación [Menéndez Pidal 1950, 12].

A tan agudas observaciones, sin embargo, se podría añadir el uso o, mejor dicho, el recuerdo de un *exemplum* narrativo muy conocido en la Edad Media. Este aparecería de forma lo suficientemente velada como para que no se reconociera de inmediato como tal, aunque resulta casi imprescindible para entender cabalmente la analogía que ofrece el poeta a la hora de valorar los bienes terrenales. Como es bien sabido, a la hora de enumerar «las cosas tras que andamos | y corremos» [vv. 86-87][3], Manrique no se olvida de señalar que desaparecen de tres posibles maneras:

1. Bastará con recordar que ya en los últimos años del siglo XIX Marcelino Menéndez Pelayo, al enjuiciar el mencionado parecer de su admirado Quintana 1890-1916, VI, CXVIII, dejó de manifiesto que era «uno de los pocos que la posteridad no ha confirmado».

2. Véanse solo las recientes ediciones de Gómez Moreno 2000, 52; Morrás 2003, 46, 57-61; Beltrán 2013, 165-170.

3. Cito las *Coplas* por la edición de Beltrán 2013, aunque tengo muy en cuenta algún detalle de puntuación de Morrás 2003.

de ellas deshace la hedad,
de ellas, casos desastrados
que contecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallescen.
[vv. 91-96]

Y en las estrofas que siguen se dedica a enumerar qué bienes en concreto podían desaparecer por cada una de esas tres vías. Con la edad se desvanecían «la hermosura, [...] las mañas y ligereza | y la fuerça corporal» [vv. 97-104]; las más variadas desgracias («casos desastrados») podían dar al traste con «la sangre de los godos, | el linage y la nobleza» [vv. 109-110], abocados a mantenerlos «baxos y abatidos» o «con oficios no devidos» [vv. 116 & 119], y por último, la cualidad mudable («su calidad») de «los estados y riqueza» [v. 121], que siempre dependían de los vaivenes de la Fortuna, hacía que estos fueran necesariamente caducos e inestables. En el mejor de los casos, en fin, todos esos bienes terrenales solo se podrían disfrutar durante el siglo, no más allá:

Pero digo que acompañen
y lleguen hasta la huesa
con su dueño:
por eso non nos engañen,
pues se va la vida apriesa
como sueño.
Y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos,
temporales,
y los tormentos de allá,
que por ellos esperamos,
eternales.
[vv. 133-144]

Este detalle en concreto, que los bienes terrenales, y sobre todos ellos «los estados y riqueza», como mucho, «acompañen | y lleguen hasta la huesa | con su dueño» resulta especialmente interesante pues, aunque la idea abstracta de que estos, por definición, solo se pueden disfrutar en vida se puede rastrear en innumerables testimonios de la tradición occidental –tanto en la literatura clásica como en los textos cristianos–,

no es tan frecuente que se reduzca a una imagen tan concreta y gráfica como esa. En ese sentido, quizá se podría establecer un contacto entre las *Coplas* y la literatura ejemplar, pues su uso por el poeta parece remitir a la interpretación de los mismos efectuada en la *explanatio* alegórica incluida en todas las versiones del apólogo de «Los tres amigos», una narración piadosa y edificante recordada muy a menudo por los predicadores medievales. Este sería, en síntesis, su argumento:

> Un hombre presume tener tres amigos: al primero lo aprecia mucho, al segundo un poco menos y al tercero apenas nada. Cuando un día el hombre es condenado a muerte, acude a ellos en demanda de auxilio. El primero se desentiende de él, pero en nombre de su vieja amistad accede a ofrecerle un pequeño regalo que no le compromete (unas camisas, un cilicio...). El segundo se ofrece a acompañarle hasta el cadalso pero le advierte de que después regresará a su casa y lo dejará solo. Únicamente el tercero accede a acompañarlo hasta el último momento y a interceder por él. El hombre condenado es, por supuesto, cualquier ser humano llegado el momento de su muerte; el primer amigo son los bienes y riquezas de este mundo, que lo abandonan a su suerte y apenas si le dejarán una mortaja; el segundo, los parientes y amigos, que lo acompañarán hasta su sepultura; el tercero son las buenas obras, que lo acompañarán en la vida eterna[4].

La más antigua versión de este *exemplum* que circuló por Occidente parece ser la recogida en el *Barlaam y Josafat* atribuido a San Juan Damasceno [Woodward & Mattingly 1937, 193-199]. A partir de ahí se difundió en múltiples versiones latinas a lo largo de los siglos XII, XIII y XIV. Unas veces, sencillamente, se adaptaba esa fuente griega más o menos en bloque, como sucedía en las *Vitæ Patrum* [Migne 1879, I, cols. 494-495], la *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine [Grässe 1846, 816-817] o el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais [IV, 584-585]. En otras ocasiones, en cambio,

4. Es el núm. 2407 («Half friend») del catálogo de Tubach 1969, sobre el motivo folclórico H 1558.1.1 («Of three friends the least loved proves true in emergency») del catálogo de Thompson 1955-1958. Véase, al respecto, el clásico trabajo de Huet 1904, quien reveló su origen hindú. En realidad se trata de una de las múltiples variantes del *exemplum* conocido en España como «El medio amigo», núms. 2215 («Friendship proven») y 2216 («Frienship tested») del citado catálogo de Tubach y con el que frecuentemente se combina, tal y como advirtió Barry Taylor 2005.

pasó a formar parte de recopilaciones de *exempla* edificantes, como las *Parabolæ* de Odo de Cherinton [Hervieux 1893-1899, IV, 317-318], los *Libri miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach [Meinster 1901, 126-127], el *Speculum laicorum* [Welter 1914, 11], el *Alphabetum narrationum* de Arnaldo de Lieja [Ribaucourt & Brill 2015, 36], los *Gesta romanorum* [Oesterley 1872, 483-484], el *Fasciculus morum* [Wenzel 1989, 379-381], las instrucciones para sermones de Alexander Carpenter [*Destructorium viciorum*, f. c5v] o las *Viaticum narrationum* de Heinemann de Bonn [Hilka 1935, 13] además de en otros muchos testimonios en inglés, en francés, en alemán e incluso en hebreo, de manera que queda clara su difusión y conocimiento en toda Europa durante la Edad Media y mucho más modernamente[5]. Prueba innegable de ello, sin ir más lejos, es que solo en el siglo XIV dos poetas franceses, Geoffroi de Paris y Jean de Condé, lo recrearan en sendas composiciones [Huet 1898; Scheler 1866-1867, III, 111-116], o que ya hacia el final de periodo medieval acabara convirtiéndose en el núcleo argumental de una de las piezas más conocidas del teatro piadoso neerlandés: *Elckerlijc* (*ca.* 1470), de Peter van Diest, prontamente adaptada al inglés con el título de *Everyman* (*ca.* 1485)[6].

En la España medieval el apólogo se recogió, por supuesto, en las versiones vulgares de algunos de las colecciones mencionadas anteriormente, como las diferentes manifestaciones del *Barlaam e Josafat* [Keller & Linker 1979, 115-120 & 388-389], el *Recull d'exemples i miracles ordenats per alfabet* [Ysern Lagarda 2004, I, 197], el *Libro de los exemplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez de Vercial [Gutiérrez Martínez 2009-2010, 20] o el *Especulo de los legos* [Mohedano Hernández 1951, 24-25], así como en recopilaciones autóctonas como los *Exemplos muy notables* [Iriso 2000] o la interesante variante con interpretación espiritual que recibe el exemplo XLVIII de *El conde Lucanor* exclusivamente en el *Códice Puñonrostro*:

Aquí se perdió una foja; lo que sigue, poco e bien puesto

5. También existen versiones en las que aparecen cuatro amigos, y no tres, como las que traen la *Scala Cæli* de Jean Gobi (Polo de Beaulieu 1991, 186-187), otra de las parábolas de Odo de Cherinton (Hervieux 1893-1899, IV, 394-395), la *Summa prædicantium* de John Bromyard, I, fols. 52v-53r... En la interpretación alegórica, el tercer amigo es el diablo, que acompaña al hombre hasta el último peldaño de la horca, y el cuarto es Cristo, que consigue su salvación. En general, no alteran el panorama.

6. Hay traducción española de la obra neerlandesa por Lorda Alaiz 1967, 119-163. Para la versión inglesa, véase Cawley 1995, 195-225.

> En otra manera se dize este enxemplo: que todo omne que á tres amigos, e al uno non lo sirve tanto nin lo tiene encargado. E el omne vive como con el rey, que le toma cuenta de quanto á fecho, e desque lo alcança por la cuenta tiénelo preso e quiérelo matar. E en aquella priesa va él a un amigo quel acorrerá, e el amigo dizel quel dará algo de lo que tiene mas non llegará con él. E luego va al otro e dizel que llegará con él fasta la casa del rey e luego se tornará a casa. E estos dos amigos son sus encargados. E el otro, que non tiene tan encargado, fue a él e dixo que llegase al rey con él; e aquel le dixo:
>
> —Nunca tanto me serviste como a los otros, mas yo llegaré ante el rey contigo e rogaré por ti.
>
> El primero amigo es el mundo, a quien sirve omne mucho. De que muera para ir ant'el rey, que es Dios, va el omne al mundo que vivía con él e dal cinco varas de paño para una mortaja de quanto con él ganó e afanó. El segundo amigo es los parientes, e el omne va a ellos que le acorran e ellos le dizen que llegarán a la fuesa con él e se tornarán luego. El tercero amigo, a quien non sirvió tanto, es Dios, que es amigo verdadero; este llegó ante Dios e le ruega por él e lo salva el rey[7].

Muestra preciosa de la amplia difusión de este *exemplum*, además, es que también se conserven algunos testimonios concretos en los que los predicadores lo adujeron ante su auditorio. Así, ocurre, por ejemplo, con sendas colecciones anónimas de sermones, una alemana y otra piamontesa de finales del siglo XII [Klapper 1911, 26-27; Delfuoco, Bernardi & Gasca Queirazza 2005, 133-134 & 246-259] y otra inglesa del siglo XV [Ross 1940, 86], o con los sermones de Jacques de Vitry [Crane 1890, 55], de Peregrino de Ratisbona [*Sermones*, fols. 78rv] y de Gabriele Barletta [*Sermones*, fol. 49r]. Ya en España, es clara prueba de su popularidad el hecho de que fuera recordado al menos en dos ocasiones en la predicación de San Vicente Ferrer. En su primera aparición, además el santo especificaba claramente cuál era la fuente utilizada:

7. Blecua 1992, fols. 57rv. El descuido en la redacción –debido, posiblemente, a esa pérdida de un folio del antígrafo– deja de manifiesto varias incongruencias narrativas: si el rey es Dios, difícilmente puede ser también Dios el tercer amigo. Vendría a ser un buen indicio, sin embargo, de que el copista debió improvisar a su manera una interpretación del exemplo XLVIII de *El conde Lucanor* a partir de una historieta similar que recordaba. Sobre la inventiva de este copista en concreto, véase Ramos 2005.

> Açí vos diré una bella narració. En la *Ystoria de Barlaam* diu que era hun home en una ciutat e en tota sa vida no guanyà sinó tres amichs, e per la hu de aquells meties de perills en mar, navegan, e caminan de nit e de dia e amave'l més que a ssi matex. E l'altre tan com axí matex e lo tercer menys que a ssi matex. Lo primer amich és riquees temporals e amam-les més que a nosaltres. Lo segon amich són parents que ame hom tant com a ssi matex. Lo tercer són bones obres que hom fa, que poch les ama hom: hun «Deu vos do bon jorn», una «Ave Maria». El hom fo citat davant lo rey e tantost corregué a l'amich que més amava e prega'l que anàs ab ell. Aquest dix que no u podie fer. Aquest s'en va a l'altre; respos-li que bé irie ab el fins a la porta, mas no d'aquí avant. *Finaliter* ell hac anar a aquell que amave menys que a ssi matex e dix: «Yo iré ab tú e parlaré per tú». [Chabás 1902-1903, 50-51]

En esta primera ocasión, en efecto, la *reportatio* olvidaba consignar el detalle de hasta dónde acompañan al hombre el primer y el tercer amigo, aunque el hecho de que sí aparezca ese detalle en el segundo permite pensar que los tres se debían haber mencionado en la predicación original. Sin embargo, en el segundo caso no falta ninguno de los elementos, aunque a cambio se silencie el origen del apólogo:

> Ací vos diré hun bell exemple. Una vegada ere hun hom qui havie tres amichs, e amava la hu més que a ssi matex, l'altre tant com si matex, l'altre menys que a ssi matex. Lo que amave més que a ssi matex són les riquees, que per aquelles l'om de nit e de dia se met en perill de mar e de ladres; l'altre són los parents que hom ame tant com si matex; l'altre és lo bé que fa hom, e no l'ame hom tant com a ssi matex, Veus que aquest hom fo acusat davant lo rey, e anà-sse'n a l'amich que amave més que a ssi matex e dix-li que l'acompanyàs e que li ajudàs a rahonar, e aquest dix que no·u podie fer. Anà-sse'n a l'altre que amave tant com si matex, e dix que bé l'acompanyarie fins a la porta, mas que no entrarie ab ell. Anà-sse'n al que amave menys que a ssi matex, e aquest dix que l'acompanyarie e parlarie davant ell. Aquest és lo bé que hom fa, que nunqua se parteix d'ell; l'altre són los parents que, quan és mort, bé l'acompanyen fins a la fossa, mas no s'i met degú ab ell; l'altre són les riquees, que no volen anar ab ell; en lo camp lo dexen, no volen exir de casa, e quan són tornats los amichs a casa, lleven-li los béns; hoc hi a vegades s'i allancegen bé. [Sanchis Sivera & Schib 1932-1988, III, pág. 138]

Los testimonios aducidos, en fin, revelan que debía tratarse de un relato bien difundido en la Península. Desde este punto de partida, resulta muy probable que la poderosa imagen expresada por el poeta de que los bienes temporales simplemente «acompañen | y lleguen hasta la huesa | con su dueño» [vv. 133-135] pudiera tener su origen en un recuerdo de este *exemplum*, pues es posible que aquel alcanzara a leerlo o escucharlo en algún momento.

Quizá podrían venir a confirmar esa posibilidad otros detalles en los que se insiste a lo largo del poema, como son su insistencia en la fugacidad de las posesiones, la clase social o el poder, que abandonan a los seres humanos en el momento de su muerte, y la necesidad de las buenas obras para encarar con esperanza ese tránsito, pues ambos desarrollan a la perfección las enseñanzas de este apólogo. En ese sentido, los versos que siguen –y que tradicionalmente se han considerado de los más logrados de la composición– inciden en el primer aspecto. En efecto, al evocar los personajes concretos de la realidad más inmediata que acaba de desaparecer («lo de ayer», tal y como lo define en el v. 178) y que desfilan ante nuestros ojos para ejemplificar su razonamiento, Manrique insiste una y otra vez en que junto a ellos han desaparecido, precisamente, todos esos deslumbrantes bienes terrenales que tanto los caracterizaban en vida. Los acompañaron hasta el final de sus días, pero no más allá. Solo hasta la fosa. Así, Juan II de Castilla y los infantes de Aragón se ven reflejados en sus fastuosas fiestas caballerescas y cortesanas [vv. 181-204]; Enrique IV, en su derroche desmedido [vv. 205-228]; el infante Alfonso de Castilla, en su «corte tan excelente» [vv. 229-240]; Álvaro de Luna, en su ambición personal [vv. 241-252]; Juan Pacheco y Pedro Girón, en su poder y soberbia [vv. 253-264]... Pero todos esos esplendores no «fueron sino verduras | de las eras» [vv. 191-192], «rocíos de los prados» [vv. 227-228], «lloros» [v. 250], «claridad, | que estando más encendida | fue amatada» [vv. 262-264].

Frente a ese cúmulo de vanidades terrenales más o menos manifiestas que acompañaron a sus dueños hasta el último momento y se desvanecieron sin más aparece, en claro contraste, la figura de don Rodrigo Manrique. Tras los versos encomiásticos que pedía la tradición, en los que se enumeraban las virtudes del finado y se le comparaba con los grandes personajes de la antigüedad romana –y que, quizá por eso, siempre se han considerado un tanto forzados–, se retoma el hilo del discurso. En

contraposición a las fiestas, el derroche, la ambición sin mesura, las pompas mundanas anteriores, en fin, el poeta se complace en destacar que su padre

No dexó grandes thesoros
ni alcançó grandes riquezas
ni baxillas,
mas hizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venció
muchos moros y cavallos
se perdieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.
[vv. 337-348]

Significativamente, los «thesoros» y las «baxillas» habían aparecido previamente, al recordar las glorias pasadas de Enrique IV [vv. 220, 222]. Pero don Rodrigo, aparece desprovisto de todo eso, pues todo el dinero que obtuvo lo dilapidó en sus campañas militares. Bien debía recordar su hijo que para subsistir había enajenado los bienes la dote de su propia esposa, doña Guiomar de Meneses [Montero Tejada 1994, 222], que murió completamente arruinado y que solo se le pudo dar una digna sepultura y cumplir las mandas de su testamento merced a los 300.000 maravedíes de juro que se solicitó a los Reyes Católicos [Serrano de Haro 1966, 111]. De forma parecida, si en la evocación de Álvaro de Luna se había aludido a «sus infinitos tesoros | sus villas y sus lugares» [vv. 247-248], esos que había obtenido halagando a Juan II e intrigando en la corte, al hablar de los feudos y rentas de su padre el poeta no deja de recordar que fueron una recompensa por su heroico comportamiento en las campañas guerreras. Eran fruto de su esfuerzo, su «oficio», no de sus confabulaciones. Pero ni tan siquiera por ese motivo iban a estar exentas de los sinsabores del mundo, pues en los vaivenes de la política castellana tuvo que volver a pelear duramente para mantenerlos y conservarlos:

Y sus villas y sus tierras
ocupadas de tiranos
las halló,

mas por cercos y por guerras
y por fuerça de sus manos
las cobró.
[vv. 373-378]

Lo único que ha quedado para la posteridad, en suma, son su fama (al fin, también perecedera) y sus buenas obras, en concreto la «guerra a los moros», en la que se distinguió especialmente en las campañas de 1434-1436, 1443, 1455-1458 y 1465, tal y como recordaron una y otra vez sus contemporáneos, y por la que al fin, tras muchos sinsabores, «alcançó la dignidad | de la grand caballería | del espada» [vv. 370-372]. Con ellas en su haber es como recibe a la Muerte en sus últimos momentos, y esta le reconforta con la promesa de la vida eterna que sin duda le espera, precisamente por haberlas realizado[8].

El bevir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales
ni con vida deleitable
en que moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros,
los cavalleros famosos,
con trabajos y afliciones
contra moros.

Y pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;

8. Por supuesto, para este análisis me ciño al resumen vital que proporciona el poeta, quien interesadamente silencia un buen número de detalles históricos que vendrían a ensombrecer la figura de su padre, como su participación en las guerras civiles castellanas. Véanse las oportunas precisiones que a ese piadoso retrato poético han hecho Morrás 2003, 264-268; Beltrán 2013, 167.

y con esta confiança
y con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperança,
que esta otra vida tercera
ganaréis.
[vv. 421-444]

Como en el relato ejemplar de «Los tres amigos» recordado más arriba, en fin, los tesoros incontables, el más grande poder, los lujos desmedidos, los bienes terrenales que no tuvo, no podrían seguir a don Rodrigo en ese viaje. Tampoco el hecho de hallarse «cercado de su muger | y de hijos y de hermanos | y criados» [vv. 472-474] hará que estos le acompañen más allá de ese momento; significativamente, el diálogo que mantienen la Muerte y el Maestre se desarrolla como si ambos se encontraran solos. Sin embargo esas buenas obras realizadas en vida y de forma tan activa («por las manos») le acompañarán más allá del tránsito e intercederán por él ante su Creador para concederle la vida eterna.

Esos detalles, en suma, vendrían a reforzar la posibilidad de que Jorge Manrique tuviera en mente este apólogo a la hora de exponer que los bienes del mundo solo pueden acompañar al hombre «hasta la huesa» y, en consecuencia, que solo sus buenas acciones pueden seguirle más allá. No se trataría de una adaptación literal, de una nueva formulación del cuentecillo, pues ciertamente esa apreciación se aplicaba en él a los amigos y parientes y no a las posesiones materiales del individuo, sino de un recuerdo que, en mayor o menor medida, pudo inspirar esa imagen tan acertada.

