Rafael Alemany Ferrer
Francisco Chico Rico (eds.)

LITERATURES IBÈRIQUES MEDIEVALS COMPARADES

LITERATURAS IBÉRICAS MEDIEVALES COMPARADAS

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

LITERATURES IBÈRIQUES MEDIEVALS COMPARADES

LITERATURAS IBÉRICAS MEDIEVALES COMPARADAS

RAFAEL ALEMANY FERRER / FRANCISCO CHICO RICO (EDS.)

LITERATURES IBÈRIQUES MEDIEVALS COMPARADES

LITERATURAS IBÉRICAS MEDIEVALES COMPARADAS

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SELGYC

Alacant, 2012

© Universitat d'Alacant / Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012

© Dels textos, els autors

Fotocomposició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV)

ISBN: 978-84-608-1238-8

D.L.: A-68-2012

Imprés per Quinta Impresión, S. L.

ÍNDEX

Pròleg 11

Tomás Albaladejo, Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal 15

Rafael Alemany Ferrer, *Rex est hoc tempore nummus*: un motiu goliardesc reciclat per l'Arcipreste de Hita i per Anselm Turmeda 39

Begoña Alonso Monedero, Intersecciones del sentido figurado en el contexto de la predicación medieval: entre el tópico y el *exemplum* (de nuevo acerca del unicornio) 53

Daniel Aranjo, Inês de Castro (?-1355) au Portugal et en Espagne 65

Carme Arronis Llopis, Anàlisi de les vides de Maria de Miquel Peres i de Francisco de Trasmiera: repercussió de l'obra de Miquel Peres en la literatura castellana 79

Carles Bastons i Vivanco, Mirada comparatista al didactismo de la literatura medieval hispánica 93

Vicenç Beltran, Edat mitjana, ideologia i literatura 103

Hèctor Càmara i Sempere, La *Legenda aurea* com a font del *Misteri d'Elx*: una anàlisi comparativa 133

Mª Ángeles Ciprés Palacín, La versión aragonesa del *Libro de Marco Polo* (siglo xiv): en la frontera del ámbito galorrománico e iberorrománico 147

Antonio Contreras Martín, «Hic iacet»: de sepulturas en *A Demanda do Santo Graal* gallegoportuguesa y en la *Demanda del Santo Grial* castellana 161

Isabel de Barros Dias, Falar de Terceiros: os Reinos de Navarra e Aragão vistos por crónicas de Castela e Portugal (sécs. xiii-xiv) 175

César Domínguez, Las literaturas hispanomedievales en las antologías de literatura mundial: ¿canon nacional o mundial? 189

Leticia Eirín García, A cantiga de amor galego-portuguesa no contexto lírico da Europa occidental medieval 203

Sandra España Torres, El motivo del cordón en la lírica cancioneril 213

Anna Francés Mira, Estudi introductori a la traducció castellana del *Tirant lo Blanc* 225

Carlos García Gual, Apuntes sobre la muerte de Alejandro Magno en algunos textos hispánicos del Medievo 237

Marinela Garcia Sempere, Algunes notes sobre la difusió de les vides de sants a la Península Ibèrica en els primers temps de la impremta 247

Lenke Kovács, La *Representació de la Mort* (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya): continuïtat i innovació d'un gènere didacticoreligiós 257

Magdalena Llorca Serrano, Els episodis secundaris del *Tirant lo Blanc* i del *Quijote*: una aproximació comparativa 271

Marta Marfany Simó, El lai en català de la *Triste deleytación* 281

Llúcia Martín Pascual, Literatura sapiencial en català i castellà: el cas de la *Doctrina d'en Pacs* 293

Tomàs Martínez Romero, De la *Vida de sant Vicent*, de Miquel Péreç, a la *Vida* castellana 303

Luis Martínez-Falero, La muerte en el imaginario literario de las literaturas peninsulares medievales 313

Ruth Miguel Franco, Las traducciones peninsulares de la *Epistola de cura rei familiaris* del Pseudo Bernardo 329

Xulio Pardo de Neyra, Amor y deseo masculino en las primeras manifestaciones líricas peninsulares. Análisis comparativo y propuesta didáctica 341

Joan M. Perujo Melgar, Anàlisi comparativa de dues traduccions hispàniques (catalana i castellana) de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne 353

Sara Rodrigues de Sousa, Alabanzas cancioneriles al espejo 367

Helena Rovira Cerdà, Les intervencions de Canals en el primer llibre de Valeri Màxim 379