BIBLIOGRAFÍA

Andresen, Hugo, «Eine altfranzösische Bearbeitung der Parabel von den drei Freunden», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 22 (1898), págs. 49-90.

Barletta, Gabriele, *Sermones fratris Gabrielis Barelete, ordinis prædicatorum, tam quadragesimales tam de sanctis*, León de Francia: Nicolaum Lupi, 1505.

Beauvais, Vicente de, *Bibliotheca mundi: Vincentii Burgundi, ex ordine Praedicatorum venerabilis episcopi Bellovacensis, Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale, historiale*, Douai: Baltazaris Belleri, 1624, 4 vols.

Beltrán, Vicente, ed., Jorge Manrique, *Poesía completa*, Barcelona: Planeta, 1988.
——, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid & Barcelona: Real Academia Española & Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2013.
Blecua, José Manuel, ed., *Códice de Puñonrostro: El conde Lucanor y otros textos medievales*, Madrid: Real Academia Española, 1992.
Bromyard, John, *Summa prædicantium, omnia eruditione refertissima*, Venecia: Dominicum Nicolinum, 1586, 2 vols.
Carpenter, Alexander, *Destructorium viciorum*, París: Jean Petit-Gilles de Gourmont-François Regnault, 1521.
Cawley, Arthur Clare, ed., *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Londres: J.M. Dent, 1995 (1ª ed., 1956).
Chabàs, Roque, «Estudio sobre los sermones valencianos de San Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la Basílica Metropolitana de Valencia», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902), págs. 1-6 & 155-168; 7 (1902), págs. 131-142 & 419-439; 8 (1903), págs. 38-57, 111-126 & 291-295, & 9 (1903), págs. 85-102.
Crane, Thomas F., ed., *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, Londres: The Folk-Lore Society, 1890 (reimp. Nendeln: Kraus, 1967).
Delfuoco, Silvana, Piergiuseppe Bernardi & Giuliano Gasca Queirazza, eds., *Sermoni subalpini: XII secolo: Biblioteca nazionale universitaria di Torino, manoscritto D.VI.10*, Turín: Centro Studi Piemontesi, 2005.
Sanchis Sivera, Josep, & Gret Schib, eds., San Vicent Ferrer, *Sermons*, Barcelona: Barcino, 1932-1988, 6 vols.
Gómez Moreno, Ángel, ed., Jorge Manrique, *Poesía completa*, Madrid: Alianza, 2000.
Grässe, Johann Georg Theodor, ed., Jacobi a Voragine, *Legenda aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, Dresden-Leipzig: Librariæ Arnoldinæ, 1846.
Gutiérrez Martínez, M.ª del Mar, ed., «*Libro de los exemplos por a.b.c.* Clemente Sánchez [1ª parte]» [en línea], *Memorabilia*, 12 (2009-2010), págs. 1-212. <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia12/PDFs/ABC12.pdf>
Hervieux, Léopold, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, París: Firmin Didot, 1893-1899, 5 vols. (2ª ed).
Hilka, Alfons, ed., *Das viaticum narrationum des Henmannus Bononiensis*, Berlín: Weidmannsche Buchhandlung, 1935 (reimp. Nendeln: Kraus, 1972).
Huet, Gédéon, «Le Parabole des faux amis», *Romania*, 33 (1904), págs. 87-91; 403-405.
Iriso Ariz, Silvia, ed., «*Exemplos muy notables*» [en línea], *Memorabilia*, 4 (2000). <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/exemplos/menu.htm>
Keller, John E., & Robert W. Linker, eds., *Barlaam e Josafat*, Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1979.

Klapper, Joseph, ed., *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1911.

Lorda Alaiz, Felipe M., trad., *Teatro neerlandés de la Edad Media*, Madrid: Aguilar, 1967.

Meister, Aloys, ed., *Die Fragmente der Libri VIII Miraculorum des Cæsarius von Heisterbach*, Friburgo & Roma: Herder'schen Verlagshandlung-Buchhandlung Spithöfer, 1901.

Menéndez Pidal, Ramón, «La lengua en tiempos de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos hispanoamericanos*, 13 (1950), págs. 9-24.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos: desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid: Perlado, Páez y Compañía, 1890-1916, 14 vols.

Migne, Jacques-Paul, ed., *Vitæ Patrum, sive Historiæ Eremiticæ Libri decem*, París: Garnier, 1879, 2 vols.

Mohedano Hernández, José María, ed., *El Espéculo de los legos: Texto inédito del siglo XV*, Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1951.

Montero Tejada, Rosa M.ª, «Los señoríos de los Manrique en la baja Edad Media», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie tercera: Historia medieval*, 7 (1994), págs. 205-258.

Morrás, María, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid: Castalia, 2003.

Oesterley, Hermann, ed., *Gesta romanorum*, Berlín: Weidmannschen Buchhandlung, 1872.

Polo de Beaulieu, Marie-Anne, ed., *La Scala Cœli de Jean Gobi*, París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

Quintana, Manuel José, *Colección de poesías castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid: Imprenta de D.M. de Burgos, 1830, 3 vols. (3ª edición, muy aumentada).

Ramos, Rafael, «Texto, compilador y códice: el relato final del *Libro de los engaños*», en Barry Taylor & Geoffrey West, eds., *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, Londres: The Modern Humanities Research Association, 2005, págs. 386-407.

Ratisbona, Peregrino de, *Fratris Peregrini in regionem divine pagine peregre proficiscentis doctoris clarissimi de tempore sanctisque per circulum anni sermones populares Permones de tempore et de sanctis*, Estrasburgo: Henricus Ariminensis-Georg Reyser, *ca.* 1474-1479.

Ribaucourt, Colette, & Elisa Brill, eds, Arnoldi Leodiensis, *Alphabetum narrationum*, Turnhout: Brepols, 2015.

Ross, Woodburn O., ed., *Middle English Sermons edited from British Museum MS. Roy. 18 B. XXIII*, Londres: Oxford University Press, 1940 (reimp. 1960).

Royo Latorre, María Dolores, «Jorge Manrique y el *ars prædicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*», *Revista de Filología Española*, 74 (1994), págs. 249-260.

Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1947.

Scheler, August, ed., *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruselas: Victor Devaux, 1866-1867, 3 vols.

Serrano de Haro, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid: Gredos, 1975 (1ª ed. 1966).

Spitzer, Leo, «Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Jorge Manrique», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4 (1950), págs. 1-24.

Taylor, Barry, «The Tale of the Half Friend (Aarne-Thompson 893) in some Hispanic Witnesses», en Barry Taylor & Geoffrey West, eds., *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, Londres: The Modern Humanities Research Association, 2005, págs. 408-418.

Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medievæval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.

Tubach, Frederic C., *Index exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1969.

Welter, Jean-Théobald, ed., *Le «Speculum laicorum»: Édition d'une collection d'«exempla» composée en Angleterre à la fin du XIIe siècle*, París: A. Picard, 1914.

Wenzel, Siegfried, ed. & trad., *Fasciculus morum: A Fourteenth-Century Preacher's Handbook*, University Park-Londres: Pennsylvania State University Press, 1989.

Woodward, George R, & Harold Mattingly, eds. & trads., Saint John Damascene, *Barlaam and Ioasaph*, Londres & Cambridge: William Heinemann & Harvard University Press, 1937 (1ª ed. 1914).

Ysern Lagarda, Josep Antoni, ed., Arnau de Lieja, *Recuell d'exemples e miracles ordenats per alfabet*, Barcelona: Barcino, 2004, 2 vols.

RESUMEN: Este estudio analiza la posibilidad de que Jorge Manrique pudiera haberse inspirado en el *exemplum* de «Los tres amigos» a la hora de construir una de las imágenes de sus *Coplas*: la de que los bienes terrenales solo pueden acompañar a sus dueños «hasta la huesa». El relato, que en realidad es una variante del *exemplum* de «El medio amigo», fue muy conocido en toda Europa durante la Edad Media, y se conservan abundantes ejemplos de su utilización en la predicación.

PALABRAS CLAVE: Jorge Manrique, *exempla*, predicación.

ABSTRACT: This study analyzes the possibility that Jorge Manrique could have been inspired by the *exemplum* of «The Three Friends» when developing one of the motifs of his *Coplas*: namely, the one that earthly goods can only accompany their owners «hasta la huesa». The story –which in fact is a variant of the *exemplum* of «The Half-Friend»– was very well known throughout Europe during the Middle Ages. And abundant examples of its use in preaching are preserved.

KEYWORDS: Jorge Manrique, *exempla*, preaching.

EL ROMANCERO COMO VENTANA A LA CONVIVENCIA DE CULTURAS EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

IRENE ROMO
(Universidade de Santiago de Compostela)

La población de la Península Ibérica durante la Edad Media presenta una amplia variedad cultural derivada de su situación geográfica fronteriza, punto de unión entre el Atlántico, el Mediterráneo, el sur de Europa y el norte de África. Con el fin de profundizar en la historia medieval de las diversas culturas que la habitaron, el presente trabajo muestra un estado de la cuestión actual, partiendo de los estudios llevados a cabo durante los años cuarenta por Américo Castro, quien introdujo el debate sobre la convivencia de los distintos pueblos peninsulares medievales afirmando que la relación entre ellos era, en general, pacífica. Por otra parte, estudiosos como Claudio Sánchez Albornoz caracterizan la Península Ibérica medieval como culturalmente conflictiva.

Partiendo de esta base, se pretende hacer una «relectura» de algunos testimonios literarios de la época medieval, tomados fundamentalmente del romancero, que muestran escenas inspiradas en la realidad social de una cultura mixta en la Península Ibérica. De esta forma, se tratará de mostrar la importancia de «asomarse a la ventana» literaria oral como fuente, también, de memoria histórica.

En los años cuarenta, el estudioso Américo Castro abre el debate sobre la convivencia de los distintos pueblos peninsulares medievales afirmando que la relación entre ellos era, en general, pacífica y recípro-

camente integradora. Esta opinión se hallaba en consonancia con las reflexiones de estudiosos alemanes del siglo XIX, quienes observaron en la Península Ibérica una mezcla cultural enriquecedora fruto de una convivencia pasada generalmente tolerante. Por otra parte, Claudio Sánchez Albornoz caracteriza la Península Ibérica medieval como culturalmente conflictiva, no cooperativa[1].

Este debate permanece abierto actualmente, si bien algunos expertos como Jonathan Ray [2005] han señalado la necesidad de mayor objetividad en la discusión, apuntando que los motivos que llevaron a la expulsión de judíos y musulmanes de la Península Ibérica podrían ser esencialmente políticos, no necesariamente reflejo de una sociedad insosteniblemente enfrentada.

Así mismo, el seguimiento de los datos históricos acerca de lo sucedido en esta época en Europa y la Península Ibérica se vincula a los estudios de R. I. Moore e historiadores hispánicos como Julio Valdeón o Ladero Quesada, además de expertos como Manuel Alvar o Menéndez Pidal (*uid.* bibliografía). Con el fin de contextualizar el presente trabajo a continuación se aportan algunos datos históricos relevantes.

La expulsión de los judíos se llevó a cabo en la Península Ibérica, definitivamente, desde 1492[2]. Por otra parte, la expulsión de los musulmanes se hace efectiva a principios del siglo XVII. En opinión de Roger Boase [Hook & Taylor 1990, 9-28], se ha escrito mucho sobre la expulsión de los judíos de la península, prestándose también atención a sus testimonios escritos que han sobrevivido, en los que manifiestan dolor y nostalgia por la tierra perdida. No obstante, en opinión del autor, «the Spanish Arabs or Moors [...] have still not received the kind of attention that they deserve» [Hook & Taylor 1990, 9].

La primera referencia a un barrio judío aparece en Vienne en el año 849 debido al modo de organización de la especialización de la población en oficios, sin embargo, en el siglo XI había judíos en Toulouse, otra de las ciudades que tuvo barrio judío, que no vivían en la judería [Moore 1989, 105-106]. No se observa en Europa hasta el siglo XIII, según este autor, un endurecimiento especial de medidas contra los judíos que llevaron posteriormente a su destierro.

1. Sobre ambas posturas referentes al estado de la cuestión véase Ray 2005, 2, 3.
2. Véase sobre este asunto Bury 1964, 500.

En el caso de la población musulmana de la Península Ibérica, siguiendo a María Jesús Rubiera Mata, es posible afirmar que se hallaba integrada en el mosaico cultural peninsular, siendo parte de él desde sus inicios. Judíos, bereberes, fenicios, etc. han convivido en la «tierra de paso» de la Península Ibérica bajo diferentes «jefaturas» de poder –romana, árabe, etc.– a lo largo de la historia.

De esta forma, la convivencia en un mismo territorio de grupos humanos diversos puede suponer la existencia de conflictos sociales. No obstante, diversos historiadores apuntan que la creación de la Inquisición y la justificación política de las Cruzadas durante la Edad Media, así como las acusaciones de herejía de este periodo, surgieron como método [Moore 1989, 171-175] para eliminar la «resistencia al ejercicio del poder y legitimar el nuevo régimen de la iglesia y el estado» y actuaron como los factores fundamentales para la ruptura de la convivencia. Concretamente, en sus inicios, las acusaciones de herejía y brujería tuvieron un carácter político y cortesano. Siguiendo a Moore, a partir del siglo XV empiezan a ser dirigidas también hacia las demás capas sociales, paralelamente a la extensión de ideas antisemitas y arabo-fóbicas entre la población, lo cual implicó la ruptura del tejido social preexistente. Dicha variedad multicultural en la Península Ibérica fue seguida de varios siglos de represión social hasta su posterior uniformización [Hook & Taylor 1990, 9-28].

Finalmente, es importante señalar la visión de autores como Ana Benito que ha observado cómo, a pesar de llevar a cabo políticas de expulsión, las clases nobles posteriores al final de la Edad Media seguían manteniendo importantes costumbres y modos árabes, considerándolos más adecuados que los modos cristianos [Benito 2015, 103-129]. Esto supone otro hecho complejo que es necesario considerar al asomarse a la ventana del pasado español, y que podría entroncar con la hipocresía y la apariencia asociadas a los miembros de la sociedad común y, en especial, a los de la corte, satirizadas y criticadas por autores posteriores como Quevedo, así como por la propia literatura de conversos que se mencionará más adelante.

Teniendo todo ello en cuenta, a continuación, se tratará de observar –más allá de los conflictos que puedan caracterizar la coexistencia de grupos sociales humanos diversos– qué huellas perduran a través del romancero de una posible convivencia multicultural enriquecedora en la Península Ibérica.

VENTANAS A LA CONVIVENCIA INTERCULTURAL EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Desde los estudios de Menéndez Pidal numerosos autores han señalado el valor documental de los romances con relación a diversas esferas del patrimonio cultural medieval español. De este modo, partiendo del texto de *Flor Nueva de Romances Viejos* [2006] se pretenden aportar algunas observaciones en torno a la convivencia multicultural característica de la Edad Media de la Península Ibérica.

Se ha elegido el romancero como punto de partida para el presente trabajo debido a su origen y transmisión eminentemente oral, desde la Edad Media hasta la actualidad. Esto implica que se trata de uno de los hilos culturales más profundos y constantes de la historia de la literatura hispánica. En su libro *Literatura Hispanoárabe*, con relación al trasvase literario entre árabes e hispánicos, María Jesús Rubiera Mata llega a afirmar que:

> [...] Parece haber habido otra vía de transmisión de la literatura árabe a las hispánicas por vía popular y seguramente oral, a través de los mudéjares y los moriscos, de los musulmanes que vivían en tierras cristianas: los mudéjares, luego obligados a convertirse en cristianos, y los moriscos, que generalmente eran bilingües, conocían el árabe y la lengua de la sociedad en la que estaban inmersos, castellano, catalán, etcétera [Rubiera 1992, 249].

Por ello, resulta fundamental la importancia del romancero como patrimonio cultural medieval profundamente enraizado en el tejido social, al igual que sucede con las diversas muestras de literatura oral. Concretamente, el presente trabajo se centra en el estudio de los romances denominados moriscos y fronterizos.

Este tipo de composiciones presentan con frecuencia, como ha sido observado ya desde Menéndez Pidal, la idealización del personaje del «moro», sus vestidos, sus atuendos, etc., como uno de sus rasgos más llamativos. Rubiera Mata observa que este fenómeno carece todavía de una «explicación satisfactoria». La autora apunta que se trata de una idealización estética que parte de los primeros tiempos de la Edad Media, mucho antes del conflicto de la Guerra de Granada. La primera noticia

documentada por escrito de la venida de músicos orientales a las cortes de la Península Ibérica se documenta durante el siglo VIII y, con ellos, llegan innumerables influencias culturales del norte y el este de África. Por ello, la nueva jerarquía social constituyó una fuente de cultura para los habitantes de la Península Ibérica. De este modo, los temas, figuras y motivos andalusíes adquieren gran protagonismo en la literatura de la época medieval, al tiempo que sus transmisores literarios se benefician también del intercambio cultural. Así, todo ello marca de igual modo algunas características esenciales del romancero medieval castellano posterior.

Por otra parte, siguiendo a Menéndez Pidal y a Rubiera Mata, es importante tener en cuenta que se documenta la existencia prolija de juglares moros durante la Edad Media de la Península Ibérica. No obstante, es importante señalar que, según estos autores, se trataría de juglares transmisores de piezas probablemente líricas. Es más difícil probar la existencia de juglares «moros» de gesta o romancero, ya que la literatura árabe carece de género épico, el cual surge en la Península Ibérica vinculado a la nueva monarquía cristiana medieval. No obstante, afirma Rubiera Mata que:

> Sin embargo, pudo haber poetas o juglares de la poesía narrativa castellana que fuesen originariamente musulmanes y que estuviesen impregnados de las dos culturas. Sólo es así explicable el romance de Abenámar, impregnado de elementos literarios árabes, alguno de los cuales ya hemos mencionado. Es un auténtico romance zegrí o fronterizo, producto de la fusión de dos culturas. Pero es también un poema con una plena intertextualidad árabe [Rubiera 1992, 240].

Incluso si, como han sugerido diversos autores, el ensalzamiento de lo árabe responde a la intención de dar más valía a las victorias cristianas, por haberse enfrentado a un enemigo poderoso, los testimonios reflejan un conocimiento muy cercano de la cultura árabe. En ocasiones, como se observará más adelante, no es fácil establecer las fronteras de la separación entre culturas a partir del patrimonio conservado actualmente.

Paloma Díaz-Mas señala en su artículo «La visión del otro en la literatura oral» que es posible apreciar cierta «auto-ironía» en algunos romances que tratan el tema del judío converso [2007, 14-16] y que han sido conservados entre los propios descendientes de judíos peninsulares. En ellos se ridiculiza la apariencia mostrada por los conversos, que fingen lo

que no son apelando al «honor» familiar, cristianizando los nombres y apellidos de sus descendientes, etc.

La autora señala también que el tema de la conversión preocupó a la sociedad española desde finales de la Edad Media hasta, por lo menos, el siglo XVIII, si bien los testimonios orales conservados del romancero apenas reflejan dicha preocupación [Díaz-Mas 2007, 12]. Esto podría ser indicativo, tal vez, de los sistemas de selección o transmisión de romances que se producen durante los Siglos de Oro españoles.

Todo ello, a su vez, parece dar muestras de que esa época, la de Siglos de Oro españoles, pudo haber sido también una época de contrastes y cambios sociales muy profundos. Con el paso del tiempo, el tema de la conversión desaparece casi por completo de la literatura oral, aunque sigue preocupando a la población, mayoritariamente conversa, de la época. No obstante, esta preocupación social, fruto de un cambio político profundo, parece silenciada literariamente, a la par que los procesos inquisitoriales se suceden.

Por otra parte, siguiendo a Díaz-Mas, es posible confirmar la presencia «abrumadora» de elementos árabes en el romancero. Lo cual podría hallarse en correlación con la más tardía expulsión oficial de los musulmanes, durante la España del siglo XVII. La autora explica también, en su artículo citado, el entronque de la literatura de autores de los Siglos de Oro con la «maurofilia literaria» detectada desde finales del siglo XIV [Díaz-Mas 2007, 21-22], muy popular entre autores y público de la sociedad de entonces.