Glòria Sabaté i Marín & Lourdes Soriano Robles, Sobre la traducció i recepció de la ciència dels estels a la Península Ibèrica (ss. xiii-xv) 397

Joan Ignasi Soriano Asensio, L'amor cortés en el *Tirant lo Blanc* i en l'*Amadís de Gaula*: aproximació comparativa 409

Joaquim Ventura Ruiz, Sátiras antiepiscopales en las líricas provenzal y gallego-portuguesa: Guillem de Berguedà, Dalfin d'Alvernha, Peire Cardenal, Bertran d'Alamanon, Airas Nunez, Estevan da Guarda 419

PRÒLEG

Del 9 a l'11 de setembre de 2010 se celebrà a la Universitat d'Alacant el *XVIII Simposi de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (SELGYC). Una de les seccions d'aquesta trobada científica estigué dedicada a l'estudi comparatista de les literatures ibèriques medievals. Es tractava d'analitzar els elements de convergència i de divergència (temes, formes, gèneres, transmissió, recepció) en les diverses tradicions literàries de la península Ibèrica (castellana, catalanovalenciana, gallegoportuguesa, llatina) durant l'edat mitjana, així com les connexions entre aquestes a través de les traduccions, les adaptacions i les referències al·lusives a autors i obres d'una literatura en textos d'una altra.

El Comité Organitzador encomanà, per a aquesta secció, sengles ponències plenàries als professors Vicenç Beltran (Università degli Studi "La Sapienza" de Roma) i Tomàs Albaladejo (Universidad Autónoma de Madrid), respectivament. Al seu torn, va admetre una sèrie de comunicacions lliures relacionades amb la temàtica, després d'un procés de selecció motivada de propostes dut a terme pels professors Carlos Alvar, Lola Badia, Carlos García Gual y César Pablo Domínguez Prieto, membres del Comité Científic del Simposi especialistes en literatures hispàniques medievals, als quals agraïm ben sincerament el seu treball minuciós i competent.

Una vegada presentades i discutides en el Simposi les diferents aportacions, una part considerable d'aquestes foren revisades i, quan pertocava, reelaborades pels seus autors, a fi de destinar-les a constituir el llibre d'autoria col·lectiva que ara teniu a les mans. En total són trenta-un treballs, que abracen els més diversos vessants relacionables amb el comparatisme aplicat a les lletres ibèriques medievals.

Les aportacions de caràcter més teòric són les d'Albaladejo, Beltran i Domínguez. El primer proposa la rendibilitat d'establir relacions entre la literatura comparada i l'anàlisi interdiscursiva i ho il·lustra amb un exemple concret en què acara textos castellans i portuguesos literaris i no literaris. El segon s'ocupa d'esbrinar les connexions entre la ideologia i les manifestacions literàries medievals, mentre que el tercer, al seu torn, aborda el problema del lloc que han d'ocupar les literatures hispàniques medievals en l'elaboració d'un cànon nacional o mundial.

Els vasos comunicants existents entre alguns textos hagiogràfics corresponents a diferents tradicions literàries tardomedievals esdevenen el centre d'atenció dels treballs de

Garcia Sempere —aproximació general—, d'Arronis —sobre la vida de Maria catalana de Miquel Peres i la castellana de Francisco de Trasmiera—, de Càmara —a propòsit de la relació del *Misteri d'Elx* amb la *Llegenda àurea*— i de Martínez Romero —al voltant de les versions catalana i castellana de la vida de sant Vicent Ferrer.

Francés i Llorca s'ocupen, respectivament, d'una primera aproximació comparatista a l'original català del *Tirant lo Blanc* de 1490 en relació amb la traducció castellana d'aquesta obra de 1511, i dels episodis secundaris de la novel·la de Joanot Martorell i els del *Quijote* cervantí. Al seu torn, Soriano revisita, contrastivament, el tema de l'amor cortés en el *Tirant* i l'*Amadís*.

Les traduccions i adaptacions de procedència clàssica i de textos llatins medievals a llengües romàniques peninsulars constitueixen la temàtica dels estudis de García Gual —la mort d'Alexandre Magne—, Contreras —els epitafis en les versions gallegoportuguesa i castellana de la *Demanda del Sant Graal*—, Miguel Franco —les versions catalanes i castellanes de la *Epistola de cura rei familiaris*—, Perujo —les traduccions catalana i castellana de la *Historia destructionis Troiae*—, Rovira —la versió catalana del *Valeri Màxim*— i Sabaté & Soriano —la recepció peninsular de textos antics sobre astrologia.

La literatura didacticodoctrinal és l'eix cardinal dels treballs de Bastons —aproximació generalista als gèneres didàctics peninsulars—, Martín —al voltant dels textos gnòmics castellans i catalans i, particularment, de la *Doctrina d'en Pacs*— i Alonso —sobre el reciclatge d'alguns motius antics en la predicació medieval. Molt pròxima, en alguns aspectes, a aquest tipus de literatura se situa la de tipus satíric, entorn de la qual giren els treballs d'Alemany —sobre la denúncia del poder omnímode dels diners en els *Carmina Burana*, l'Arcipreste de Hita i Anselm Turmeda— i de Ventura —al voltant de les sàtires antiepiscopals de Guilhem de Berguedà, Estevan da Guarda i Airas Nunez. I, encara, podríem vincular a la literatura didàctica, malgrat les seues especificitats, l'aportació de Kovács sobre les particularitats de la *Representació de la Mort catalana* respecte dels seus models, o la de Martínez-Falero a propòsit de la mort en l'imaginari literari medieval hispànic.

Per la seua part, Eirín, Pardo de Neyra, Rodríguez de Sousa, España Torres i Marfany estudien alguns aspectes de caire comparatista vinculats a la lírica medieval, com ara, respectivament, les cantigues d'amor gallegoportugueses en relació amb el seu context europeu, l'amor masculí en les primitives manifestacions líriques peninsulars, el motiu de l'espill en la poesia de cançoner, el motiu del cordó en les literatures ibèriques de la tardor medieval i la poesia catalana inserida en l'obra sentimental castellana *Triste deleytación*.

Finalment, De Barros ens ofereix una visió contrastada dels regnes de Navarra i d'Aragó a partir de les cròniques castellanes i portugueses dels segles XIII i XIV; Aranjo ho fa del tema d'Inés de Castro en textos portuguesos i espanyols, mentre que Ciprés estudia la versió aragonesa del *Marco Polo* com a obra fronterera dels àmbits galoromànic i iberoromànic.

Amb el convenciment que la pluralitat temàtica i de perspectives metodològiques adoptades en aquest conjunt d'estudis enriquiran els estudiosos de les lletres ibèriques medievals i, molt particularment, aquells que s'interessen per la literatura comparada,

només ens resta agrair als autors les seues aportacions valuoses sense les quals no hauria existit aquesta publicació.

Els editors del volum, que signem aquest pròleg i que fórem, respectivament, president i secretari del Comité Organitzador del Simposi que l'ha fet possible, i la direcció de la SELGYC, que presideix la Dra. Montserrat Cots, tenim així mateix un deute de gratitud amb diverses institucions i entitats que, amb el seu suport econòmic o logístic, possibilitaren aquella grata trobada científica i, sobretot, els seus resultats més pregons ara tangibles. Són aquestes: el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España; la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana; el Vicerectorat d'Extensió Universitària, el Secretariat de Cultura, el Secretariat de Promoció de l'Ús del Valencià, la Facultat de Filosofia i Lletres, el Departament de Filologia Catalana i l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana de la Universitat d'Alacant; el Patronat de Turisme Costa Blanca d'Alacant i, molt especialment, la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, col·laboradora habitual i efectiva de la SELGYC. El nostre agraïment és, finalment, per als membres del Comité Científic responsables de la selecció dels embrions dels treballs que ara publiquem i que ja hem esmentat més amunt, i per a tots els membres del Comité Organitzador del Simposi que ens prestaren el seu concurs impagable: Llúcia Martín, José Manuel González, Josep Lluís Martos, Carles Cortés, Ulpiano Lada, Eduard Baile, Magdalena Llorca i Joan Ignasi Soriano.