Algunos estudiosos han señalado que la población musulmana restante en la España de los Siglos de Oro era minoritaria. Otros apuntan que la sociedad española de esta época era mayoritariamente conversa, arabizada en gran medida, más allá de cuál de las tres religiones (judía, islámica o cristiana) profesasen [Hook & Taylor 1990]. Esta última visión entronca con los gustos literarios ya comentados, así como con las profundas huellas de convivencia multicultural que se analizan en el presente trabajo, derivadas de la situación geográfica fronteriza de la Península Ibérica en una época de cambios a nivel transmediterráneo y transoceánico. Estos cambios tienen más que ver con lo religioso-político que con los gustos o preocupaciones sociales. Como afirma Díaz-Mas [2007, 30], el islam al que se alude durante el reinado de Carlos V se extiende a los acontecimientos de la época sucedidos contra Turquía.

Teniendo estos datos en cuenta, a continuación, se analiza la influencia del intercambio cultural previo a los Siglos de Oro españoles a través de varios aspectos tomados de romances de origen medieval, como es posible observar en el siguiente caso:

> Yo me era mora Moraima,
> morilla de un bel catar;
> cristiano vino a mi puerta,
> cuitada por me engañar.
> Hablóme en algarabía,
> como aquel que la bien sabe:
> – Ábrasme la puerta, mora,
> si Alá te guarde de mal […]
> fuérame para la puerta
> y abrila de par en par. [Menéndez Pidal 2006, 232-233]

En el breve comentario al presente romance que realiza Menéndez Pidal, sugiere que podría tratarse de una pieza similar a las que autores de la época como el Arcipreste de Hita componían para juglarescas «moras». Esta observación denota la constancia de una tradición de intercambio literario multicultural en la Península Ibérica a nivel popular, paralelamente al de escuelas como la de los Traductores de Toledo.

La ventana del romancero hacia la convivencia se amplía al observar el contenido del poema que, ficticio o no, muestra una visión desencantada del cristiano, que utiliza la lengua árabe para seducir a Moraima. Según la *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* la «algarabía» se corresponde con el dialecto árabe hablado en Al-Ándalus entre los siglos IX y XVII. Esta mención sugiere, al menos, la existencia del fenómeno del bilingüismo extendido durante la Edad Media peninsular.

Por otra parte, la metáfora del «amante a la puerta» ya se encuentra en jarchas anteriores como «¿Qué faré, mamma? | Meu al-habib est ad yana. (jarcha núm.14)» [Frenk 1982, 36], o en composiciones como «Llaman a la puerta | y espero yo al mi amor. | ¡Ay, que todas las aldabadas | me dan en el corazón!» [Frenk 1982, 125]. Se trata, por lo tanto, de una de las metáforas líricas más antiguas registradas en literatura hispánica que entronca con la tradición literaria del amor de Bagdad [Galmés 1996, 29-35 y 86-95].

A continuación, se propone otro fragmento de un romance medieval con el fin de centrar la atención del análisis en algunos aspectos concretos tomados del todo compositivo.

La mañana de San Juan,
al tiempo que alboreaba,
gran fiesta hacen los moros,
por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos,
y jugando de las lanzas
ricos pendones en ellas
broslados por sus amadas [...]. [Menéndez Pidal 2006, 220-221]

Este segundo romance narra la pérdida de la ciudad de Antequera que sufren los «moros» a manos de los cristianos y presenta la ya comentada idealización de lo árabe, a través de su modo de celebrar la fiesta; a caballo y luciendo ricos adornos. El fragmento da cuenta de la celebración conjunta de la mañana de San Juan por parte de musulmanes y cristianos a pesar de que, según Menéndez Pidal, los alfaquíes condenaran este tipo de celebraciones. Se trata, por lo tanto, de una de las muestras más significativas de la convivencia diaria de personas expuestas a influencias diversas en un mismo territorio.

Al igual que sucede en el romance de *Abenámar*, la «morofilia», siguiendo a López Castro [2005], se halla presente. La empatía hacia el punto de vista «moro» se halla incrementada dramáticamente en los versos citados debido al hecho de que la noticia de la pérdida de la ciudad llega a oídos de los árabes, paradójicamente, cuando se hallan celebrando la Mañana de San Juan, según Menéndez Pidal, momento de confraternización entre las dos religiones. De este modo, el presente fragmento da muestra de la doble dirección del trasvase cultural, también en época de la Guerra de Granada, además de mostrar la complejidad del entramado social mixto de la época.

Finalmente, se propone observar el siguiente fragmento como una última composición especialmente significativa para el presente análisis.

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira,
hasta la de Vivarrambla.
Cartas le fueron venidas,
cómo Alhama era ganada.
¡Ay de mi Alhama! [...] [Menéndez Pidal 2006, 225-226]

Según Menéndez Pidal, esta composición constituye el romance castellano más famoso fuera de España, ya que poetas como Gibson, Southey o Lord Byron lo tradujeron. Narra el momento en el que el esplendor de la gran cultura del Califato de Granada se desmorona, a través del lamento del «rey moro». La brillante civilización Andalusí, siguiendo a López Castro, llega a su fin. Esta apelación lírica de lamento o eco del tiempo pasado atrae la visión literaria del siglo XIX posterior.

Finalmente, además de lo dicho antes, es importante analizar brevemente un último aspecto vinculado a la presente composición que es esencial tener en cuenta, ya que constituye una característica fundamental compartida por los romances moriscos y los de frontera. Se trata de la cierta ambigüedad o posible doble interpretación de versos del romancero como este «¡Ay de mi Alhama!» –en sentido trágico desde el punto de vista «moro» y empático desde el cristiano–.

Se corresponde con un verso que también podría reflejar literariamente las implicaciones sociales que pudo suponer la ruptura de una convivencia cultural generalmente estable para la población de la Península Ibérica. Se trata de una muestra de la denominada poética de la ambigüedad, muy presente a lo largo de la épica hispánica [López Castro 2015, 16-17], que podría dar cuenta de la complejidad de la realidad histórica de la época, en la que la separación de «bandos» en los estratos más comunes de la sociedad podría no hallarse estrictamente definida. Es decir, desde el punto de vista cristiano actual, «Ay de mi Alhama» puede resultar indiferente. No obstante, desde el punto de vista de un cristiano peninsular medieval, habitante de Al-Ándalus, conviviente diario en su mezcla cultural, compartidor del 'país' también con musulmanes, podría sentir empatía hacia el sentimiento del rey árabe al perder 'su Alhama'. Este verso podría simbolizar, también para un cristiano peninsular medieval, el fin de su propia forma de vida y de la convivencia cultural en su país.

CONCLUSIONES

Profundizar en el romancero como ventana al pasado medieval español implica necesariamente un análisis muy detallado y profundo de las composiciones literarias. No obstante, a pesar de la brevedad del presente trabajo, se ha podido observar que el romancero constituye una fuente

de memoria histórica esencial, así como una muestra de la profundidad de la convivencia multicultural en la Edad Media de la Península Ibérica.

La existencia de juglares y juglarescas «moras», la intertextualidad temática y metafórica, la mención a fenómenos lingüísticos de bilingüismo y diglosia en la época, la idealización de lo árabe por parte de los cristianos, la celebración de fiestas religiosas conjuntas, –a pesar de la condena de estos actos conjuntos por parte de las autoridades religiosas de ambas religiones–, o la doble interpretación de muchos de los versos del romancero son algunos de los aspectos que han sido observados en el presente trabajo, a través del citado romancero castellano. A pesar de constituir únicamente breves ejemplos o esbozos del potencial informativo del romancero, se trata también de indicios culturales relevantes que dan muestra de realidades cotidianas del pasado medieval ibérico que, en ocasiones, pueden pasar desapercibidas.

En conclusión, se puede afirmar que es posible vislumbrar un mosaico cultural ibérico medieval muy trabado, enriquecedor y avanzado en multitud de aspectos sociales, literarios, etc., incluso a través de los versos derivados de la épica castellana, vinculada a la nueva monarquía cristiana de finales de la Edad Media.

Así, es útil señalar que una investigación detallada de estos testimonios podría aportar datos interesantes para un mejor conocimiento de la historia y la cultura medieval de la Península Ibérica, más allá de los potenciales velos causados por los sucesos políticos. Lo cual también podría resultar beneficioso para los tiempos actuales, dando mayor valía a lo compartido por los distintos grupos humanos que a lo que los separa.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Manuel, *El judeo español*, Alcalá de Henares: La Goleta Ediciones, 2003, 2 vols.

American Society of Human Genetics, «The genetic legacy of religious diversity and intolerance Paternal lineages of Christians, Jews, and Muslims in the Iberian Peninsula», *The American Journal of Human Genetics*, 83 (2008), págs. 725-736.

Benito, Ana, «La ubicua presencia del moro: Maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano» en Anne Roberts & Belén Bistué,

eds., *Disobidient practices: Textual multiplicity in Medieval and Golden Age Spain*, Newark: Juan de la Cuesta, 2015.
Bury, J. B., *Cambridge medieval history*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
Conde Solares, Carlos, «Social continuity and religious coexistence: the Muslim community of Tudela in Navarre before the expulsion of 1516», *Continuity and Change*, 26 (2011), págs. 309-331.
Díaz-Mas, Paloma, «La visión del otro en la literatura oral: judíos y musulmanes en el romancero hispánico», *Studi Ispanici*, 32 (2007), págs. 9-36.
Frenk, Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1982.
Galmés de Fuentes, Álvaro, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid: Cátedra, 1996.
García y García, Antonio, «Jews and Muslims in the Canon Law of the Iberian Peninsula in the Late Medieval and Early Modern Period», *Jewish History*, 3.1 (1998).
Hook, David, & Barry Taylor, *Cultures in contact in medieval Spain*, Londres: KCLMS, 1990.
Ladero Quesada, Miguel Ángel, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
López, Castro, Armando, «En torno a los romances fronterizos», en Carmen Parrilla & Mercedes Pampín, eds., *Actas del IX Congreso de la AHLM*, Noja: Toxosoutos, 2015.
Menéndez, Pidal, Juan, *Romancero asturiano*, Madrid & Gijón: Gredos, 1986.
Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Austral, 2006.
Miquel, André, *La géographie humaine du monde musulman*, París: Mouton, 1973.
Moore, R. I., *La formación de una sociedad represora*, Barcelona: Crítica, 1989.
——, *The war on Heresy*, Londres: Profile Books, 2014.
Ray, Jonathan, «Beyond Tolerance and Persecution: Reassessing our approach to Medieval convivencia», *Jewish Social Studies*, 11.2 (2005), págs. 1-18.
Soyer, François, «Muslim slaves and freedmen in Medieval Portugal», *Al-Qantara*, 28 (2007), págs. 489-516.
Suárez Fernández, Luis, *La salida de los judíos. Poder y sociedad en la Baja Edad Media Hispánica*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
Rubiera, Mata, María Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Madrid: MAPFRE, 1992.
Touati, Houari, *Islam and Travel in the Middle Ages*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
Valdeón, Julio, & Joseph Pérez & Santos Juliá, *Historia de España*, Madrid: Austral, 2009.
Versteegh, Kees, ed., *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Leiden: Brill, 2006.

RESUMEN: La población de la España medieval presenta una amplia variedad cultural derivada de su situación geográfica fronteriza –punto de unión entre el Atlántico, el Mediterráneo, el sur de Europa y el norte de África–. El presente trabajo tiene el fin de profundizar en la historia medieval de las diversas culturas que habitaron la Península Ibérica. Para ello, parte de los estudios llevados a cabo durante los años cuarenta por Américo Castro, quien introdujo el debate sobre la convivencia de los distintos pueblos peninsulares medievales afirmando que la relación entre ellos era, en general, pacífica y recíprocamente integradora. Por otra parte, estudiosos como Claudio Sánchez Albornoz caracterizan la Península Ibérica medieval como culturalmente conflictiva y no cooperativa. Partiendo de esta base, se pretende hacer una «relectura» de algunos testimonios literarios de la época Medieval, tomados fundamentalmente del romancero, que muestran escenas inspiradas en la realidad social de una cultura mixta en la Península Ibérica. De esta forma, se tratará de mostrar la importancia de «asomarse a la ventana» literaria oral como fuente de memoria histórica.

PALABRAS CLAVE: convivencia, romancero.

ABSTRACT: The population of medieval Spain has a wide cultural variety derived from its border geographical situation –a point of union between the Atlantic, the Mediterranean, southern Europe and northern Africa–. In order to delve into the medieval history of the diverse cultures that inhabited it, this work starts from the studies carried out during the forties by Américo Castro. This author introduced the debate on coexistence of the different medieval Peninsular populations affirming that the relation between them was, in general, pacific and reciprocally integrating. On the other hand, scholars like Claudio Sánchez Albornoz characterize the medieval Iberian Peninsula as culturally conflictive and non-cooperative.Starting from this base, we intend to do a «rereading» of some literary testimonies from the Medieval period, taken mainly from ballads, which show scenes inspired by the social reality of a mixed culture in the Iberian Peninsula. In this way, the article will try to show the importance of «leaning out of the literary window» as an oral source of historical memory.

KEYWORDS: coexistence, Spanish ballad.

TOWARDS A NEW APPROACH TO THE AUTOBIOGRAPHICAL GENRE: WRITINGS ON MEMORIES OF MEDIEVAL WOMEN (11th-14th CENTURIES)

EVA SÁNCHEZ-ROMERO
(Universidad de Salamanca)

> *Did medieval women speak with their own voices and out of their own experience, or is their work merely the inscription of the misogynist and patriarchal values of the dominant religious tradition?* [Bynum 1990, Preface 3]

PERHAPS, IT WOULD BE SAFE TO SAY THAT OUT OF ALL LITERARY GENRES, the autobiographic one is nowadays truly enjoying a healthy trend. Browsing any bookstore, one is able to find hundreds upon hundreds of these, many times colorful creations, authored by both sexes; although still a distinguishable superiority of male stories stacked on store shelves. However, this imbalance becomes utterly significant when looking back in time; and more precisely during Medieval Europe. Owing to that, some of the probable causes for which female productions appear to be merely existent –as one «would be forced to conclude that women had written virtually no autobiographies» [Stanton 1995, 4] or any autobiographical material, for that matter–, could likely have its roots on a series of

miscellaneous facts that combined created a nearly unclimbable obstacle to overcome.

Firstly, it is necessary to approach the origin of the term *autobiography* –self-life-writing– itself, which implies a modern concept first encountered, according to «'Philippe Lejeune'» [*apud* Cáseda 2012, 179], in the German language in 1798 by the avowed philologist, philosopher, literary critic, and poet Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel who first used the term in some of his work. Paradoxically, it is worth to take a moment to mention –due to the relevance of the topic– that his highly educated spouse, Dorothea von Schlegel who most scholars believe to be the actual author of among others *Lucinde* (1799) –she never publicly acknowledged authorship of her writings, on the contrary, it is to believe that she used her husband's name as a *nom de plume*–, a so call *novel* at that time; which told the romantic affair that she, Dorothea, had with her future husband Karl while still married to her first husband. Such document, should almost unquestionably be re-classified by today's standards as at least some form of self-life-writing material. Furthermore, it is noteworthy to recall Schlegel point of view, that would explain why he was an abettor of his wife's authorial endeavor by

> anticipated a cultural setting where men and women would be free to develop as individuals without conforming to stereotyped patterns of male and female behavior … [versus the 18th c. ongoing attitude where] women were regarded as socially and economically dependent, intellectually and spiritually inferior, and best kept in ignorance of their sexuality until after marriage [Flavell 1975, 551].

Moreover, most scholars agreed that the beginning of *modern autobiography* starts with *Les Confessions* of Jean Jacques Rousseau, which were written in the 1760's and eventually published in 1782, becoming the pioneer of «Romantic autobiographical aesthetic» [Rak 2004, 307]. Whereas, it would be necessary to look back over thirteen centuries –400 A.D.– to encounter an exceptional production, which has been considered almost unanimously to be the very first autobiography ever written. As William Spengemann subscribes in his book *The Forms of Autobiography*, Augustine *Confessions* is the end result of a thirteen-part masterpiece that presents «the ultimate purpose and meaning of his life» [1980, 3]. Meanwhile autobiographical male production was steadily rising during the Middle Ages,

women's writings in general had a more discrete awakening, not only for their disadvantage rewarding the amount of those dedicated to the task, as for accessibility to some type of formal *feminize* education. Hence, those who had the privilege and access to it were none others than, in their vast majority, nuns and pious aristocrats. Their creations –as well as their persona–, would face a very challenging time as

> Medieval Christianity construed man as spirit and woman as body. Like the body, woman is accident to man's essence, despite claims of the spiritual equality of all believers… perhaps because they were in an 'oppressed social situation', women were especially drawn to radical forms of religious experience [Finke 1998, 403].

Fortunately, nowadays it is known that there was female production during the Middle Ages, clearly not to the extent of the opposite gender, but nevertheless, productivity and creativity after all. This inferiority on production, vastly has its roots on what was circumscribed during that time in rewards of intimate female thoughts, wishes, and hopes; which have been in its majority through, «fuentes tradicionales, elaboradas por los hombres, [que] nos ofrecen informaciones referidas al pensamiento dominante, a la construcción masculina de la sociedad, pero muy poco … sobre el pensamiento y sentimiento femenino» [Segura 1995, 193].

In a like manner, it could be reasonable to think that starting around the 11th century, women begun more actively to express their inner voice –many times just as a very soft whisper on their prelude– by discretely reflecting their most intimate thoughts through their relationship with God. As time went by, and due to their increasing ecclesiastical presence and often mass popularity –Hildegard von Bingen, Elizabeth von Schönau, Angela de Foligno, Julian of Norwich, Catherine of Siena, and Dorothea von Montau, come to mind– they became, as Caroline Walker states in her preface of the book *Hildegard of Bingen Scivias*, that the irrefutable proof that gainsay what «some scholars have wished to decide … declaring women's writings either a vague echo of more theoretically powerful works by orthodox males or a species of 'false consciousness' that reflects merely patriarchal repression» [1990, 4]. Thus, Middle Ages female authors deserve to have their writings revisited, reinterpreted and most likely reclassify under a multi-genre spectrum, to investigate «whether

what we have in women's texts from the twelfth to the fifteenth century are women's voices at all» [1990, 4].

And in spite of all, it will still be necessary to wait a millennium –after Augustine *Confessions*– to encounter what many scholars consider today, the first European female autobiographies written in Spanish by Leonor López de Córdoba with her *Memorias*, in French by Christine de Pizan with *l'Avision*, in English by Margery Kempe with *The Book of Margery Kempe*, and in German by Helene Kottanner with her *Die Denkwurdigkeiten Der Helene Kottannerin*; which they will not surface until the first half of the 15th century –between 1401 and 1441 to be exact–.

With all this in mind, it is most likely that one of the most distressing difficulty that this multiphase lengthy-time genre has been facing, could be that after a disquisition on *autobiographical* writings –understood on its broader aspect, by including what today many considered in some cases subgenres or completely different ones all together, like letters, confessions, visions, wills, lyrics, and such– as a diverse but single-goal oriented, and cohesive member of a universally accepted literary genre that clearly identifies and represents all of them consistently throughout the pass of time, by embracing their irremediable historical differences as a contribution to the richness of the genre. On the whole, any writings based on memories of life-experience, regardless of type, depth, length and authorship, should be ultimately considered as part of a kind of *self-life-writing* production. On the other hand, and without almost any doubt, female authorship becomes a handicap to disembogue in a treatment that becomes mostly about gender-center classification alone, instead of been about «the level of each text's engagement with the available discourses of truth and identity and the ways in which self-representation is constitutively shaped through proximity to those discourses' definition of authority» [Gilmore 1995, 183].

Unfortunately, it does not seem to have been such consensus among the most reputable scholars time and time again, although changes may be in the horizon, even though it may still feel a daunting task to achieve any acquiescence in the near future. Bearing this in mind, could be worth mentioning that this lack of consensus it is not solely a modern dilemma, but on the contrary, has its origins in the Middle Ages itself, as pointed by Alan Deyermond who believed that «medieval literary terminology is notoriously imprecise. The lack of any tradition of descriptive criticism

prevented the development of a common vocabulary with widely -accepted meanings, in Spanish as elsewhere» [1974, 800].