Alacant, 20 de desembre de 2011
Rafael Alemany Ferrer
Francisco Chico Rico

LITERATURA COMPARADA Y CLASES DE DISCURSOS. EL ANÁLISIS INTERDISCURSIVO: TEXTOS LITERARIOS Y FORALES DE CASTILLA Y DE PORTUGAL*

Tomás Albaladejo
Universidad Autónoma de Madrid
tomas.albaladejo@uam.es

RESUMEN: En este artículo me ocupo de la transversalidad interdiscursiva existente más allá de los límites de los discursos y de las clases de discursos, con el fin de proponer el análisis interdiscursivo, que es realizado sobre discursos literarios y no literarios pertenecientes a diferentes clases de tal modo que las semejanzas y las diferencias son definidas para nuevos modos de clasificar los discursos literarios y no literarios. Se ha establecido un componente retórico dentro del análisis interdiscursivo para explicar algunas condiciones y rasgos de la transversalidad de los discursos literarios y jurídicos. El análisis interdiscursivo es una herramienta para analizar y comparar discursos como una de las tareas de la literatura comparada. A partir de la conexión del análisis interdiscursivo con la literatura comparada se ofrece una propuesta metodológica; esta propuesta consta de crítica transferencial, retórica cultural y una teoría comparada del discurso, siendo esta última una sección de la literatura comparada en cuanto a su estudio de los discursos.

Palabras clave: literatura comparada, análisis interdiscursivo, géneros literarios, clases discursivas, componente retórico.

ABSTRACT: In this article I deal with the interdiscursive transverse relations existing beyond the limits of discourses and kinds of discourses, in order to propose the interdiscursive analysis, which is carried out on literary and non-literary discourses belonging to different kinds in such a way that similarities and differences are defined for new ways of classifying literary and non-literary discourses. A rhetorical component has been set up within interdiscursive analysis for explaining some conditions and features of transverse relations of literary and legal discourses. Interdiscursive analysis is a tool for analysing and comparing discourses as one of the jobs of Comparative Literature. A methodological proposal is offered from the connection of interdiscursive analysis to Comparative Literature; this proposal consists of Transferential

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia FFI2010-15160, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Critique, Cultural Rhetoric and a Comparative Theory of Discourse, being the last a section of Comparative Literature as to its study of discourses.

Key words: comparative literature, interdiscursive analysis, literary genres, kinds of discourse, rhetorical component.

1. La comparación y el estudio de la literatura

La comparación es uno de los fundamentos del conocimiento general y del conocimiento literario. Tanto en la vida cotidiana como en diferentes campos del conocimiento, la realidad no es conocida de la manera más completa posible si no es porque comparamos con lo que ya conocemos aquello que intentamos conocer y explicar; además, comparar nos permite, a partir de las semejanzas y las diferencias, tener presente el objeto del conocimiento en toda su complejidad, en la medida en que nos acerca a aspectos del mismo que de otro modo podrían quedar ocultos a nuestra comprensión. La determinación de los elementos semejantes y de los elementos diferentes en el conjunto de objetos de la comparación es una operación que hace posible el establecimiento de lo que comparten los objetos y la configuración de uno o varios troncos comunes, y asimismo de aquello que los diferencia, con la determinación de las correspondientes ramificaciones. La comparación abre las puertas a la clasificación de los elementos o partes de la realidad objeto de reflexión y estudio. El establecimiento de clases es una consecuencia del discernimiento y a la vez una manifestación de éste. Toda clasificación es una forma de comparación, se origina en la comparación y ésta persiste en la propia clasificación.

En las reflexiones sobre la literatura, el lenguaje y la comunicación se observa que hay una tradición de comparación históricamente presente (Martín Jiménez 1998). Se comparan los objetos, los fenómenos, las partes de realidad, con el fin de alcanzar una mejor explicación. La poética, la teoría literaria, posee un *componente de comparación* (Albaladejo 2008: 251) que es activado para explicar en qué consiste la literatura y también para explicar las distintas clases de obras literarias. Este componente también está presente en la retórica. Poética y retórica tienen como objeto discursos —la obra literaria y el discurso retórico— que son comparados entre sí, siendo así que de su comparación se deriva un conocimiento más completo de cada uno de dichos tipos discursivos, que tienen en común ser construcciones de arte de lenguaje (Albaladejo 2005c). En la *Poética* de Aristóteles y en la *Epístola a los Pisones* de Horacio hay comparación entre la poesía y otras artes, como también la hay en el *Laocoonte* de Lessing. En su proceso de explicación de la poesía y de sus clases, Aristóteles compara también la poesía con la historia y con la filosofía, la tragedia con la comedia, en un planteamiento en el que la perspectiva de comparación es el eje de muchas de sus explicaciones. En *Ion* de Platón hay comparación entre los poetas inspirados y los poetas que carecen de la inspiración. En la conversación mantenida por Johann Peter Eckermann y Johann Wolfgang von Goethe el 31 de enero de 1827, el autor

de *Dichtung und Wahrheit* compara la literatura china y la literatura europea y pone las bases para una literatura universal en la que la comparación sería una de las vías para su comprensión (Eckermann 2005). Incluso es posible la creación de comparación por modificación del objeto, de tal modo que el objeto es comparado con el objeto modificado; es lo que hace Platón en el libro tercero de *La República* cuando, para comparar la narración por medio de la imitación con la narración simple, transforma en estilo indirecto las palabras de Crises y de Agamenón que están en estilo directo en el canto primero de la *Ilíada*; esta transformación le permite a Platón explicar la diferencia entre el modo mixto y el modo apangélico (Platón 392d-394c).

La literatura comparada se basa en el principio de alteridad, sobre el que se articula la explicación de los objetos y elementos que se apoya en el conocimiento de lo que es diferente junto al de lo que es similar. El extrañamiento, uno de los fundamentos de la literariedad (García Berrio 1973: 94-95), está relacionado con el comparatismo; la atención a lo extraño, a aquello a lo que no estamos habituados, acrecienta la atención y el conocimiento no sólo de lo otro, sino también de lo que conocemos —o creemos que conocemos— porque forma parte de nuestro entorno próximo o habitual. Es de interés a este respecto la función de la palabra extraña (*glôtta*), que produce extrañamiento y que explica Aristóteles comparándola con el resto del componente de *léxis* de la obra, con el cual contrasta (Aristóteles 2002: 1457b).

La comparación es imprescindible en el estudio de la literatura; unas veces se hace de manera expresa y otras veces está presente en estudios que no son explícitamente comparatistas pero que cuentan con la comparación como instrumento de análisis y explicación del objeto de estudio.

2. Las clases de discursos. La transversalidad interdiscursiva

En la *Retórica*, Aristóteles plantea el que puede ser considerado *discurso envolvente*; es el discurso (*lógos*) que incluye a quien habla, a quien oye y aquello de lo que trata; es el discurso que va más allá de los estrictos límites de la construcción lingüística que constituye su materialidad: "Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a éste, es decir, al oyente" (Aristóteles 1971: 1358a37-1358b8). Esta concepción del discurso implica que en la clasificación de los discursos que hace el Estagirita sea tenida en cuenta la función del oyente (*akroatés*) en relación con el discurso que oye. Y una de las clasificaciones discursivas primeras y más importantes es la de los discursos retóricos que llevan a cabo Anaxímenes de Lámpsaco en la *Retórica a Alejandro* y Aristóteles en la *Retórica*; si bien Anaxímenes propone el género deliberativo, el género judicial y el género demostrativo o epidíctico (Anaxímenes 1989), será Aristóteles quien plantee estos mismos géneros según el método de división binaria sucesiva de la realidad a partir de la función del oyente ante el discurso: decidir sobre hechos pasados (género judicial), decidir sobre hechos futuros (género deliberativo) y juzgar sobre la habilidad del que habla y sobre la calidad del propio discurso (género demostrativo o epidíctico) (Aristóteles 1971: 1358a37-1358b8;

Albaladejo 1989: 53-57). El planteamiento de los géneros retóricos implica relaciones entre los discursos pertenecientes a cada uno de los géneros, con elementos comunes y elementos diferenciales, pero también implica relaciones con los textos literarios,[1] que en su conjunto forman otra clase discursiva. Hay una relación interdiscursiva entre los géneros retóricos (Albaladejo 2010), pues la definición de la clase de los discursos judiciales se hace en relación con la de los discursos deliberativos y con la de los discursos demostrativos o epidícticos; igualmente sucede con la definición de la clase textual de los discursos deliberativos en relación con la de los discursos judiciales y con la de los discursos demostrativos o epidícticos y con la definición de la clase textual de los discursos demostrativos o epidícticos en relación con la de los discursos judiciales y con la de los discursos deliberativos. Por su parte los discursos concretos de cada uno de los géneros retóricos se relacionan interdiscursivamente con los discursos de cada uno de los otros géneros retóricos. Entre los discursos concretos pertenecientes a cada uno de los géneros y también entre los propios géneros existen relaciones en el ámbito de la praxis comunicativa, por las que es necesario tener en cuenta diversos discursos y clases de éstos en la comunicación, y relaciones en el ámbito teórico, que permiten explicar unos en función de los otros. Que Aristóteles plantee que el *lógos* consta del que habla (el orador), del oyente y de aquello de lo que se habla, es decir, del referente, supone que su concepción del discurso es la de un discurso que envuelve los elementos participantes en la comunicación, lo cual implica en las relaciones interdiscursivas no sólo el discurso retórico propiamente dicho, sino también a su productor y a sus receptores.