Furthermore, and equitably, another caveat that must be taken into account when trying to mold these *self-life-writings* into the contemporary autobiographic genre, should be the understanding of how unorthodox it would be to «emplear la terminología moderna para describir un género medieval» [Deyermond 1989, 25]. Additionally, this lack of adequate terminology it is not the only obstacle that the medieval *autobiographical* writings of female authorship must overcome, –as identify per Garí de Aguilera– as one of the biggest pitfalls that one faces is that «los testimonios de autobiografía femenina que conservamos en los Reinos Peninsulares de la Baja Edad Media son relativamente escasos y tardíos» [2001, 685], as equated to the rest of occidental European countries of that time. On top of that, in some cases, women's productions have been either classified into non autobiographical genres, or denied their authorship all together, per default as well as per tradition, creating tension among the scholar community who is unable to reach a consensus on the matter.

One clear example, could it be the authorship dilemma on *The Letters of Abelard and Heloise*[1] (12th century). As John Benton presented the ins and outs of the authorship studies for the *Monumenta Germaniae Historica*[2] in 1986, by exposing on one hand that some scholars are under the impression that «the correspondence had either one author or one editor who imprinted his or her style on all the letters» [1987, 3], and on the other hand, arguing that although the first statistical analysis of the *cursus* carried on by Peter Dronke in 1979 «distinguished the practice of Heloise from that of Abelard» and «exceptional as it is, is sufficiently distinct from Abelard's practice to differentiate her prose style decisively from his» [Benton 1987, 5]; hence despite innumerable studies regarding

1. *Bildungsroman* (formation or education novel). Many scholars considered Heloise and her correspondence as one of the first representations of this literary genre, that had its origins in Germany around 1819. The genre raises, beginning at youth until reaching adulthood, the virtue, the wholeness, the honorability, and the psychological evolution –among other traits– of the novel's main character.

2. *Monumenta Germaniae Historica* is a comprehensive series of primary sources for the study of German history. Founded in 1819, by 1875 was established as an institution, where firstly German medievalists were joined afterwards by scholars of other countries, to research and study manuscripts, to later publish scholarly papers.

the authenticity of authorship, still those who «raised many questions about Heloise's authorship… [because] could never quite believe that a respectable nun would write letters like those» [*apud* Benton 1987, 6].

Astonishly, it was –and still is in some cases– widely believed by some cultures that women could be incapable of transgressive behavior out of their expected social norm. A woman was not 'created equal' in the eyes of a man, did not enjoy the same level of rights and freedoms, instead she was always determined by «el género, creación social» [Segura 1995, 191]. As a result, she was foremostly the role given to her by society, and this borderline misogynistic view of the *female gender role* was mostly a product of centuries upon centuries, where

> the combined authority of Christian teaching and historical tradition appeared to argue for its inferiority. Women had produced none of the great creative achievements of the past. Why had they not done so? The common answer was because their mental capacity was inferior, their minds receptive rather than creative [Flavell 1975, 552].

Most certainly, it is going to be this same Christian upbringing, one of the ultimate reasons and involuntary producer of the most relevant female writers –saints, abbesses, canonesses, nuns, beguines, and deeply religious and pious aristocrats– that medieval Europe has ever encounter. Presumably, and as a result of the Church adoption of a new canon for confessional practice in 1215 at the IV Lateran Council in Rome,

> hombres y mujeres son de forma generalizada llamados a interiorizar en primera persona ese discurso sobre el 'yo' … así un cambio profundo no solo en las practicas rituales de la Iglesia sino más en general en la representación medieval del yo [Garí de Aguilera 2001, 681].

One such stellar specimen much ahead of her time, has to be Hildegard von Bingen, a German Benedictine abbess, who lived in the German Rhineland during the twelfth century. Although her most renown piece has to be her first work *Scivias* –a compilation of her twenty-six visions in three books where she also closely supervised its miniature illuminations–, her prolific production does not leave anyone indifferent. She went on writing two additional visionary theological books *Liber Vitae Meritorium* and *Liber Divinorum Operum*, authored nearly four hundred letters as a result of her correspondence with «four popes, emperors,

bishops, secular rulers, monks, and nuns» [Maddocks 2001, 283], plus two major medical works *Physica* and *Causae et Curae*, sixty-nine symphonic compositions *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum* and four more which only lyrics have survived, a morality play with eighty-two melodies, a collection of liturgical songs, seventy seven poems, and lastly invented an alternative alphabet and language *Litterae Ignota* and *Lingua Ignota* with a glossary of over one thousand words supported by a collection of glosses in Latin and in German. Moreover, she was an active preacher along the Rhine –with the blessing of Pope Eugene III–, and founder of two abbeys, Rupertsberg (1150) and Eibingen (1165).

Given that, just to barely glimpse her work that could be pertinent to this paper –*Scivias* and *Letters*– would take several papers all together to begin grasping their relevance. In this light, Hildegard's correspondence as a whole –as Fiona Maddocks explains in her book *Hildegard of Bingen, The Woman of Her Age*– «still in the early stages of scholarly investigation» [2001, 134]; and although, during Hildegard's times oral tradition was still very much predominant, the written word still had a large component of novelty. Despite this, Hildegard's production was staggering and on top of that she «approved the rewriting of her correspondence at a later date with a view to enhancing her reputation for posterity» [2001,134].

It is noteworthy to point that some of her correspondence has a direct correlation with her book *Scivias* and the Richardis affair, in regards of her peculiar friendship with Richardis von Stade, a nun of noble origins who served Hildegard as secretary and advisor, but who eventually decided to leave her to become an abbess herself in Bassum; action that deeply troubled Hildegard who saw it as a betrayal. This «all-consuming friendship; … [drove her to a] dark, obsessive force … [on] extremes of behavior» [Maddocks 2001, 107; 113]. Curiously, it is known that during the time that took Hildegard to write down her visions on *Scivias* –ten years–, her relationship with Richardis narrowed to the point that some scholars have suggested the flourishment of a lesbian unconsummated relationship between the two of them; and as Maddocks further alleges «Hildegard's vision of Virginitas… is a glittering pen-portrait of Richardis herself (though others have preferred to identify the figure as a self-portrait)» [2001, 113]. Paradoxically, Hildegard was prone to be helped by *'the Living Light'* on her visions to demand whatever request was denied previously by correspondence to her –either by the Pope, the Archbishop of Mainz,

Richardis' brother Hartwig, etc.–. Conspicuously, not only her personality, but also her ways of viewing and understanding the world, and most importantly what can be considered a timeline of her life, relationships and experiences perspires on her writings. Hildegard persona has been brilliantly dissected by Sister Prudence Allen, who declares that

> no woman previous to Hildegard revealed such a wide range of knowledge and creative thought. The extraordinary breadth of her writing skills, which ranged from music to drama, to scientific texts on the classification of stones and herbs, to theological speculation, to language games, to the philosophy of psychology, reveal a genius unparalleled by a woman and matched by very few men up to the twelfth century [1997, 4].

Thus, the figure of Hildegard von Bingen and her massive and utterly brilliant production, could probably be qualified as the most prolific female medieval author, all other women writers should deserve the acknowledgement, respect and ultimate credit of pioneering in a genre completely overtaken by men. Notwithstanding, statements such as Freud's, where women were to be considered «the dark continent» [quoted in Stanton 1995, 132]; depicts how extraordinary characters they were, that even though gender, social, and personal difficulty and even animosity, they were able to produce exceptional creations, that have a right on their own to exits, avoiding male oriented evaluation and classification. Thus, we arrive at the inevitable conclusion that «el creciente lugar que la civilización actual concede no sólo a la autobiografía, sino en general a toda la familia de géneros memorialísticos (cartas, diarios, confesiones, memorias, etc.) … marcará diferencias interiores dentro de esa familia de géneros» [Pozuelo 2006, 9]. Furthermore, it would be how those interior differences are understood and applied, what at the end should make the difference between the established autobiographical genre and its future. And despite of that, «'autobiographical' constituted a positive term when applied to Augustine and Montaigne, Rousseau and Goethe, Henry Adams and Henry Miller, but it had connotations when imposed on women's texts» [Stanton 1995, 132]; and the question should be, why?

Perhaps, by revisiting many of the European female writings between the XI through the 15th century with a broader perspective in mind, avoiding to fit one into the other, may be the solution to reinterpret and reclassify many into a new updated *self-life-writing genre,* where repurpose,

adaptation, and evolution should not be a deterrent to achieve a genre that truly reflects, not only its beginnings and what has become, but the path traveled by all and not few.

WORKS CITED

Allen, Sister Prudence, «Saint Hildegard of Bingen and the relationship between man and woman», *The Concept of Woman, The Aristotelian Revolution, 750 B.C. – A.D. 1250*, Montreal & London: Eerdmans, 1997, pp. 292-315.

Benton, John F., «The correspondence of Abelard and Heloise», *Humanities Working Paper 124*, Passadena: Division of the Humanities and Social Sciences, California Institute of Technology, 1987, pp. 1-40.

Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Algunas notas históricas sobre el género autobiográfico», *Revista de Filología*, 30 (2012), pp. 179-184.

Deyermond, Alan, «De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española», en María Isabel Toro Pascua, coord., *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad de Salamanca-Biblioteca Española del siglo XV, 1994, vol. I, pp. 15-39.

——, *Historia de la Literatura Española I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1974.

Finke, Laurie A, «Mystical bodies and the dialogics of vision», en Sidonie Smith & Julia Watson, eds., *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1998, pp. 403-414.

Flavell, M. Kay, «Women and individualism: A re-examination of Schlegel's '*Lucinde*' and Gutzkow's '*Wally Die Zweiflerin*'», *The Modern Language Review*, 70.3 (1975), pp. 550-566.

Garí de Aguilera, Blanca, «Vidas espirituales y práctica de la confesión. La recepción y transmisión de la auto-biografía espiritual femenina en la península Ibérica y el Nuevo Mundo», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 22 (2001), pp. 679-696.

Gilmore, Leigh, «Autobiographics», en Domna C. Stanton, ed., *The female autograph. Theory and practice of autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, pp. 183-196.

Hart, Mother Columba, & Jane Bishop, ed. & transl., Hildegard von Bingen, *Scivias*, preface by Caroline Walker Bynum, Mahwah: Paulist Press, 1990.

Maddocks, Fiona, *Hildegard of Bingen. The woman of her age*, New York: Doubleday, 2001.

Mirrer, Louise, «Feminist approaches to Medieval Spanish history and literature: A review of the literature and suggestions for further research», *Medieval Feminist Newsletter*, 7 (1989), pp. 3-7.

Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006.

Rak, Julie, «Are memoirs autobiography? A consideration of genre and public identity», *Genre*, 36 (2004), pp. 305-326.

Segura Graíño, Cristina, «La opinión de las mujeres sobre sí mismas en el medievo», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 5 (1995), pp. 191-200.

Smith, Sidonie, & Julia Watson, *Women, autobiography, theory: a reader*, Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Spengemann, William C., *The forms of autobiography. Episodes in the History of a literary genre*, New Haven: Yale University Press, 1980.

Stanton, Domna C., «Autogynography: Is the subject different?», en Domna C. Stanton, ed., *The female autograph. Theory and practice of autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1995, pp. 131-144.

RESUMEN: A través de un recorrido europeo por diversos escritos femeninos, se expondrán las carencias de base con las que se ha definido la autobiografía moderna y se refutarán algunas de las ideas preconcebidas en la que ésta se fundamenta. Según se van encontrando los orígenes no sólo de la palabra 'autobiografía' en sí, sino también de sus primeros emisarios masculinos, el artículo lo guiará a algunas autoras menos conocidas o menos reconocidas que, en muchos casos, han sido excluidas no sólo por sus coetáneos sino a su vez por la Historia también. Además, a uno se le pedirá que reconsidere y revalúe lo que muchos consideraron el género literario más popular, para dar paso a puntos de vista innovadores que permitirían un mayor grado de derecho para con aquellas autoras que han sido totalmente discriminadas y, en muchos casos, ignoradas durante la consolidación del género autobiográfico a lo largo de los siglos. Asimismo, debido al hecho de que en muchas ocasiones estas mujeres fueron devaluadas como autoras por la única razón de su género de nacimiento y, a pesar del hecho de que cada una de ellas, con matices variables, se enfrentan al rechazo, a las actitudes misóginas, al desafío, al aislamiento, a agravios, al menosprecio y muchas más actitudes hostiles hacia no sólo su persona sino, en general, a sus escritos. Sorprendentemente, fueron capaces de romper, de un modo u otro, el pasado inhóspito y olvidadizo. Debido a todo eso, y en lugar de ser olvidadas –en su mayoría dado por su carácter inusitado y su ingenio

indestructible–, de lo contrario, 'ellas' se están convirtiendo en las pioneras de un nuevo comienzo de una era literaria más igualitaria; por lo tanto, sus escritos y su contenido, sus opiniones y puntos de vista, sus experiencias y sentimientos, sus deseos y sueños estarán justamente donde se merecían y se han ganado, un género autobiográfico actualizado, inclusivo y más igualitario desde el principio.

PALABRAS CLAVE: Escritos autobiográficos medievales femeninos, autobiografía moderna.

ABSTRACT: Through a European tour of selected female writers, the basic shortcomings with which modern autobiography has been defined would be exposed, and some of the preconceived ideas on which the genre is based would be refuted. As one encounters the origins of not only the word *'autobiography'* itself, but also its first male emissaries, the article would guide one onto some less known or less recognized female authors that have been, in many cases, ostracized not only by their coevals but indeed by History as well. Besides, one would be asked to rethink and revalue what many considered the most popular literary genre, to give way to groundbreaking points of view that would allow a higher degree of entitlement to those female authors that have been utterly discriminated and in many instances ignored all together during the consolidation of the autobiographical genre throughout the centuries. Furthermore, on account of the fact that in many occasions these women were devalued as authors by the sole reason of their birth gender, and despite de fact that every single one of them, with variable nuances, encounter rejection, misogynistic attitudes, defiance, isolation, grievance, disparagement, and many more hostile attitudes towards not only their persona but broadly their writings. Remarkably, they were able to break, one way or another, the inhospitable and absentminded past of time. Owing to all that, and instead of being forgotten –mostly given by their uncharacteristic and indestructible witty–, conversely 'they' are becoming the pioneers of a new beginning of a more egalitarian literary era; hence, their writings and its contents, their opinions and views, experiences and feelings, wishes and dreams would be rightfully where they deserved and earned, an updated, inclusive, and more egalitarian autobiographical genre all along.

KEYWORDS: Medieval female autobiographical writings, modern autobiography.

AGUAS NOCIVAS Y PROVERBIALES EN EL ÁFRICA SEPTENTRIONAL MEDIEVAL A TRAVÉS DEL «KITĀB AL-MASĀLIK WA-L-MAMĀLIK» DE AL-BAKRĪ[*]

ALBA SAN JUAN PÉREZ
(Universidad de Salamanca)

El agua, fuente de vida y elemento indispensable para la humanidad, constituye uno de los aspectos más importantes de la cultura araboislámica, cuya génesis se encuentra en un entorno árido y desértico en el que el agua adquiere gran valor. Reflejo de la gran significación que posee este recurso en la realidad de las sociedades árabes e islámicas es una de las fórmulas con las que se denominan los árabes: *banū mā' al-samā'*, «hijos del agua del cielo» [Heinen 1995, 1014a-1018a]. Según al-Zabīdī (m. 1790), que define esta fórmula en su extenso diccionario titu-

[*] Este estudio forma parte de mi proyecto de tesis doctoral que realizo gracias a una ayuda FPU 2017 financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, y a su vez se incluye entre los resultados del subproyecto «Geografía Cultural del Mágreb Islámico Medieval y Moderno en la Red (GEOMAGRED)» (HAR2017-82152-C2-1-P; IP: Miguel Á. Manzano, IEMYRhd, Universidad de Salamanca), el cual, junto con el subproyecto «Dinámicas Humanas en el Norte de África: poblamiento y paisaje en perspectiva histórica (DHUNA)» (HAR2017-82152-C2-2-P; IP: Helena de Felipe, Universidad de Alcalá) se integra en el proyecto de investigación coordinado «Geografía Cultural del Mágreb y Dinámicas Humanas en el Norte de África (MAGNA) HAR2017-82152-C2-1-P». Todos ellos han sido financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

lado *Tāŷ al-ʿArūs*, «los Banū Māʾ al-Samāʾ son los árabes porque van detrás de las gotas de agua del cielo y habitan donde están ellas» [Al-ʿAzbāwī 2001, 515].

La relevancia que la civilización araboislámica otorga al agua se expresa mediante la presencia de este elemento en todos los aspectos que la conforman, «desde la lengua y la literatura, hasta la tecnología, mecánica y agricultura, pasando por la religión, el derecho, el urbanismo, la arquitectura o la fiscalidad» [Vidal Castro 2010, 167-168]. Así, en las manifestaciones culturales de la sociedad araboislámica medieval, que representan su modo de vida y su concepción del mundo, se percibe el carácter trascendental del agua. Este es el caso de la historiografía árabe medieval, en la que destaca la notoria presencia de este elemento.

Los textos histórico-geográficos árabes medievales describen los vastos territorios del mundo conocido y reproducen los paisajes que el viajero de la época encontraría en su recorrido por los distintos lugares mencionados en estas obras. Además, en el caso del género literario denominado «masālik wa ʻl-mamālik»[1], se recogen numerosas rutas y datos de muy diversa índole –como aspectos geográficos, climáticos, sociales, políticos y económicos–, que son de gran interés y que permiten al lector construir una determinada imagen del lugar.

Las características físicas del entorno geográfico son de especial interés para los geógrafos, pues determinan la validez del territorio para albergar vida humana. A lo largo de la historia, los grupos humanos han buscado establecerse en lugares en los que el agua estuviese presente –o en los que se tuviese fácil acceso a ella– y los viajeros tenían la necesidad de abastecerse de agua durante sus desplazamientos. Es por ello por lo que, entre los muchos aspectos plasmados por los geógrafos árabes medievales en sus obras, los recursos hídricos constituyen uno de los elementos más importantes de las descripciones geográficas.

Así pues, las obras histórico-geográficas de época medieval registran e indican la ubicación exacta o aproximada de infinidad de lugares en los que era posible encontrar agua, ya fuese en su curso natural –como ríos, arroyos, manantiales y lagos–, o por medio de canalizaciones u otros mecanismos creados por el ser humano para facilitar el abastecimiento

1. La bibliografía sobre el mismo es muy abultada. Véase, entre otros y a título de ejemplo: Pellat 1991, 639-640; Roldán & Valencia 1998, 7-22; los trabajos de Miquel (especialmente 1973); y, más recientemente, Franco Sánchez 2017, 37-66.

de agua a una población –como *qanāt*, pozos, fuentes y aljibes–. De igual modo, los geógrafos ofrecen información sobre la relación que establecían los grupos sociales con el agua que se encontraba a su disposición, sus métodos de abastecimiento e incluso la función del agua en el imaginario colectivo de estas personas.

Además de poner de relieve la importancia del agua mediante el registro de todos los recursos hídricos conocidos en cada zona, los geógrafos árabes medievales a menudo describen también las características del agua, como su potabilidad, su sabor, su salinidad y sus condiciones de salubridad. Asimismo, en algunas ocasiones, se mencionan los efectos perjudiciales o beneficiosos que determinadas aguas tienen sobre el cuerpo humano. En este sentido, algunos testimonios recogidos por los geógrafos advierten al lector del peligro de beber agua en ciertos lugares por su carácter nocivo y los perjuicios para la salud que esta provoca.

El presente artículo tiene el objetivo de realizar un acercamiento a la imagen del agua que proyecta la obra de al-Bakrī, *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik* (s. XI) con respecto a los territorios del norte de África en época medieval. En esta ocasión, el análisis se centra en la calidad del agua, y más concretamente en los testimonios que advierten del carácter nocivo de algunas aguas para la salud de quienes la beben. Estas noticias, además, están acompañadas –en su mayoría– de expresiones orales, proverbios y poemas sobre la naturaleza perjudicial de estas aguas, que aproximan al lector a la realidad de la sociedad del África septentrional medieval y su relación con el entorno.

AL-BAKRĪ, «KITĀB AL-MASĀLIK WA-L-MAMĀLIK» (S. XI)

Abū ʿUbayd Allāh al-Bakrī (m. 487/1094)[2] es, junto con al-Idrīsī, el geógrafo más célebre del occidente islámico. Nacido a principios del siglo XI en Huelva, residió en Córdoba, Sevilla y Almería, donde adquirió amplios conocimientos sobre disciplinas variadas como historia, geografía y lexicografía junto a maestros de prestigio, como el cronista Abū Marwān b. Ḥayyān. Escribió obras de geografía, teología, filología y botánica, pero

2. Sobre este autor y su obra, véanse, por ejemplo, Lévi Provençal 1960, 155-157; Lirola Delgado 2002, 92-97; Hopkins & Levtzion 2011, 62-63.

fue su faceta como geógrafo la que le proporcionó el mayor renombre, a pesar de que nunca viajó fuera de la Península Ibérica. Su obra geográfica más conocida, *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik* (*Libro de los caminos y los reinos*) pertenece al género literario homónimo que se ocupa de la descripción de los vastos territorios del mundo conocido y ofrece, entre muchos otros aspectos, como se ha mencionado, rutas e información sobre diferentes localidades y poblaciones. Este geógrafo andalusí utilizó como fuentes de información para la creación de su obra principalmente las fuentes escritas de autores como al-Mas'ūdī (m. 345/956), Ibn Qutayba (m. 276/889) y al-Ṭābarī (m. 310/923), entre otros [Penelas 2009, 25].

A pesar de habernos llegado incompleta, la obra de al-Bakrī constituye un importante testimonio historiográfico y es un referente de la geografía árabe medieval por las detalladas descripciones que proporciona. En ella, y concretamente en la minuciosa descripción de los territorios del norte de África, se aprecia la presencia del agua de forma notable. Al-Bakrī dedica especial atención al registro de los recursos hídricos en sus diferentes formas –como ríos, manantiales, pozos y fuentes– que se enmarcan en las rutas e itinerarios que componen su obra. También describe los mecanismos creados por el ser humano para canalizar el agua potable y abastecer de ella a los habitantes tanto de ciudades como de zonas rurales. Asimismo, con frecuencia, señala las características del agua, como su abundancia, profundidad y sabor, y pone de relieve otros aspectos como la calidad del agua para el consumo humano, sus propiedades beneficiosas para la salud o su carácter perjudicial.

AGUAS NOCIVAS Y PROVERBIALES EN EL ÁFRICA SEPTENTRIONAL

Como ya se ha indicado, los geógrafos árabes medievales conceden especial importancia al registro de los recursos hídricos existentes en los territorios que describen, con el fin de ofrecer la información necesaria para proporcionar una imagen fiel del lugar, que será de utilidad para todo viajero que necesite abastecerse de agua en su recorrido. Si bien, de forma habitual, la presencia de agua en un determinado territorio era símbolo de abundancia, fertilidad y prosperidad, en algunos lugares específicos, el agua representaba un peligro y los geógrafos debían advertir de ello.

A continuación, se presenta una muestra de ciertas noticias existentes sobre la presencia de aguas nocivas en el África septentrional medieval. Los testimonios seleccionados, tomados principalmente del texto de al-Bakrī [Leeuwen & Ferré 1992; Mac Guckin de Slane 1965], presentan un marcado carácter oral. Se trata de expresiones o proverbios que se transmitieron, ya de forma directa por personas que vivían en lugares donde el agua era dañina, ya de modo indirecto, al formar parte del acervo popular que, de algún modo, avisaba de su peligro y perpetuaba la advertencia para las generaciones posteriores.

BI'R ABĪ L-KANŪD

Una de las primeras noticias que se encuentra en la obra de al Bakrī trata sobre un pozo llamado Bi'r Abī l-Kanūd, situado en Trípoli. Según el testimonio del célebre autor, este pozo destaca porque su agua tiene la peculiaridad de disminuir la inteligencia de quien la bebe. Asimismo, se incluye una expresión que se utilizaba para dirigirse a las personas que hubiesen cometido algún acto reprobable, eximiéndolas de toda culpa por verse afectadas por esta agua: «No hay nada que reprobarte, porque has bebido el pozo de Abī l-Kanūd» [Leeuwen & Ferré 1992, 654-655; Mac Guckin de Slane 1965, 24].

La noticia sobre este pozo y el proverbio que lo acompaña se han transmitido en la historiografía árabe medieval a lo largo de los siglos, y la obra de al-Bakrī es, al parecer, la primera fuente que recoge este fenómeno. Posteriormente, este mismo testimonio sobre el pozo de Abī l-Kanūd se encuentra en la obra *Kitāb al-istibṣār fī aŷā'ib al-amṣār* (s. XII) [Abdel-Hamid 1985, 110; Fagnan 1993, 2-3][3], posiblemente escrita por Muḥammad Ibn ʿAbd al-Rabbihi al-Ḥafīd (m. 602/1205)[4], que toma la obra de al-Bakrī como principal referencia para la composición de su parte relativa al Magreb, aunque no lo cita en esta ocasión. En el siglo XIII, también encontramos esta misma noticia recogida en el diccionario geográfico *Muʿŷam al-buldān*

3. Véanse sobre esta obra, Pellat 1997, 254a; Hopkins & Levtzion 2011, 137-138.

4. Sobre la posible autoría de la obra *Kitāb al-istibṣār fī ʿaŷā'ib al-amṣār*, véase Ibn Šarifa 1992; Puerta Vílchez & Rodríguez Figueroa 2012, 609-619.

de Yāqūt al-Ḥamawī (m. 626/1229) [Yāqūt al-Rūmī 1979, 25][5], quien sí hace referencia a al-Bakrī como fuente de la información. En el mismo siglo, al-Qazwīnī (m. 682/1283)[6], incluye esta noticia en su obra *Aṯār al-bilād wa ajbār al-ʿibād* [s.f., 408], en la que el mismo pozo aparece denominado como «Bi'r Kanūd», en lugar de «Bi'r Abī l-Kanūd». De igual modo, en el siglo XV, al-Ḥimyarī (m. 900/1494)[7] registra el testimonio de este pozo en su diccionario geográfico *Kitāb al-rawḍ al-miʿṭār* [ʿAbbās 1975, 389].

Las mencionadas noticias sobre este pozo, Bi'r Abī l-Kanūd, se han transmitido durante siglos en las obras histórico-geográficas manteniendo su estructura y contenido prácticamente intactos, de tal modo que los testimonios de estos autores son casi idénticos. A pesar de que el método de reutilización y reproducción fiel de las noticias empleado por los autores árabes medievales para la creación de sus obras es bien conocido[8], sorprende la pervivencia de este relato durante más de cuatro siglos sin haber sufrido alteraciones o añadiduras.

ʿAYN BARQĀL

El siguiente testimonio sobre el carácter pernicioso del agua no se encuentra recogido en el *Kitāb al-masālik wa 'l-mamālik* de al-Bakrī, pero he considerado necesario incluirlo en este artículo por su similitud con el mencionado pozo Bi'r Abī l-Kanūd. Se trata de la fuente de agua llamada Barqāl, situada a las afueras de la ciudad de Tánger. Esta fuente aparece en la mencionada obra *Kitāb al-istibṣār fī aẏā'ib al amṣār* (s. XII) [Abdel-Hamid 1985, 138; Fagnan 1993, 49][9], donde se dice de ella que su agua perjudicaba la

5. Sobre este autor y su obra, véase Hopkins & Levtzion 2011, 167-168.

6. Zakariyyā' b. Muḥammad b. Maḥmūd al-Qazwīnī. Sobre este autor y su obra, véase Hopkins & Levtzion 2011, 176.

7. Sobre este autor, véase Lewicki 1986, 675b-676b.

8. Sobre el método de los autores árabes medievales de utilización de las fuentes escritas y la reproducción de noticias de autores anteriores de forma prácticamente idéntica, véase Penelas 2009, 26.

9. Sobre el origen desconocido de las conducciones de agua hacia la ciudad de Tánger y su posible relación con el nacimiento de agua llamado Barqāl, véase Gozalbes Cravioto 2000, 840.

inteligencia de las personas que la bebían. Además, el texto recoge también una expresión propia de la zona que se utilizaba para dirigirse a quienes, habiendo bebido de esa fuente, actuaban sin pensar, conducidos a lugares donde habrían perdido el sentido: «Bebiste agua de Barqāl, no tienes alas».

Por eso, a propósito de esta fuente, también se citan unos versos de un poema que dice así: «En Tánger hay una fuente cuya agua surge de la arena, su agua es agradable como la de Salsabīl[10], ligera y fresca, pero transporta a mil 11 millas de allí a quien la bebe».

Como se puede apreciar tras la lectura de estos testimonios, a pesar de la gran distancia que separa las localizaciones de estos dos puntos de agua –Bi'r Abī l-Kanūd en Trípoli y Barqāl en Tánger–, la similitud de ambos relatos y de las expresiones que los complementan es más que evidente.

Con respecto a la transmisión y difusión de estas noticias, parece que, a diferencia del mencionado pozo Bi'r Abī l-Kanūd, que se incluye en numerosas obras geográficas entre los siglos XI y XV, la fuente Barqāl solo se encuentra recogida en el *Kitāb al-istibṣār* y en el *Kitāb al-rawḍ al-mi'ṭār* de al-Ḥimyarī [ʿAbbās 1975, 396], quien reproduce este fragmento de forma idéntica. Esta escasez de referencias podría responder a errores en la transmisión de su nombre (véase *infra*) o a otras circunstancias difícilmente verificables; por ejemplo, que la fuente se hubiera secado, incluso antes de la época en la que escribió al-Ḥimyarī, quien copiaría la información sin comprobar su veracidad.

BI'R AZRĀQ

Entre los numerosos recursos hídricos del África septentrional de cuya agua se desaconseja beber, se encuentra el pozo llamado Bi'r Azrāq, situado frente a la ciudad de Marsà al-Jaraz 12, en Argelia. Sobre este pozo, al-Bakrī

10. Salsabīl es el nombre de una fuente del paraíso que aparece mencionada en el Corán (en LXXVI, 18), donde se dice que de ella beberán una copa aquellos que se encuentren en el paraíso. Véase Rippin 1995, 999.

11. En la traducción de E. Fagnan (1993, 49) hay una pequeña errata fácilmente corregible: escribe «cien millas» en lugar de «mil millas».

12. Se trata del puerto conocido en la actualidad como el-Kala, o al-Qāla, en Argelia. La localización de este pozo denominado Bi'r Azrāq se desconoce por el momento,

recoge un proverbio que dice lo siguiente: «Mejor una lanzada que beber agua del pozo azul» [Leeuwen & Ferré 1992, 718; Mac Guckin de Slane 1965, 118].

La continuación de esta noticia recogida por al-Bakrī se ve representada en la perpetuación del refrán que lo acompaña. Dicho proverbio aparece, curiosamente, en el refranero andalusí del cordobés Abū Yaḥyà al-Azzaŷŷālī (m. 694/1294). Su obra, titulada *Rạyy al-'uwām wa mar'a ssawām fī nukat l-jawāṣṣ wa-l'awām*es un compendio de refranes que el autor escuchó a los andalusíes de su época [Ould Mohamed Baba 1999, 110, refrán n.º 1066]. La presencia del proverbio que menciona Bi'r Azrāq pone de relieve la difusión del mismo, que ha trascendido al ámbito de la cultura popular andalusí y ha permanecido en ella durante al menos dos siglos[13]. En este caso, también al-Ḥimyarī se hace eco de la noticia, pero variando ligeramente la denominación del pozo, que registra como «Bi'r Ibn Rāq» ['Abbās 1975, 53].

ḌĀT AL-ḤIMĀM

El último de los testimonios sobre aguas perjudiciales para la salud que se ha seleccionado habla de un lugar llamado Ḍāt al-Ḥimām. Al-Bakrī lo incluye en su descripción de los territorios de Egipto, en la ruta que lleva al Magreb, pero no proporciona ningún tipo de información que nos permita situar este lugar en un mapa. No obstante, Ḍāt al-Ḥimām[14] aparece recogido en el diccionario geográfico de Yāqūt, *Mu'ŷam al-buldān*, que lo sitúa entre Alejandría e Ifrīqīya, aunque dice que se encuentra más cerca de Ifrīqīya [Yāqūt 1979, 299]. Otros autores, como al Idrīsī, ofrecen más detalles sobre la localización de Ḍāt al-Ḥimām pero no mencionan

---

pues al-Bakrī solo indica que este se encuentra frente a Marsà al-Jaraz. No obstante, Bencherifa sugiere que podría tratarse de un lugar cercano a la actual ciudad de Annaba, en Argelia. Véase Ould Mohamed Baba 1999, 110, en nota.

13. Agradezco a la Dra. Helena de Felipe Rodríguez que me indicase la presencia de este refrán en la obra de al-Azzaŷŷālī, que pone de relieve la pervivencia del mismo en la cultura popular andalusí.

14. Slane, en su traducción de *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*, vocaliza este nombre como «Ḥomām», pero este topónimo se corresponde con otro lugar situado entre Meca y Medina, según Yāqūt (1979, 298). *Cf.* al-Bakrī (Mac Guckin de Slane 1965, 118).

ninguna característica destacable relacionada con sus aguas[15].Al-Bakrī explica que este lugar, Ḏāt al-Ḥimām, fue denominado así «porque su agua produce fiebre a todas las personas que la beben, salvo aquellos a los que Dios cura» [Leeuwen & Ferré 1992, 648; Mac Guckin de Slane 1965, 10-11]. No obstante, también indica que frente a este lugar se encuentra un pozo de agua potable y buena. Además, al-Bakrī recoge un proverbio o canción que solían recitar los camelleros y que menciona este lugar, conocido por este fenómeno que produce fiebre: «Señor, líbranos del Hiŷāz y de su carestía; de Egipto y de su peste; de Ḏāt al-Ḥimām y de su fiebre» [*Ibidem*].

CONCLUSIONES

Todos los testimonios sobre el agua expuestos en este artículo poseen una característica común: recogen noticias o tradiciones populares magrebíes sobre aguas perjudiciales para la salud. Estos ejemplos son una mínima muestra de la inmensa cantidad de información que podemos encontrar en las obras historiográficas árabes medievales sobre el agua y que ponen de relieve la importancia de este elemento para la vida humana y el desarrollo de su cultura.

Las noticias relacionadas con el agua registradas por los geógrafos árabes medievales son muy abundantes y ofrecen información de muy diverso tipo, que espero desarrollar en futuros trabajos. Además de permitir la reconstrucción de una cartografía de los diferentes cursos de agua, aportan información sobre aspectos muy variados como los asentamientos y la movilidad de la población en torno al agua, la terminología específica empleada para denominar a los recursos hídricos en las diferentes regiones, y los mecanismos y construcciones creados por el ser humano para canalizar el agua.

15. Al-Idrīsī 2002, 318, sitúa Ḏāt al-Ḥimām a 38 millas de Alejandría. Además, según una nota en la traducción de Slane (al-Bakrī 1965, 10), en el siglo XIX el viajero Heinrich Barth incluye Bi'r al-Hamām en el mapa que acompaña a su obra titulada *Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres* (1849), y lo sitúa a una distancia de 34 millas al suroeste de Alejandría y a 9 millas del mar.

El agua, además de configurar el entorno de los seres humanos, es también la causa de reacciones culturales que se reflejan en la mentalidad popular y en las producciones intelectuales. Por ello, no es de extrañar que este elemento ocupe un lugar relevante en las obras historiográficas árabes medievales y que determinados recursos hídricos hayan suscitado la creación de proverbios y relatos, debido a las diversas propiedades que se les atribuyen. Los geógrafos árabes medievales realizan una labor extraordinaria al recopilar en sus obras todos aquellos aspectos relacionados con el agua que se encontraban en los lugares que describían. Así pues, la transmisión de determinados testimonios orales permite al lector conocer ciertos detalles sobre el lugar descrito que son menos evidentes que una mera descripción física, como es la relación que los distintos grupos humanos establecían con el medio físico que habitaban y, por lo tanto, con el agua que tenían a su disposición.

En este sentido, la obra del célebre geógrafo andalusí al-Bakrī –*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*– constituye un importante testimonio historiográfico para la documentación de los recursos hídricos en el norte de África. En ella, a través de las descripciones de los diferentes territorios que componen el territorio norteafricano, se proyecta una imagen del lugar, de sus pobladores y de los recursos naturales allí existentes, que, con toda seguridad, sirvió de referencia a numerosos viajeros en la Edad Media. Asimismo, las indicaciones y apreciaciones que ofrece sobre los lugares en los que se puede encontrar agua resultan extremadamente útiles y necesarias, pues, además de informar sobre diferentes características del agua, como su calidad y sabor, advierten también de los riesgos que conlleva el consumo de agua en determinados lugares.

El agua perniciosa, además de encontrarse presente en las descripciones geográficas de los distintos territorios del mundo conocido, se infiltra en la cultura popular árabe medieval y brota en medio de proverbios que se han transmitido en las fuentes árabes medievales. Si bien puede parecer que algunas de las expresiones orales y proverbios que acompañan a las noticias sobre aguas nocivas tienen un carácter meramente anecdótico, no debemos desestimar la trascendencia de otros proverbios –como el mencionado en relación con Bi'r Azrāq– que han pervivido en la cultura popular de ciertas sociedades islámicas durante siglos. Así pues, los estudios sobre el agua llevados a cabo desde diferentes perspectivas disciplinares son de gran relevancia porque nos permiten profundizar en el conoci-

miento de la sociedad araboislámica medieval a través de la relación que establece con su entorno y, de forma particular, con el agua.

BIBLIOGRAFÍA

ʿAbbās, Iḥsān, ed., Ibn ʿAbd al-Munʿim al-Ḥimyarī, *Kitāb al-rawḍ al-miʿṭār fī jabar al-aqṭār*, Beirut: Librairie du Liban, 1975.

Abdel-Hamid, Saad Zaghloul, ed. y trad., *Kitāb al-istibṣār fī ʿaŷaʾib al-amṣār. Description de la Mekke et Médine, de l'Égypte et de l'Afrique septentrionale par un écrivain marocain du VIe siècle de l'Hégire (XIIe s. J.C.)*, Casablanca: Les Editions Maghrébines, 1985.

Al-ʿAzbāwī, ʿAbd al-Karīm, ed., al-Zabīdī, *Tāŷ al-ʿarūs min ŷawhar al-qāmūs*, al-Kuwayt: Mu'assasat al-Kuwayt li-l-taqaddum al-ʿilmiyī, 2001, vol. 36.

Bencherifa, Muhammad, ed., Abū Yaḥyà al-Zaŷŷālī, *Rayy al-ʾuwām wa-maʿà al-sawām fī nukat al-jawāṣṣ wa-l-ʿawām*, *Amṯāl al-ʿāmma fī l-Andalus li Abū Yaḥyà al-Zaŷŷālī*, Rabat: Wizārat al-Dawla al-Mukallafa bi-šuʾūn al-Taqāfiyya, 1971-1975.

Fagnan, Émile, trad., *L'Afrique Septentrionale au XIIe siècle de notre ère. Description estraite du Kitāb al-Istibṣār*, Constantine: Imprimerie D. Braham, 1900 [reimpr. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1993].

Franco Sánchez, Francisco, «Al-masālik wa-l-mamālik: Precisiones acerca del título de estas obras de la literatura geográfica árabe medieval y conclusiones acerca de su origen y estructura», *Philologia Hispalensis*, 31.2 (2017), págs. 37-66.

Gozalbes Cravioto, Enrique, «Descubrimientos arqueológicos de Tingi (Tánger) en los siglos x al xvii», en Mustapha Kanoussi & Paola Ruggeri & Cinzia Vismara, eds., *L'Africa romana: geografi, viaggiatori, militari nel Maghreb: alle origini dell'archeologia nel Nord Africa. Atti del XIII convegno di studio Djerba, 10-13 dicembre 1998*, Roma: Carocci, 2000, págs. 835-852.

Heinen, Anton, «Samāʾ», en P. Bearman *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1995, vol. VIII, págs. 1014a-1018a.

Hopkins, J. F. P., & Nehemia Levtzion, eds., *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*, Princeton: Markus Wiener Publishers, 2011.

Al-Idrīsī, *Kitāb nuẓhat al-muštāq fī ijtirāq al-afāq*, El Cairo: Maktaba al-Ṯaqāfa al-Dīnīya, 2002.

Ibn Šarifa, Muhammad, *Ibn ʿAbd Rabbihi al-Ḥafīd. Fuṣ min sīra mansīya*, Beirut: DGI, 1992.

Leeuwen, A. P. Van, & A. Ferré, eds., Abū ʿUbayd al-Bakrī, *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*, Túnez: Al-Dār al-ʿArabiyya li-l-Kitāb, Bayt al-Ḥikma, 1992, 2 vols.