No se puede dejar de tomar en consideración los modos de representación, tanto en el planteamiento de los mismos que hace Platón en el libro tercero de *La República* como en el de Aristóteles en la *Poética* (Aristóteles 2002: 1448a19-24). Los modos de representación están organizados interdiscursivamente, siendo imposible explicar cada uno de ellos sin hacer referencia a los otros dos. El modo apangélico, el modo mimético y el modo mixto de Platón, así como los discursos literarios que pueden agruparse en cada uno de ellos, se configuran no sólo en sí mismos, sino también y en gran medida por las relaciones que mantienen, respectivamente, con los otros modos y con los discursos correspondientes a los otros modos. En la *Poética* de Aristóteles, en la que los modos están planteados por medio de la división binaria sucesiva, la distinción entre cada una de las tres posibilidades modal-comunicativas es expuesta en este fragmento:

> Pues, en efecto, se puede imitar con los mismos medios los mismos objetos unas veces narrando (o bien convirtiéndose en otro objeto, como hace Homero, o bien como el mismo individuo sin cambiar de persona) o bien presentando en la imitación a todos ellos como si estuvieran obrando y actuando (Aristóteles 2002: 1448b20-24).

1. Los términos "texto" y "discurso" son utilizados aquí como sinónimos, si bien reservo el primero para enfatizar el aspecto constituyente-estructural y el segundo para enfatizar el aspecto comunicativo.

Se generan de este modo en un plano teórico, a partir del examen analítico-crítico de la realidad de las obras literarias, unos modos de representación y, como en el caso de los géneros retóricos, las relaciones interdiscursivas se mantienen entre las obras concretas que se adscriben a cada uno de los modos, pero también entre los modos mismos. En los géneros retóricos y en los modos de representación, como sucede también en los géneros literarios, es fundamental la distinción entre el nivel ético y el nivel émico (Pike 1976: 37-38), entre el nivel en el que están situados los elementos concretos, los textos, las obras, y el nivel abstracto y de sistema del que forman parte las categorías (construcciones émicas) a las que corresponden los elementos éticos en la realidad.

El sistema de los géneros literarios, al que se llega tras un desarrollo histórico de la reflexión sobre la literatura, sus formas y sus clases (García Berrio / Huerta Calvo 1992: 87-140; García Berrio / Hernández Fernández 1988: 117 y ss.; García Berrio / Hernández Fernández 2004: 253-275), está formado básicamente por el género épico-narrativo, el género lírico y el género teatral, entre los cuales existen relaciones interdiscursivas tanto en el nivel émico, que corresponde a los géneros propiamente dichos, como en el nivel ético, en el que se sitúan las obras literarias concretas correspondientes a los distintos géneros. La explicación de Hegel de los tres géneros (Hegel 1985: 108-111) y la reflexión sobre un cuarto género, ensayístico, didáctico, argumentativo (Hernadi 1978) conducen al sistema de géneros que es ampliamente aceptado en la actualidad, en el cual se han hecho interesantes aportaciones desde perspectivas semántico-extensionales (Martín Jiménez 1993; Rodríguez Pequeño 2008).

Pero las relaciones entre los textos literarios y entre éstos y los no literarios, así como entre los no literarios, no se dan solamente en el ámbito de los géneros retóricos, los modos de representación o los géneros literarios; se dan también en otras muchas clasificaciones textuales, como, por ejemplo, la formada por los textos en lengua original y los textos traducidos o la clasificación en textos persuasivos y textos no persuasivos. Las diferencias entre los textos literarios traducidos y los textos literarios no traducidos, en lengua original, las diferencias entre los textos no literarios traducidos y los textos no literarios en lengua original, así como las diferencias entre los textos literarios traducidos y los textos no literarios traducidos (Albaladejo 2005a) ofrecen un gran interés, dada la importancia de la traducción en la comunicación general y en la literatura tanto históricamente como en el mundo actual. En cuanto a la diferencia entre textos persuasivos y textos no persuasivos, además de la distinción entre persuasión y convicción de la que tratan Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (Perelman / Olbrechts-Tyteca 1989: 65 y ss.), es de gran utilidad la distinción que Aristóteles establece en la *Retórica* entre los géneros ante cuyos discursos los oyentes deciden —género deliberativo y género judicial— y el género demostrativo, ante cuyos discursos los oyentes no toman una decisión del tipo de la que toman ante los discursos de los otros dos géneros, pues no son objeto de persuasión, sino de convicción, y lo que valoran es la habilidad del orador como productor y emisor de un discurso que se aproxima por ello a las obras literarias.