Lévi Provençal, Évariste, «Abū ʿUbayd al-Bakrī», en Hamilton Alexander Rosskeen Gibb *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1960, vol. I, págs. 155-157.

Lewicki, Tadeusz, «Ibn ʿAbd al-Munʿim al-Ḥimyarī», en Hamilton Alexander Rosskeen Gibb *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1986, vol. III, págs. 675b-676b.

Lirola Delgado, Jorge, «Al-Bakrī, Abū ʿUbayd», en Jorge Lirola Delgado & José Miguel Puerta Vílchez, dirs., *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Sevilla & Granada: El legado andalusí, 2002, vol. I, págs. 92-97.

Mac Guckin de Slane, William, ed. y trad., Abū ʿUbayd al-Bakrī, [*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*] *Al-Mugrib fī ḏikr bilād Ifrīqiya wa-l-Magrib wa-huwa* [*sic*] *ǰuzʾuzic kitāb al-Masālik wa-l-mamālik = Description de l'Afrique Septentrionale*, édition revue et corrigée París: Jean Maisonneuve, 1965 [Argel: 1911-1913].

Miquel, André, *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle. Géographie et géographie humaine dans la littérature arabe des origines à 1050*, París: Mouton, 1973, vol. 1 (Reimpr. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001).Ould Mohamed Baba, Ahmed-Salem, *Estudio dialectológico y lexicológico del refranero andalusí de Abū Yaḥyà Azzaǰǰālī*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999.

Pellat, Charles, «Al-Masalik wa ʿl-mamalik», en C. E. Bosworth *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1991, vol. VI, págs. 639-640.

——, «Istibṣār (kitāb al-)», en P. Bearman *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1997, vol. IV, pág. 254a.

Penelas, Mayte, «Modos de reutilización en la historiografía andalusí. El Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik de al-Bakrī», en Pierre Toubert & Pierre Moret, eds., *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIe siècle)*, Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2009, vol. CXII, págs. 23-42.

Puerta Vílchez, José Miguel, & Antonio Rodríguez Figueroa, «Ibn ʿAbd Rabbihi al-Ḥafīd, Muḥammad», en Jorge Lirola Delgado & José Miguel Puerta Vílchez, dirs., *Biblioteca de al-Andalus*, Almería: Fundación Ibn Tufayl, 2012, vol. I, págs. 609-619.

Al-Qazwīnī, Zakariyyāʾ b. Muḥammad b. Maḥmūd, *Aṯār al-bilād wa ajbār al-ʿibād*, Dār al-Ṣādir, Beirut, s.f.

Rippin, Andrew, «Salsabīl», en P. Bearman *et alii*, eds., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Leiden: Brill, 1995, vol. VIII, pág. 999.

Roldán Castro, Fátima, & Rafael Valencia Rodríguez, «El género *al-masālik wa-l-mamālik*: su realización en los textos de Al-ʿUdrī y Al-Qazwīnī sobre el Occidente de Al-Andalus», *Philologia Hispalensis*, 3 (1988), págs. 7-22.

Vidal Castro, Francisco, «Inicio de la creación y origen de la vida: sobre la cosmogonía del agua en el islam», *Cuadernos del CEMYR*, 18 (2010), págs. 167-186.

Yāqūt, b. ʿAbd Allāh al-Ḥamawī al-Rūmī, *Muʿŷam al-buldān*, Dār Ṣāder, Beirut, 1979, vol. IV.

RESUMEN: La importancia del agua en la sociedad araboislámica medieval se pone de manifiesto en las obras geográficas, que transmiten todo tipo de testimonios y noticias con respecto a este preciado elemento. Las descripciones de los territorios del mundo islámico realizadas por los geógrafos árabes medievales incluyen el registro de los recursos hídricos existentes y, con frecuencia, señalan las características del agua, como su calidad y su sabor. Además, en ocasiones, los geógrafos advierten de los peligros de consumir aguas procedentes de determinados lugares debido a sus efectos perjudiciales sobre la salud de los seres humanos. Con el propósito de realizar un acercamiento a la percepción del agua en el norte de África proyectada en la obra del geógrafo andalusí Abū ʿUbayd al-Bakrī –*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*–, el presente estudio muestra y analiza una selección de testimonios que advierten del carácter pernicioso de ciertas aguas para la salud de quienes la beben. Asimismo, las expresiones orales y proverbios que acompañan a los relatos seleccionados, y que son propios de las personas que conocían la naturaleza dañina de estas aguas, reflejan la perspectiva de la sociedad araboislámica medieval del norte de África con respecto a las aguas nocivas que protagonizan estas noticias.

PALABRAS CLAVE: Al-Bakrī, agua, norte de África, recursos hídricos, historiografía árabe medieval.

ABSTRACT: The relevance of water in medieval Arabo-Islamic society is expressed in geographical sources, which transmit all kinds of information and accounts regarding this valuable element. The descriptions of the Islamic world territories made by Medieval Arab geographers include a record of the existing water resources and they often indicate the characteristics of water, such as its quality and taste. Moreover, geographers occasionally warn about the dangers of drinking water from certain places on account of their detrimental effects over human health. The aim of this article is to approach the perception of water in the North of Africa that the Andalusian geographer Abū ʿUbayd al-Bakrī shows in his work –*Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*– by means of the analysis of a selection of accounts that warn about the harmful nature of water in particular places. Furthermore, the oral expressions and proverbs which accompany the selected texts reflect the perspective of Medieval Arabo-Islamic society in North Africa with regard to the adverse effects of water.

KEYWORDS: Al-Bakrī, North Africa, Water resources, Medieval Arabic Historiography.

JUAN AGRAZ, INTERLOCUTOR POÉTICO DE MENA, SANTILLANA Y MONTORO

JAVIER TOSAR LÓPEZ
(Universidade da Coruña)

La figura y la obra de Juan Agraz suscitaron cierto interés en parte de la crítica ya desde época temprana, pero no el suficiente como para enfrentar un estudio completo que diese cuenta de su trayectoria vital, que acotase su producción y permitiese una edición crítica de sus versos, de la que no disponemos todavía. Así, son varios los estudios literarios decimonónicos y los del cambio de siglo que asocian el nombre del poeta a parte de sus textos y a algunas de las fuentes que la recogen[1]; sin embargo, solo tres trabajos se han acercado al poeta de forma individualizada: una monografía debida a Nancy Marino que ofrece la edición de seis *dezires* en los que aquel se dirige a personajes relevantes de la corte [1980, 73-84][2]; un estudio sobre poetas andaluces debido a Álvaro

1. Ticknor 1851, I, 570; Pidal 1851, lxxxvi-lxxxvii; Ríos 1865, VI, 545; Pérez Gómez Nieva 1884, 1-18; Ménendez Pelayo 1890, II, 24; Cotarelo y Mori 1900, 301-313; Foulché-Delbosc 1912-1915, II, 766; Vendrell de Millás 1945, 38-40. De indudable importancia resulta la investigación cancioneril llevada a cabo por Dutton en la última década del siglo xx (1990-1991, VII, 321).

2. ID 0191 «Excelente rey, señor», ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», ID 0398 «El maestre don Gutierre», ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», ID 0382 «Yo vos quiero revelar» e ID 0383 «Señora doña Marina». Al igual que obro aquí, en adelante sigo las convenciones establecidas por Brian Dutton para referirme tanto a los poemas como a las fuentes que los contienen (1990-1991).

Alonso Miguel, quien ofrece tres piezas suyas, dos dedicadas a los Niebla [2003, 145-157][3]; y una tercera aportación de Michel Garcia sobre la elegía funeral, que profundiza en dos *dezires* de Agraz a la muerte del conde de Mayorga [2003, 51-70][4].

Los *dezires* de Juan Agraz –algunos de loa, otros de escarnio, la mayoría graves y de asunto político…– parecen, pues, haber sido el centro de atención principal de la obra del autor para los especialistas; y es que, como afirma Marino, este escritor «ejemplifica bien una constante del siglo XV, las armas y las letras. Escudero en la corte de Juan II, se dedicó a escribir versos referentes al mundo que le rodeaba, un mundo de catástrofe política y de amor cortés. Si no fuera por los poetas-cortesanos como este, no conoceríamos con tanto detalle la historia diaria de la gente castellana del siglo XV» [1980, 83-84].

Por otro lado, la obra de Juan Agraz refleja con claridad una de las características más notables de las letras del cuatrocientos, las relaciones literarias, mediante las cuales «los autores llegan a ser el tema de la literatura, sea en elogios y elegías, sea como víctimas de sátiras, sea al convertirse en personajes ficcionalizados»; aun cuando era este un fenómeno conocido con anterioridad, como Deyermond puso de relieve, fueron especialmente intensas entre los poetas del siglo XV[5]. Escritor representativo de su época, Juan Agraz se ajusta, según veremos, al patrón de poeta cortesano que no desaprovecha la ocasión para intervenir en un diálogo poético, cuando no es él quien lo provoca.

Además de una contienda con Juan Marmolejo, en la que participa uno de los versificadores más representativos de fines del siglo XIV, Juan Alfonso de Baena, sus relaciones literarias –y vitales– alcanzan a los Pimentel, los Niebla, Juan II, Álvaro de Luna y Gutierre de Sotomayor, pero también a tres de los creadores más importantes de su tiempo[6]: Juan de Mena, el

3. ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», ID 1806 «Esta tierra sostenida» e ID 1865 «Mala nueva de la tierra».

4. ID 0380 «En casa del rey d'España» e ID 0381 «Aquí yaze sepultado».

5. Cita como precedentes a Alfonso X, Fernando III y Sancho IV, a cuyas cortes acudieron muchos autores sin que sus relaciones se extendiesen más allá de estos círculos. *Vid.* Deyermond 2005, 73; 86-87.

6. Tanto el estudio de las conexiones de Agraz con otros autores como los diálogos poéticos en que participa son fruto de mis investigaciones, que, encaminadas a la edición de la obra del poeta, han visto la luz en trabajos recientes: Tosar 2013, 405-416; 2014a, 445-451; 2014b; 2015, 1157-1166; y 2019.

marqués de Santillana y Antón de Montoro. con los últimos interactúa en dos intercambios de distinta índole presumiblemente compuestos en dos momentos distintos: un conjunto que sirve de elogio a la hazaña de Juan de Guzmán en Córdoba en 1444, en el que intervienen Mena, Agraz y Montoro; y un enigma que Mena plantea a Santillana después de 1445, cuando este ya se titula marqués, al que se suman las respuestas de Montoro y de Agraz.

El primero de esos diálogos está integrado por ID 1805 «De vós se parte vençida» (Mena), ID 1806 «Esta tierra sostenida» (Agraz) e ID 1807 «O gente tanto sentida» (Montoro), que nos ha llegado en testimonio único gracias a uno de los cancioneros salmantinos, SA10b[7]: las tres piezas se localizan en el fol. 147r-v y su disposición en la fuente desvela ya el orden de intervención de los interlocutores (Mena, Agraz y Montoro), del que también dejan constancia las rúbricas, que, además, aportan información extratextual que identifica con precisión al receptor principal de los versos y el motivo de creación: *Coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdova y estava por el infante* [SA10b-140], *Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena* [SA10b-141] y *Respuesta de Antón de Montoro a Juan de Mena y a Juan Agraz sobre estas coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdova, que estaba por el infante* [SA10b-142]. Los epígrafes de los decires de Mena y Montoro son más explícitos, pero el de Agraz no ofrece dudas con respecto a su posición en el juego poético, pues la indicación *Respuesta […] a Juan de Mena* coloca su texto tras la intervención de este, que no es propiamente una pregunta porque no plantea una cuestión que requiera respuesta[8].

El intercambio exalta la figura de Juan de Guzmán, conde de Niebla y sucesor del fallecido Enrique, por su papel en los acontecimientos

7. Como bien apunta De Nigris 1987, 344, las tres obras «sono poesie complese e in qualche punto oscure, probabilmente anche per difetto del manoscrito». De ellas, la que plantea mayores dificultades es la de Montoro, aun cuando la de Agraz encierra problemas, especialmente en la primera copla, de ahí las distintas lecturas de los editores. Al final del artículo figura mi edición de los textos de Agraz, en la que me atengo a la lección del manuscrito e introduzco mínimas regularizaciones (v/u, i/y…), así como puntuación y acentuación; para los textos de Mena, Santillana y Montoro, remito a las ediciones recogidas en la bibliografía (me apoyo en ellas, pero en los fragmentos citados a veces introduzco alguna modificación).

8. Remito a Chas Aguión 2002 para los distintos tipos de diálogos poéticos.

que tuvieron lugar en 1444: en el mes de mayo toma parte activa en la defensa de varias poblaciones andaluzas y en junio, ya liberado Juan II, recupera Córdoba y expulsa de la ciudad al mariscal Diego Fernández de Córdoba [Ladero Quesada 2015, 132-136]. Su participación a favor del monarca fue decisiva en la contienda y le valdría el nombramiento de duque de Medina-Sidonia en febrero de 1445, si bien los poemas que ahora me ocupan hubieron de ser escritos con anterioridad, pues no solo no se menciona ese ascenso nobiliario, sino que explícitamente Mena interpela a don Juan mediante el título condal: «De vós se parte vençida, / ínclito conde, Fortuna»[9]. Ello implica que el conjunto hubo de ser escrito después de junio de 1444, una vez tomada Córdoba, y antes de febrero de 1445, posiblemente con motivo de alguna reunión o fiesta celebrada tras la hazaña[10]; además de los poetas participantes, allí se hallaría Juan de Guzmán, tal vez el promotor del encuentro, aunque no Juan II, quien en esa etapa no parece haberse acercado a Andalucía [Cañas Gálvez 2007, 380-390][11]. Mena, que a la vuelta de Italia se mantuvo vinculado a la corte de Juan II, no perdió el contacto con su tierra natal: estuvo muy ligado a la casa de Niebla, siendo, además, «persona principal en la Córdoba de su tiempo», de donde era caballero Veinticuatro [Pérez Priego 2003, XIII]. Asimismo tuvo relación literaria con Antón de Montoro, quien «vivió siempre en Córdoba, excepto algún posible viaje a Sevilla» y «no frecuentó jamás la corte de Castilla» [Ciceri & Rodríguez Puértolas 1991, 14], y con Juan Agraz, que sabemos estaba asentado en Andalucía. Todo ello permite acotar de manera aproximada el momento y lugar en que los tres escritores intercambiaron versos: en Andalucía, en el entorno del conde de Niebla, no mucho después de mayo de 1444.

En el diálogo Mena, Agraz y Montoro dedican sus versos al de Niebla y su hazaña bélica, mas cada uno lo hace de distinta manera; en realidad,

9. El propio Mena escribe para Juan de Guzmán un *Tratado sobre el título de duque* cuando tal dignidad le fue concedida, algo no común, pues fue el primero que, sin ser miembro de la familia real, recibió el título ducal. *Cf.* Ladero Quesada 2015, 136. En el texto, como De Nigris 2001, 346, y frente a otros editores, opto por transcribir *Fortuna* con mayúscula.

10. No da noticia de ningún evento de este tipo Barrantes Maldonado. *Vid.* Devis 1998, 335.

11. No es imposible que alentase e incluso patrocinase la creación literaria con un afán propagandístico de su linaje.

es el elogio de Mena, un tanto desmedido y centrado solo en la exaltación de la figura del conde, el que da pie a las intervenciones de Agraz y Montoro, que, en cierto sentido, enriquecen la visión del autor del *Laberinto* del suceso: sus textos aportan información sobre otros elementos y realidades de la contienda. Pese a la gravedad del asunto tratado, el conjunto conforma una suerte de divertimento cortesano en el que destaca el tono dialógico y el cambio de receptor al que los poetas dirigen sus versos[12]; mientras Mena en sus estrofas interpela directamente al conde de Niebla, en las piezas siguientes encontramos otras formulaciones explicables en el marco del juego poético:

Juan Agraz [ID 1806]	Antón de Montoro [ID 1807]
¿No vistes el padecer	*¡O gente tanto sentida*
e trabajo afortunado,	*quanto jóvenes de cuna*!,
animar, regradeçer,	*nunca vi tan resumida*
truncar desordenado?	*mal sentencia por ser una*
Aflegido, d'él sospecho	la que çiertos vos traía
muy bibas las presunciones:	concluir lo procesado;
¡en un caso tan estrecho	quien reparte en cortesía
túrbanse los coraçones!	por sus manos es pagado
[vv. 9-16]	[vv. 1-8]

Sin descartar la idea de De Nigris, de que en el primer ejemplo el poeta se dirija a Mena [1988, 346], Agraz podría también interpelar al público presente (¿No vistes…?) en la corte con el fin de destacar los efectos de la intervención del conde en el conflicto; tras el verbo *vistes* figura el OD, una construcción sintáctica con varios miembros coordinados en los que prima el asíndeton: *el padeçer* y *trabajo afortunado* se refieren a la hazaña de Juan de Guzmán; *animar* y *regradeçer*, también sustantivos, han de guardar relación con la población cordobesa; el *truncar desordenado* evocaría el desolador panorama de la batalla, en la que, como piensa la investigadora italiana, Agraz habría participado personalmente. Mediante esa rápida enumeración el poeta intensifica la expresión para subrayar la perturbación vivida durante el conflicto, si bien parece mostrarse afligido no por ello, sino ante la idea de que el conde de Niebla, que encabezaba

12. A comienzos de 1444, la guerra «era atroz», los hombres del infante Enrique robaban ganados, hacían cautivos y causaban muertos. *Vid.* Ladero Quesada 2015, 134.

la lucha, también se habría visto turbado por la difícil situación[13]. El tono solemne del loor de Mena da paso, así, a una visión algo más inquietante y real de la hazaña de don Juan; en la estrofa siguiente comprendemos mejor el diferente punto de vista: Mena, que se hallaría cerca de Juan II en el momento del enfrentamiento, sabe de lo allí sucedido tan solo de oídas, en tanto nuestro autor lo había vivido en primera persona:

> Por la vista yo me fundo,
> vos por fama: ambos a dos
> un dïalogo segundo
> ordenemos de yo a vos,
> alto, dino de memoria,
> pues la çisma faze calma
> este que, sin vanagloria,
> es más llano que la palma [vv. 18-25]

Agraz completa el elogio del conde presentándolo como un hombre sencillo que fue capaz de acabar con la confrontación, lo que de nuevo diferencia el elogio de Agraz del de Mena: este sube al conde a un pedestal que, en cierto modo, lo hace inigualable, aquel, destacando su sencillez, lo convierte en un ser cercano, casi común, lo que si cabe lo engrandece aún más. No pierde ocasión nuestro autor para proponer a Mena, a quien sin duda se dirige en esta copla, una colaboración literaria para construir otro diálogo entre ambos digno de memoria[14]. No sabemos si ese intercambio, del que habría sido iniciador Agraz («ordenemos de yo a vos»), tuvo lugar, pero no sería imposible que así fuese; y es que Antón de Montoro, que hubo de asistir a esta especie de invitación o reto literario de Agraz a Mena, compone dos esparsas (ID 6672 «Juan Agraz, huyr os vala» e ID 0178 «Johan Agraz, ya vos lo dixe») cuyas rúbricas aluden al cruce de versos entre ellos: el primero de los epígrafes, *Esparsa suya a Juan Agraz, porque presumía de hazer coplas a Juan de Mena, el qual se dezía que venía a Córdova de la corte, do estava*, nos desvela, además, que Mena estaba fuera de Córdoba; el segundo simplemente reza *Otra de Johan de Agraz, porque se motejaba con*

13. De Nigris puntúa «Afligido d'él, sospecho», que también sería posible, aunque, en mi opinión, que la causa de la aflicción de Agraz sea la sospecha de que también el líder sufriese en el fragor de la batalla confiere mayor dramatismo a esta.

14. El empleo del subjuntivo *ordenemos*, que tiene el sentido de compongamos, revela que se trata de una exhortación, una acción futura.

Johan de Mena[15]. No obstante, es posible que el Ropero hubiese escrito estas coplas tras presenciar el desafío literario lanzado en ID 1806 por Agraz.

Cierra el intercambio la intervención de Antón de Montoro, quien atrae la atención del público presente con un vocativo («¡O gente tanto sentida / quanto jóvenes de cuna!») y ofrece otro ángulo del conflicto: subraya la figura del noble al tiempo que critica a sus conciudadanos cordobeses por haber apoyado al partido aragonés [Costa 2001, 90][16].

Agraz vuelve a entrar en diálogo poético con Mena y Montoro después de 1445, cuando Santillana, que participa también en este cruce de versos, ostentaba ya el título de marqués; y es que don Íñigo es presentado como marqués en la rúbrica del texto inicial (*Pregunta de Juan de Mena al marqués de Santillana*) y también en los vv. 15-16 del poema de Mena: «con vuestro nombre de noble marqués / dexe memoria de sí Santillana» [vv. 14-15]. El mismo cancionero salmantino, SA10b, atesora las cuatro piezas de este segundo conjunto poético, aunque, a diferencia de las de Mena [SA10b-80] y Santillana [SA10b-81], que cuentan con otros testimonios, el manuscrito salmantino es *codex unicus* para las de Antón de Montoro [SA10b-82] y Juan Agraz [SA10b-83][17].

Esta serie se abre con una pregunta que cuenta con un destinatario específico: Mena plantea una cuestión a Íñigo López de Mendoza (P-ID 0329 «Si grant fortaleza, templança y saber»), que responde por los consonantes (R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer»), pero, a continuación y como sucede en otros casos [Chas Aguión 2000, 19-20], alzan sus voces Antón de Montoro (R2-ID 1765 «A bós, a quien sobra poder y querer») y Juan Agraz (R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer»)[18].

15. Ciceri & Rodríguez Puértolas 1991, 174. Cito por su edición a partir de la rúbrica de ID 6672, suponen que Mena habría ido a Córdoba después de la reconquista de la ciudad en 1444.

16. Es este, no obstante, el poema cuya interpretación más problemas plantea.

17. El texto de el de Mena se halla también en LB2-163 [fols. 178r-v], ME1-23 [fol. 46r], MH1-66 [fol. 258r], MN8-40 [fols. 89v-91r], SA1-21 [fols. 87v-88r], SA10b-80 [fol. 103r], TP1-18 [fols. 88r-v], YB2-18 [fols. 84v-85r], 11CG-688 [fols. 151r-v] y 14CG-765 [fol. 131r]; el de Santillana en LB2-164 [fols. 179r-v], ME1-24 [fols. 46v], MH1-67 [fol. 258v], MN8-41 [fols. 89v-91r], SA1-22 [fols. 88rv], SA10b-81 [fols. 103r-v], TP1-19 [fols. 88v-89r], YB2-19 [fols. 85r-v], 11CG-689 [fol. 151v] y 14CG-766 [fols. 131r-v].

18. Las equivalencias de las iniciales que preceden a los números ID de los poemas citados son: P (pregunta) y R (respuesta); adopto, pues, el sistema utilizado por Chas Aguión 2000, que clarifica la función y lugar de cada composición en la serie que me ocupa.

Tal vez el diálogo nació, como el anterior, en una reunión palaciega en la que participaban los cuatro vates, si bien, posteriormente, la pregunta de Mena y la respuesta de Santillana conocieron una difusión mayor y se copiaron en numerosas fuentes, en tanto las aportaciones de Montoro y Agraz, quedaron olvidadas.

La respuesta de don Íñigo, destinatario al que interpela Mena, y las de los otros dos poetas que se suman al intercambio dan solución al enigma planteado por Mena, subgénero inscrito en el que conocemos como poesía de circunstancias y del que el cordobés nos legó varios ejemplos [Pérez Priego 1979, 44-46]; también Santillana cultivó la adivinanza y, de hecho, dirigió algunas a Mena. Y es que esta fue una «de las variedades de pregunta poética que más éxito tuvieron entre los poetas cuatrocentistas» [Chas Aguión 2000, 96][19].

Antes de proponer el acertijo, Mena colma de elogios a Santillana[20]; además del íncipit, que alude a la «fortaleça, templança y saber», virtudes que Gómez Manrique atribuye al marqués en ID 3350 «O fuente manante de sabiduría» [De Nigris 1988, 385], casi todo el poema se basa en el ensalzamiento de sus cualidades: *varón muy apuesto* [v. 2], *fortaleza de tan rico muro* [v. 7] y *virtud muy umana* [v. 13] son rasgos «que muchos procuran de vós imitar» [v. 23] y se perpetúan a lo largo de tres coplas de tono laudatorio, tras las cuales el demandante propone el enigma, una pregunta sobre el año, los meses y los días:

> Mostradme, caudillo e luz de discretos,
> *quál es el padre*, señor, sí se suena,
> *que á de los fijos complida dozena*
> *e de cada uno él á treinta nietos*.
> Son a meitades blancos e prietos,
> los medios rientes, los otros llorosos,
> seyendo inmortales son defetuosos
> y nunca reposan nin son más quietos [vv. 25-32].

19. En Chas Aguión 2000, 56-66, puede verse el apartado que este investigador dedica a la adivinanza, que desarrolla aún más ampliamente con posterioridad. *Cf.* Chas Aguión 2012, 29-46.

20. Es un planteamiento bastante habitual en el género de preguntas y respuestas. *Vid.* Chas Aguión 2000, 31-35. Si bien el mismo proceder se ve en la *Coronación* que Mena dedica al marqués. *Cf.* Harnett 2015, 111.

En su turno de respuesta, el marqués no se queda atrás y, antes de descifrar la adivinanza en la última estrofa de la composición, también elogia a su compañero, al que dedica una metáfora náutica:

> La vuestra eloqüençia es fuente que mana
> dulçura de metros que nunca retroga,
> la mi obra çía e la vuestra *boga*
> por los altos mares con gloria mundana [vv. 9-12].

Asimismo, equipara su hacer literario al de Homero, Virgilio y Lucano sin nombrarlos [Pérez Priego 1979, 221]: «yo no dudaría que presto serés / méritamente igual que los tres» [vv. 14-15]. De igual manera procede Antón de Montoro, que se extiende en elogios al cordobés: su gran capacidad como poeta, pues escribe sus versos «a mares y ríos y fuente que mana» [v. 13], eco de la respuesta de Santillana al cordobés («La vuestra eloqüencia es fuente que mana»), o su papel como maestro que «a todos fazedes mudar la conçiençia» [v. 21]; pero no se olvida de la *captatio benevolentiae*, mediante la que se sitúa en un plano inferior a Mena: «jurando […] / de nunca en destreza jamás entender» [vv. 7-8]. También finaliza su intervención con una última copla en la que resuelve el acertijo planteado en la pregunta inicial.

La participación de nuestro autor, última de la serie, comienza agradeciendo a Mena las alabanzas dirigidas al marqués, de quien parece mostrarse servidor («del que amo servir y su voz defender»; v. 4), y se anima a sumar algún elogio más a los proferidos por aquel, señalando incluso que el mismo Dios le otorgará un premio [vv. 5-6]. No se olvida en su pieza del iniciador del diálogo, auténtico dedicatario de sus versos, ante el que muestra su inferioridad: «reo me hallo y vós sois la soga / quando yo leo, señor, vuestra plana» [vv. 11-12]. En esta misma línea de expresión de modestia, no duda en introducir otra metáfora náutica: «vós sois el mástel y yo la mezana» [v. 13]. La elección de estos dos términos para reiterar la autoridad del poeta cordobés sobre Agraz no es casual, pues la identificación de Mena con el mástil y la del propio poeta con la mesana son elementos que continúan la metáfora náutica iniciada por el marqués en su respuesta a Mena cuando declara que «la mi obra çía y la vuestra boga» [v. 11]. Así, pues, estamos ante otra cita interna del intercambio que se suma a la que Montoro hace del marqués cuando a él se refiere en su pieza como «fuente que mana» [v. 13]: además, Montoro y Agraz insertan ambas referencias del texto de don Íñigo en el verso 13

de sus respectivas composiciones, elección tampoco aleatoria que ha de responder a un despliegue de maestría.

Prosigue el texto de Agraz con más elogios a Mena hasta la última copla de la pieza, en la que da respuesta al acertijo planteado en el poema inicial: «Los padres son años, que nos vengan retos, / y los hijos meses, sabed, Juan de Mena» [vv. 25-26]. Pero al llegar a los nietos, es decir, los días, Agraz despliega su ingenio y corrige a Mena tras evidenciar el error que ha cometido: «nietos los días, *do media dozena furtastes y más* […]» [vv. 27-28]. Y es que, al formular su pregunta, Mena especifica que el padre á treinta nietos [v. 28], por lo que parece descartar los días 31 con que cuentan siete de los doce meses del año[21]. Los consonantes finales de la composición guardan un nuevo reproche a Mena que, sin duda, Agraz dirige al cordobés en un tono cómico: «Es pasar el tiempo los qu'están ociosos *en una pregunta do fallan defecto*s» [vv. 29-32] De hecho, estos versos resumen a la perfección el carácter lúdico de este tipo de poesía cortesana, un epifonema sobre este mundo de entretenimiento reservado a unos pocos a los que, para poner en práctica su destreza poética, sirven de motivación un asunto de estado, como la toma de Córdoba por Juan de Guzmán, pero también un tema ligero, del que este segundo intercambio da buena cuenta. Juan Agraz forma parte de este círculo en el que, además de demostrar maestría e ingenio, se atreve con la burla por medio de alusiones directas a interlocutores de la talla de Juan de Mena.

INTERCAMBIO 1: MENA-AGRAZ-MONTORO

ID 1806 «Esta tierra sostenida» [SA10b-141]
Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena

Esta tierra sostenida
quando por la tal coluna,
so ánima bien naçida
sereno claro con luna;
que por seguir la tal vía

21. Puede resultar de interés la consulta del trabajo de Ortega Cervigón 1999, sobre el tiempo en la Edad Media.

justo es de ser amado,
en autos de varonía
para siempre memorado.

¿No vistes el padeçer
e trabajo afortunado,
animar, regradeçer,
truncar desordenado,
aflegido? D'él sospecho
muy bibas las presunciones:
en un caso tan estrecho
túrbanse los coraçones.

Por la vista yo me fundo
vos por fama; ambos a dos
un diálogo segundo
ordenemos de yo a vós,
alto, dino de memoria,
pues la çisma faze calma
este que, sin vanagloria,
es más llano que la palma.

INTERCAMBIO 2: MENA-SANTILLANA-MONTORO-AGRAZ

R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer» [SA10b-83]

Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana.

Yo huelgo, poeta, de regradeçer,
y aquí vos lo noto con tal prosupuesto,
por quanto alavastes virtudes y gesto
del que amo servir y su voz defender,
que ovo por graçia segunda dester
y Dios les otorga premio futuro;
amigo, señor, con verdad yo vos juro
que embidia me faze con vós contender.

Mal de vértigo, la cabeça qu'es vana
responde de no a quien interroga:
reo me hallo y vós sois la soga

quando yo leo, señor, vuestra plana.
Vós sois el mástel e yo la mezana
del nudo de gracias que vós avéis;
por quien vós latís, loado seréis
pues, con virtudes, por suyo me gana.

Fállase digno de gran eminencia,
pues de defectos a tanto s'esquiva
aquella, su clara inteletiva,
que siempre s'avraça con la buena çiençia.
A muchos á puesto en la continençia,
de armas vestidos y bien razonar,
por tanto, su nombre jamás á logar
ser inmortal después de la absençia.

Los padres son años, que nos vengan retos,
y los hijos meses, sabed, Juan de Mena:
nietos los días, do media dozena
furtastes y más, porque vos di retos.
Escuras las noches y los días muy netos,
claros veranos, inviernos lloviosos:
es pasar el tiempo los qu'están ociosos
en una pregunta do fallan defectos.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Miguel, Álvaro, *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

Casas Homs, José María, *La Gaya Ciencia de Pero Guillén de Segovia*, Madrid: CSIC, 1962.

Chas Aguión, Antonio, *Amor y corte: la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, A Coruña: Toxosoutos, 2000.

——, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

——, «Las adivinanzas», en *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012.

Ciceri, Marcella, & Julio Rodríguez Puértolas, eds., Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

Costa, Marithelma, ed., Antón de Montoro, *Poesía completa*, Cleveland: Cleveland State University, 1990.

Costa, Marithelma, *Bufón de palacio y comerciante de ciudad. La obra del poeta cordobés Antón de Montoro*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001.

Cotarelo y Mori, Emilio, ed., *Cancionero de Antón de Montoro, poeta del siglo XV*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1900.

De Nigris, Carla, ed., Juan de Mena, *Poesie minori*, Nápoles: Liguori, 1988.

——, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, Barcelona: Crítica, 1994.

Devis Márquez, Federico, ed., Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998.

Deyermond, Alan, «Las relaciones literarias en el siglo XV», en Rafael Alemany & Josep Lluís Martos & Josep Miquel Manzanero, eds., *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, págs. 73-92.

Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

Foulché-Delbosc, Raymond, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid: Bailly-Bailliere, 1912-1915, 2 vols.

Garcia, Michel, «La elegía funeral», *Cancionero General*, 1 (2003), págs. 51-70.

Harnett, Daniel, «Santillana y Mena: aliados y competidores», en Cristina Moya, coord., *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge: Thamesis Books, 2015, págs. 109-116.

Kerkhof, Maxim P. A. M., & Ángel Gómez Moreno, eds., Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid: Castalia, 2003.

Ladero Quesada, Miguel Ángel, *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*, Madrid: Dykinson S.L., 2015.

Marino, Nancy, «Juan Agraz: poeta elegíaco y amoroso del siglo XV», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 56 (1980), págs. 73-84.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cª, 1890-1908, 2 vols.

Ortega Cervigón, José Ignacio, «La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas», *Medievalismo*, 9 (1999), págs. 9-39.

Pérez Gómez Nieva, Alfonso, ed., *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*, Madrid: Alfredo Alonso, 1884.

Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid: Alhambra, 1979.

——, *Laberinto de Fortuna*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

Pidal, Pedro José, ed., *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Rivadeneyra, 1851.

Ríos, José Amador de los, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: Imprenta de José Fernández Cancela, 1865, vol. VI (ed. facs. Madrid: Gredos, 1969).

Ticknor, George, *Historia de la literatura española, traducida y adicionada por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia*, Madrid: Rivadeneyra, 1851.

Tosar López, Javier, «La contienda poética entre Juan Agraz y Juan Marmolejo en SA10b», en Mercedes Brea & Esther Corral Díaz & Miguel A. Pousada, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2013, págs. 405-416.

——, «Mosén Juan Marmolejo: una figura desconocida del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2014, págs. 445-451. [a]

——, «Géneros y relaciones literarias: el mundo poético de Juan Agraz», comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias*, Universidade da Coruña, 19 de septiembre, 2014. [b]

——, «Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía», en Carlos Alvar, coord., *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua & Fundación San Millán de la Cogolla, 2015, págs. 1157-1166.

——, «El mundo poético de Juan Agraz», comunicación leída en el *XVII Congreso Internacional de la AHLM*, Roma: Università di Roma La Sapienza: Università di Roma, 27 de septiembre, 2017.

——, «Juan Agraz a través de los textos», en R. Alviti, *et alii*, eds., *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Fundación San Millán de la Cogolla-CiLengua, 2019, págs. 1271-1282.

Vendrell de Millás, Francisca, ed., *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona: CSIC, 1945.

RESUMEN: Juan Agraz es uno de los muchos poetas cuatrocentistas que han mantenido relaciones literarias con otros escritores, algunos de gran relevancia. Así lo atestiguan una querella burlesca con Juan Marmolejo, personaje sevillano de cierta importancia en la época; un extenso poema que le dirige Juan Alfonso de Baena; y también su participación en dos intercambios literarios iniciados por Juan de Mena, en los que se oye la voz de Antón de Montoro en ambos casos y la del marqués de Santillana en uno. Este último juego dialógico solo se conserva de forma íntegra en SA10b: además de las intervenciones de Mena y de Santillana, con amplia pervivencia en otras fuentes, el códice es testimonio único para las de Montoro y de Agraz, lo que nos permite estudiar el conjunto poético tal y como debió de gestarse. Las cuatro piezas son buena muestra de

poesía de circunstancias, de un juego cortesano que Juan Agraz vivió en primera persona junto a Mena, Santillana y Montoro, tres importantes poetas de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Juan Agraz, siglo XV, poesía cancioneril, juego dialógico.

ABSTRACT: Juan Agraz is one of the many 15th century poets who have had good literary relations with other writers, even with some renown ones. This is attested by a mocking poetic quarrel with Juan Marmolejo, a well-known man in Seville at the time; a long poem addressed to Juan Alfonso de Baena; and his participation in two literary games initiated by Juan de Mena: in both we can also hear the voice of Antón de Montoro, and only one includes Santillana's verses. The latter whole poetic exchange is present exclusively in SA10b: the poems of Mena and Santillana, which have survived in other sources, are here completed by those of Montoro and Agraz, being SA10b their *codex unicus*. This manuscript, thus, enables the study of the poetic group as a whole and also the way in which it must have taken shape. The four pieces set a good example of the situational poetry, of the courtly games which Juan Agraz must have lived in person along with Mena, Santillana and Montoro, three very important poets of his time.

KEYWORDS: Juan Agraz, 15th century, *cancionero* poetry, poetic exchange.

LA INFLUENCIA DE LA LÍRICA GALLEGA EN LOS TROVADORES CATALANES

GEMA VALLÍN
(Universidade da Coruña)

UNA VEZ QUE LA INFLUENCIA DE LOS TROVADORES PROVENZALES EN EL temprano lirismo peninsular está más que demostrada, quizá sea el momento de estudiar con mayor convencimiento si los primeros visitantes asiduos de los reinos ibéricos, no habrían tomado durante sus viajes y estancias muy prolongadas en ciertos autores, elementos prestados de la original poética de la cantiga. Es decir, ¿por qué seguir considerando excepcional el ejemplo de Raimbaut de Vaqueiras, un avispado conocedor de la tradición gallega que sin embargo no parece haberla descubierto *in situ*[1], y no indagar en la obra de aquellos cuya presencia por estos lares sí está acreditada?

Me refiero a los textos de un nutrido grupo de poetas occitanos, los cuales dejaron constancia de la generosidad con que sus autores fueron acogidos por reyes e importantes señores feudales a lo largo de todo el siglo XII y parte del siguiente. A través de esos versos observamos que el trasiego no fue menor, y la duración de la estancia de algunos de sus autores, como Guiraut Riquier, tampoco. Este permanece una década junto

1. Brea 2020, apunta a la posibilidad de que Raimbaut confeccionara la estrofa en gallego de su *descort* plurilingüe gracias a que pudo haber llegado a sus manos algún «bleu» u «hoja volante» conteniendo cantigas, quizá a través de su amigo Peire Vidal, quien sí estuvo en España.

a Alfonso X (entre 1270 y 1279, más o menos) rodeado de trovadores autóctonos que formaban una corte poética numerosa y muy consolidada en torno a su rey[2]. Es cierto que las visitas más antiguas coincidieron con un periodo oscuro en la cronología, el de las décadas iniciales de la escuela poética gallego-portuguesa. De aquí que visitas ilustres, como la de Peire Vidal, se interpretaran como potencialmente beneficiosas para el enriquecimiento artístico de nuestro lirismo[3], pero no a la inversa.

Sin embargo, las investigaciones de los últimos años realizadas por Souto Cabo, en concreto las contenidas en la monografía que publicó en 2012, son esclarecedoras a la hora de saber cómo y cuando se habría producido su implantación: en las últimas décadas del siglo XII, durante las cuales ya estarían componiendo algunos autores de los que conservamos textos. Este adelanto nos ofrece una perspectiva nueva, que nos obliga a revisar, por ejemplo, la visita del trovador tolosano. Es en la primavera de 1185 cuando compone *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier* en defensa de Alfonso II de Aragón [Avalle 1960, 224-229], y al servicio de este rey y de Alfonso IX de León su estancia en territorio peninsular se prolongará durante al menos dos o tres años más[4].

Bertolucci Pizzorusso, editora de Martin Soares, escribió una nota muy interesante a propósito del tema de la cantiga que publica en esa edición con el íncipit *Meus ollos, gran cuita d'amor*, que quiero recordar aquí, puesto que a mi entender es reveladora respecto a la influencia inversa a que hacía referencia arriba, y que asimismo está relacionada con el trovador tolosano. La única estrofa conservada de la cantiga en cuestión dice así:

> Meus ollos, gran cuita d' amor
> me dades vós, que sempr' assi
> chorades; mais ja des aqui,
> meus ollos, por Nostro Sennor,

2. La participación de Guiraut Riquier en la corte alfonsí, su influencia literaria en los trovadores gallegos de ese entorno, se puede apreciar gracias al trabajo de Beltrán 1986.