En los textos éticos, textos concretos pertenecientes a distintos géneros literarios y a distintas clases discursivas no literarias, y también en éstas y en los géneros, como

construcciones émicas, existen unas relaciones de *transversalidad interdiscursiva*, por la que son conectados discursos de distintas clases, discursos literarios y discursos no literarios, gracias a la existencia de unos ejes de relaciones entre discursos sobre los que en la praxis comunicativa y en la reflexión teórica se sitúan dinámicamente y desde los que actúan discursos y clases discursivas. La transversalidad interdiscursiva hace posible la existencia de los elementos comunes en discursos pertenecientes a los distintos géneros y las distintas clases de las que partimos, consolidados históricamente, y facilita las posibilidades de tomar en consideración otros géneros y otras clases discursivas no literarias sobre criterios diferentes de los de los géneros y las clases de partida. La transversalidad interdiscursiva se asienta sobre factores que incluyen la distinción entre lo literario y lo no literario, pero que la trascienden, precisamente por la existencia de relaciones transversales entre discursos literarios y no literarios. La transversalidad interdiscursiva puede explicarse a partir de criterios como el grado de intensidad del componente persuasivo, el grado de intensidad del componente elocutivo, el carácter medular de la polifonía y de la poliacroasis (Albaladejo 1998), como componentes externos y como componentes internos de carácter comunicativo-discursivo, la presencia constitutiva de la construcción ficcional, la existencia de elementos comunicativo-audiovisuales en los discursos, las relaciones interdiscursivas de carácter cultural en el ámbito de la producción y en el de la recepción, la digitalidad discursiva, etc. Gracias a la transversalidad interdiscursiva se puede establecer una relación, por ejemplo, entre el eslogan, el haiku y el microrrelato, que constituyen una clase discursiva caracterizada por la brevedad de la expresión y por su intensidad semántico-intensional, semántico-extensional y pragmática. Es así como las características que comparten los discursos retóricos de género demostrativo y las obras literarias pueden ser interpretadas como un constituyente transversal interdiscursivo que sostiene clases de discursos por encima de los géneros tradicionalmente aceptados e incluso de los límites entre lo literario y lo no literario. Las funciones de los receptores ante las obras literarias y ante los discursos de dicho género retórico tienen en común la ausencia de decisión de carácter práctico e inmediato, a diferencia de la función de los receptores de los discursos de género judicial y de los discursos de género deliberativo. Paralelamente, la finalidad de las obras literarias, contando con las diferencias que hay entre obras orientadas al deleite y obras dirigidas al aprovechamiento, de acuerdo con la dualidad horaciana *monere-delectare* (García Berrio 1977: 331 y ss.), siempre tiene, con mayor o menor intensidad, una cierta tendencia al deleite, al agrado estético precisamente en relación con el eclecticismo del propio Horacio (García Berrio 1977: 335), tendencia que se puede apreciar igualmente en la finalidad de los discursos de género demostrativo, si bien no es ésta su única finalidad. La construcción discursiva, macroestructural y microestructural, de las obras literarias y la de estos discursos retóricos tienen algunos elementos comunes en relación con la función de los receptores y con la finalidad, al potenciar elementos de estructuración artística del contenido y el uso de los recursos de expresividad, los cuales, sin embargo, no están ausentes de los discursos de los otros dos géneros retóricos, el judicial y el deliberativo. Por medio de la transversalidad interdiscursiva es posible plantear nuevas formas de explicación

de los géneros literarios y de las clases de discursos no literarios, así como de las relaciones que mantienen entre sí. De este modo pueden introducirse en el estudio de la obra literaria, de su producción y de su recepción, nuevas perspectivas teórico-literarias y comparatistas.