3. Remito en particular al estudio completo sobre las estructuras métricas y su influjo en el corpus gallego-portugués realizado por Canettieri y Pulsoni en 1995, donde precisamente el trovador de Tolosa es de los más imitados.

4. Los años propuestos para la actividad literaria del trovador tolosano son los que transcurren entre 1183 y 1204. *Vid.* Avalle 1960, 141-151, y para su estancia en España el estudio sobre su vida de Hoepffner 1946.

non choredes, que vejades
a dona por que chorades [Vallín 1996a, 241]

Dice en dicha nota la filóloga italiana que el «topos degli occhi considerati come independenti dalla persona» [1963, 65], pese a tratarse de un motivo «veramente dominante nella lirica portoghese», encuentra «immediati precedenti nel fecondo *humus* provenzale», concretamente en estos versos iniciales de una cansó de Peire Vidal[5]:

Si saupesson mei oill parlar,
domna, de mi·us agron fait clam,
quar los fatz tan soven plorar;
mas non puesc al, qu´ieu mor de fam
de vostr' amor, que d'al re no [Avalle 1960, 435]

Me resulta difícil creer que un motivo tan arraigado en la lírica gallega hallara asiento a través de estos cinco versos. No cabe duda de que Vidal fue una fuente de inspiración constante, sobre todo para los trovadores de las primeras generaciones, como veremos más adelante. Yo misma señalé lo que parece ser un préstamo del occitano en la cantiga de Pay Soarez de Taveirós *No mundo non me sei parella*, donde los epítetos «branca e vermella» que refieren la belleza femenina de la dama, se asemejan a los versos «Qu'ab color vermelh'e branca / fina beutatz vos faissona» de Peire [Avalle 1960, 136-139][6].

No se puede afirmar que Martin Soarez, añade Bertolucci, «sia stato il primo ad assumerlo, poiché altri poeti, a lui contemporanei o un poco più anziani, como Pay Soarez de Taveiros e Johan Soares Somesso», lo desarrollaron a lo largo de varios de sus poemas [1963, 66]. Lo cierto es que *Meus ollos, gran cuita d'amor* no pertenece a Martin Soarez sino al trovador de Taveirós, autor también del texto *Meus ollos, quer Deus fazer*, donde el

5. La tradición manuscrita suscita dudas sobre la adscripción del texto a Peire Vidal, aunque existen elementos en él que lo relacionan de cerca con su obra de atribución segura, como vemos en Avalle 1969, 433-437.

6. Vallín 1996a, 225-226; y aporto más información sobre la aparición de este motivo en la lírica medieval en 1996b, 159-163. Pese a tratarse de un tópico de belleza femenina de larga tradición románica, solamente más tarde lo retomará Pero d´Armea, para una cantiga de escarnio donde la combinación de ambos colores no subraya la belleza sino la falta de lozanía de la figura femenina que es ahí objeto de mofa, como puede observarse en la edición de Rodrigues Lapa 1970, 553.

amante maldice a sus ojos por el gran daño que le causan al dejarle ver cómo su amada le abandona para casarse con otro, formando así con la anterior cantiga un breve pero conspicuo ciclo temático [Vallín 1996a, 177-182]. Pero ni Martin Soarez ni el de Taveirós pertenecerían ya a la generación más antigua. Tampoco Joao Soares Somesso, vivo entre 1223 y 1257, es de los primeros en trovar.

En los tres la personificación de los ojos adquiere un tono muy refinado y elaborado. Pertenecen a la época de oro del motivo en cuestión, pues la implantación del mismo en la escuela se produce con anterioridad. Lo hallamos en varios autores de la fase inicial, como Fernan Rodriguez de Calheiros y Osorio Anes. Los dos son de origen gallego, y pertenecen a familias nobles vinculadas entre sí por lazos políticos. El señor de Calheiros firma como testigo y «mílite» en una escritura de compra realizada por Gonçalo Anes en 1195, es decir, por un hermano de Osorio. Este documento permite ubicarle a finales del siglo XII; de hecho, Calheiros no parece haber vivido más allá de los primeros años del siglo XII [Souto Cabo 2012, 114]. Desarrolla el tema en tres poemas que podrían formar parte de una misma secuencia temática, siendo *Que mal matei os meus olhos* la última de las tres, donde el asunto alcanza mayor dramatismo, pues en ella se arrepiente de haber matado a sus ojos; una reacción extrema que ahora le impide volver a encontrarse con su enamorada, ya que, si no la puede ver, ella se niega a recibirle[7]. A su vez, Osoiro Anes es autor de la pieza *Cuidei eu de meu coraçon*, donde el tópico aparece moldeado a otros motivos, como el de prendarse de la dama cuando esta recitaba un «cantar» [Marcenaro 2012, 48].

Ambos estaban activos en los mismos años en que Peire Vidal frecuentaba la corte gallego-leonesa [Alvar 1977, 66-67], pues Osorio aparece documentado entre 1175 y 1217 [Souto Cabo 2012, 117-118][8]. Es decir, a principios del siglo XIII esta personificación retórica pertenecía por derecho propio al *humus* gallego. Tanto es así que me pregunto si Peire Vidal no la daría un lugar preeminente, situándola en el exordio de su cansó, por su carácter innovador, para realzar un motivo insólito en la poesía provenzal.

7. Las otras dos piezas son *Ora faz a min mia senhor* y *Nom vus façan creer, senhor*. *Cf.* Michaëlis 1904, 342-343 y 669-670 respectivamente.

8. De hecho, Osoiro Anes conocía bien la obra del provenzal, como señala su editor. *Cf.* Marcenaro 2012, 27-57.

Pero a Bertolucci realmente lo que le llamó la atención fue que el tema de los ojos que lloran con tanta fuerza que le impiden ver a su dama, condensado en la estrofilla gallega, lo exprese Cerverí de Girona en los siguientes versos de la pieza *De pena'n mal e de mal en martire*, aunque adaptado a su propia lengua y tradición:

> Per dan dels hulhs vulh la mort me destrenya,
> per ço que·ls hulhs muyren yeu vulh murir,
> pus tan los platz que vars la mort m' enpenya.
> Eu diray tant que·ls feray aucir.
> Dolça dona, ja de me no·us sovenya,
> ans mi datz mals don tan ploran sospir,
> que·b los hulhs may no·us veya ni·us quir [Riquer 1947, 319]

Una de las referencias más antiguas que encuentro acerca de la posible influencia del lirismo gallego en la extensa obra del trovador Cerverí de Girona es esta de Martín de Riquer: «Cerverí aparece documentado en las cuentas del viaje que el infante don Pedro, con lucido cortejo, hizo a Castilla del 23 de abril al 9 de junio de 1269 para entrevistarse en Toledo con Alfonso X el Sabio». Más adelante añade: «En esta ocasión compuso la *Canço de Madona Santa Maria*, dirigida a Alfonso el Sabio, al que interpela como poeta, autor de las *Cantigas de Santa Maria*». Para terminar afirmando que sería en el transcurso de este viaje cuando Cerverí compusiera su *Cobla en sis lengatges*, «muy propia para ser celebrada por las personas de diferentes lenguas que acompañaban al infante y se encontraban en Toledo»; y que del contacto con la poesía gallegoportuguesa surgiera la idea para su «paralelística *Viadeyra*» [1975, 1558].

Es plausible pensar, en efecto, que durante el mes y medio que trascurre el catalán en la corte toledana escribiera dicha *Canço*, con la voluntad de ensalzar al rey Sabio y su labor en la concepción de la obra mariana. Asimismo, la estancia en ella es lo suficientemente prolongada como para que se familiarizara con las peculiaridades lingüísticas y formales de las cantigas. Y, como parece, también con uno de los motivos amorosos más conspicuos del discurso amoroso gallego-portugués.

Miriam Cabré cree que el modelo más cercano del citado poema de Cerverí sea *Non me soub'eu dos meus olhos melhor*. Pertenece al portugués Johan Soarez Coelho. Forma parte asimismo de una secuencia temática. En la cantiga *Pelos meus olhos houv'en muito mal*, que precede a la anterior

en la copia del cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa, reniega de sus ojos porque le causan daño con la visión de la dama altiva, y en la pieza copiada a continuación, decide vengarse de ellos dándoles muerte. Cabré relaciona otra pieza más del catalán con el tema de los ojos traidores: *Una re dey a Deu grazir*, pues detrás de «l'atac virulent contra uns enemics anònims s'hi amaga també el motiu dels ulls traïdors» [2011, 116].

Ligado por estirpe y nacimiento a la corte portuguesa, Johan Soarez Coelho, aparece documentado por primera vez en 1235, testimoniando un documento del infante Fernando de la Serpa. Entre 1240 y 1243 está en Castilla como vasallo del rey Fernando III, su primo directo. Según el historiador portugués José Matosso [1995], Fernando de la Serpa, formaría parte de la hueste del infante heredero, el futuro Alfonso X, pues de este modo se explicaría la aparente relación de proximidad entre Coelho y los trovadores y juglares que participaban en la corte del entonces infante castellano. Digo aparentemente, porque en realidad ni Picandon, ni Sordel ni Johan Perez d'Abuin, con quien comparte tensós, formaban parte de la misma, a lo sumo el juglar Lourenzo tuvo una inclusión en ella que parece fue muy breve, pues parece haber estado siempre al lado de su señor y protector, el trovador de Abuin. Es decir, Coelho pertenecía al entorno cultural del Boloñés. Lo que a los estudiosos del trovador les ha llevado, creo, a engaño, situándole en el entorno de los trovadores adscritos a la corte alfonsí, es su famosa canción de amor por un ama de cría, que como bien sabemos fue objeto de mofa literaria entre varios de ellos. Ahora bien, el primero que da paso a este ciclo poético es un trovador que aunque aparezca documentado entre 1231 y 1250 no encontramos en ese contexto. Me refiero a Fernan Garcia Esgaravunha, el hijo de Garcia Mendes de Eixo, antiguo trovador documentado en la corte de Sancho I y enterrado en el monasterio de Alcobaça en 1239. Pese a que el ambiente de composición de Esgaravunha no parece haber sido otro que el de la corte portuguesa, pudo haber frecuentado la gallega de los Traba, con quienes guardaba relaciones parentales indirectas [Souto Cabo 2012, 247].

Todo lo dicho, no invalida que Cerverí conociera en dicho encuentro si no al trovador sí la cantiga en cuestión. Sin embargo, cabe preguntarse si Coelho y su breve ciclo temático en torno a los ojos traidores fueron la fuente directa de inspiración para Cerverí. Las dos cansós del de Girona no son fáciles de fechar, y quizá las compusiera con anterioridad al viaje

que realizó a Toledo en 1269, en su tierra y bajo la protección de los Carmona, muy ligados al ambiente trovadoresco gallego, como veremos. Cerveri aparece vinculado a Ramon Folc V, vizconde de Carmona de 1241 a 1276, al menos desde 1259. Como observa Joan Corominas [1988, 17-20], pese a haber sido un trovador que recibió rentas y recompensas tanto de la corona como de los vizcondes de Carmona, éstos, junto a su celebrada *Sobrepretz*, son los que aparecen de forma constante en las tornadas de su voluminoso cancionero. De entre sus 114 poemas líricos solo en 16 no son mencionados. Y no es el caso de los dos que ahora nos ocupan, en particular de *Una re dey a Deu grazir*.

Bajo la protección de los señores de los *cartz* o Carmona parece haber estado asimismo Guilhem Raimon de Gironella. Si bien es cierto que en este caso se trata de un poeta con una obra más bien escasa y del que apenas tenemos noticias que nos ayuden a trazar una cronología fiable para su vida. Es autor de un *partimen* con un juglar al que apela como *Pouzet*. En la tornada del mismo cita a una señora de Palau, que posiblemente sea Guillemona de Palau, celebrada por Cerveri en su *Recepta de xarob*. Aquí también aparecen mencionadas otras señoras nobles, todas relacionadas con la vizcondesa de Carmona. A su vez *Pouzet* podría ser el mismo *Poncet* al que alude Cerverí en su *Testamento*, en tanto que un juglar adscrito a Gironella [Riquer 1975, 1672-1673].

De estas informaciones se desprende que ambos poetas catalanes fueron amigos o se conocían. Al igual que Cerverí, Gironella parece estar familiarizado con la lírica gallega. Una de las tres piezas amorosas que de él conservamos, la canción *La clara lutz del bel iorn* tiene un esquema único en provenzal: ababba. Está formada por seis estrofas de seis versos octosilábicos y dos tornadas. La primera va enderezada a *Sobre-lueng*, que recuerda al seudónimo *Sobrepretz* con que Cerveri nombra a su dama. La segunda la escribe para un *pro vescout* (¿de Cardona?). Este esquema estrófico está relativamente bien representado en el corpus gallego-portugués, lo encontramos en veinte poemas. Entre los primeros en usarlo hallamos a trovadores vinculados por lazos de parentesco o de mecenazgo a la familia de los señores de Traba, como Pero Velho de Taveirós y su hermano Pay Soarez, Esgaravunha o el propio Fernan Rodrigues de Calheiros, autor de tres cantigas de amor que siguen este patrón métrico. Una de ellas, en concreto *Que mal matei os meus olhos e min*, gira precisamente alrededor del tema de los ojos. Veamos la primera estrofa:

Que mal matei os meus olhos e min,
que non tornei a mia senhor veer!
e lhi menti de quanto lh' aconvin!
Nunca per mi ja mais dev' a creer!
Pero ¿qué val? Ca nunca eu lezer
ar pud' aver, des que m' eu d' alá vin [Michaëlis 1904, 355]

Gironella no los menciona en ningún verso de sus estrofas. Sin embargo, existe una conexión temática entre ambos poemas: el dolor ante la ausencia de la dama y el temor de no poderla volver a ver, «qu' els sieus plazers pens, e peni / quar plus soven lai no torn», se lamenta el poeta catalán. Mientras Calheiros teme que el reencuentro no llegue a producirse porque no acudió a la cita que tenía concertada con ella, el catalán lo achaca a su falta de «essagiu» o resolución, por lo que le pide a su enamorada que le «enardischa» y propicie así el reencuentro que tanto anhela. A su vez, el trovador gallego entiende que si ella quiere volverle a ver, la solución ha de partir también de ella, por lo que ha de perdonarle que no cumpliera con su palabra.

Si, como pienso, Guilhen Ramon de Gironella tenía en mente los versos de Calheiros cuando rimó los suyos, ¿cómo llegaron a sus ojos, o a sus oídos?

João Vélaz, trovador citado en la Tavola de Colocci, pero del que no nos ha llegado texto alguno, ha sido documentado por Souto Cabo [2012] desde 1158 hasta el año de su muerte, acaecida en 1181. Gracias la reconstrucción de este personaje, este estudioso ha podido dilucidar cómo se produjo la implantación o el nacimiento del movimiento trovadoresco en Galicia. En este joven trovador se integran cuatro de los principales linajes del reino en los tiempos de Alfonso VII (1126-1157) y Fernando II (1157-1188): los Vélaz, los Trabas, los Cabreras y los Celanovas. La ascendencia paterna de João, fruto de los Vélaz con los Traba, nos lleva a Galicia. A su vez, la llegada en 1128 al reino galaico-leonés de dos nobles de origen catalano-provenzal, los Cabrera y los Minerva, a través del casamiento de Alfonso VII con la hija de Raimon Berenguer VI, propicia que los Vélaz establezcan vínculos con ambas estirpes. No hace falta insistir en la implicación que la familia Cabrera tenía con la poesía, gracias sobre todo a Gerardo de Cabrera, quien hacia 1150 escribe su famoso *Ensenhament*. Presentes, por tanto, política y culturalmente desde entonces en Galicia y León, gracias sobre todo a la estrategia matrimonial que establecieron con

la familia Traba, parece evidente que ellos impulsaron de forma notable el asentamiento de la lírica cortés en el Occidente peninsular.

Esta vinculación entre las dos familias, culmina literariamente en la época del conde de Traba don Rodrigo, emparentado asimismo con los condes catalanes de Urgell por vía materna. La mujer de Rodrigo, Mayor, es mencionada en la rúbrica que acompaña a la tensó de los hermanos Taveirós *Vi eu donas encelado*, cuyo esquema es el mismo de la cansó de Gironella [Vallín 1996a, 93]. Me pregunto, pues, si esta conexión propiciaría los encuentros entre trovadores gallegos y catalanes, o lo que se asemeja a un intercambio de textos muy provechoso en este caso para los últimos.

Si fuera cierto que a través de los Cabrera, tan próximos a los Traba, se difundieron las cantigas de las primeras generaciones trovadorescas gallego-portuguesas entre los autores catalanes, el propio Cerverí nos dejó testimonio en una de sus piezas líricas de la participación de una señora de esta familia en el ambiente trovadoresco catalán. En la pastorela *De Palà a Torrosela*, elogia, entre otras damas de alcurnia catalanas, a una de Cabrera:

> Aprés tenetz carryra,
> a cela de Cabreyra,
> qu' és gay' e plazenteyra
> e de valor enteyra [Corominas 1988, 156]

Cuanto llevo dicho, no es más que una primera aproximación a un asunto más amplio y de mayor enjundia: comprobar si los caminos de difusión de la experiencia poética podrían ser de ida y vuelta, de Galicia a Cataluña y viceversa, y no solamente de Oriente a Occidente, como predica la opinión común. Tan solo añadiré que las circunstancias políticas que he expuesto, aunque muy resumidas, y su reflejo en los textos literarios, abonan decididamente esa tesis.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Carlos, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona: Planeta, 1977.

Appel, Carl, *Provenzalische inedita aus panser Handschriften*, Leipzig: Fues's Verlag, 1890.

Avalle, D'Arco Silvio, ed., *Peire Vidal. Poesie*, Milán & Nápoles: Ricciardi, 1960.

Beltrán, Vicente, «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II)», *Romania*, 428 (1986), págs. 486-503.

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, ed., *Le poesie di Martin Soares*, Bolonia: Librería Antiquaria Palmaverde, 1963.

Brea, Mercedes, «¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?», en Maritxell Simó, ed., *«Los motz e·l so afinant». Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma: Viella, 2020, págs. 35-50.

Cabré, Miriam, «Who are Cerveri's worst enemies?», *Glossator*, 4 (2011), págs. 59-72.

Canettieri, Paolo, & Carlo Pulsoni, «Contrafacta galego-portoghesi», en Juan Paredes, ed., *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. I, págs. 479-497.

Marcenaro, Simone, ed., *Osoiro Anes, Cantigas*, Roma: Carocci, 2012.

Mattoso, José, «João Soares coelho e a gesta de Egas Moniz», *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1995.

Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, ed., *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, 2 vols.

Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 1975, 3 vols.

——, ed., *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.

Rodrigues Lapa, Manuel, ed., *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970.

Souto Cabo, José Antonio, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, Niterói & Rio de Janeiro: Universidade Federal Flumiense, 2012.

Vallín, Gema, ed., *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996. [a]

——, «Elogio y reproche en la *Cantiga da Guarvaya*», *Cultura Neolatina*, 61 (1996), págs. 157-175. [b]

RESUMEN: El trabajo estudia la posible influencia de los trovadores gallegos en la obra de los catalanes más tardíos, como Cerverí o Guillem Raimon de Gironella (quizá amigo del de Girona). Algunos elementos literarios en la obra de ambos remiten a la lírica gallega. Su familiaridad con ella podría explicarse por el viaje que realizó Cerverí a la corte de Alfonso X, así como por las relaciones que ambos mantuvieron con la familia catalana de los Cabrera (vinculada por lazos de parentesco a familias que apoyaron el movimiento trovadoresco en Galicia).

PALABRAS CLAVE: Lírica gallego-portuguesa, influencia de la lírica gallego-portuguesa en los trovadores catalanes, Guillem Ramon de Gironella, Peire Vidal.

ABSTRACT: The paper studies the posible influence of the Galician troubadours in the work of the late Catalans, like Cerverí or Guillem Raimon de Gironella (maybe friend o Girona's). Some literary elements in the work of both refer to the Galician lyric. His familiarity with her could be explained by Cerverí's trip to the court of Alfonso X, as well as for the relations that both maintained with the Catalan family of the Cabrera (linked by ties of kinship to families that supported the troubadour movement in Galicia).

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyrics, Influence of Galician-Portuguese lyric in Catalan poets, Guillem Ramon de Gironella, Peire Vidal.