En relación con la transversalidad interdiscursiva hay que tener en cuenta el concepto de *transfuncionalidad*, que es el intercambio o desplazamiento de funciones de discursos (o de fragmentos de discursos), que pueden funcionar como discursos de otras clases o géneros distintos de los propios o insertarse en discursos de otras clases o géneros. La transfuncionalidad se establece sobre las relaciones de transversalidad interdiscursiva entre discursos concretos y entre géneros literarios o clases discursivas no literarias. Por la transfuncionalidad un discurso no literario puede funcionar como discurso literario o como parte de un discurso literario o un discurso literario puede ser parte de un discurso no literario. Es la transfuncionalidad lo que subyace en la constitución de obras como la novela *In Cold Blood* de Truman Capote, *Anatomía de un instante* de Javier Cercas o el poema «Requiem» del libro de poemas *Cuanto sé de mí* de José Hierro, en los dos primeros casos por ser un referente real el que es intensionalizado en la representación literaria y en el segundo por la presencia del texto de una esquela mortuoria en los primeros versos del poema. Asimismo, las relaciones entre el artículo periodístico y el cuento literario son de carácter transfuncional. También son casos de transfuncionalidad los de las novelas que están constituidas por unas memorias ficticias, como sucede en *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, o por discursos de distintas clases (informes de detectives, mensajes de correo electrónico, fragmentos de una novela, etc.), como en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago.

La transversalidad interdiscursiva se basa en la *interdiscursividad* (Albaladejo 2005c), que, en los términos en la que la planteo, consiste en las relaciones que existen entre los discursos concretos, en su producción y en su interpretación, y también entre las distintas clases de discursos no literarios, entre los géneros literarios, entre los textos literarios y los textos no literarios; dichas relaciones existen incluso en el caso de que no se produzcan influencias de unos discursos en otros, pues un discurso se define no solamente por lo que es, sino también por lo que no es. Considero la intertextualidad como una forma de interdiscursividad, siendo ésta un concepto más amplio puesto que se extiende a un gran espacio discursivo como el planteado por Aristóteles en la *Retórica*. Antonio Gómez Moriana ha propuesto el concepto de *interdiscursivité*; aunque el concepto de interdiscursividad que propongo no coincide exactamente con el suyo, comparte con éste un núcleo común. Gómez Moriana escribe:

> J'ai postulé la nécessité de réserver le mot "intertextualité" pour désigner l'appropriation d'autres textes ou éléments textuelles, "emprunts textuelles", de la part d'un texte donné (rapport d'un texte à d'autres textes, ou rapports intertextuels proprement dits) et d'introduire le mot "interdiscursivité" pour désigner l'appropriation de pratiques discursives en usage dans la communauté culturelle où il est produit, "calques discursifs", de la part d'un texte donné (rapports des discours d'un texte à des pratiques discursives d'une société donnée, ou rapports interdiscursifs) (Gómez-Moriana 1997: 60).

El concepto de interdiscursividad que he propuesto coincide con el concepto de *interdiscursivité* de Gómez Moriana en que en ambos casos se tienen en cuenta la apropiación de prácticas discursivas de unos textos a otros. No obstante, mi planteamiento de la interdiscursividad incluye también las relaciones entre discursos en las que no se produce dicha apropiación, relaciones en las que unos discursos están junto a otros en la realidad comunicativa o en la conciencia de quienes los producen y los interpretan, de tal modo que también las relaciones por las que unos discursos se separan y se diferencian de otros forman parte de dichas relaciones interdiscursivas. Considero que la interdiscursividad también se da en las relaciones entre las clases de discursos no literarios y entre los géneros literarios e incluso entre las distintas ciencias o disciplinas que se ocupan de los discursos, como son, por ejemplo, las relaciones entre la poética y la hermenéutica jurídica. Por otro lado, en mi planteamiento de la interdiscursividad, considero que la intertextualidad, consistente en el paso de elementos microestructurales, macroestructurales y referenciales de unos textos a otros, puede ser considerada como un fenómeno de relaciones discursivas que puede ser englobado en el más amplio fenómeno de la interdiscursividad, como una forma de realización de ésta, sin que agote el campo de posibilidades de la interdiscursividad.

La distinción que hace Wilhelm Worringer, partiendo del concepto de '*Kunstwollen'* ('voluntad de arte') de Alois Riegl, entre *Kunstwollen* y *Formwollen* ('voluntad de forma') (Worringer 1975: 23 y ss.), y el encadenamiento poiético de éstas, son de interés para una explicación de las clases de discursos y, dentro de ellas, de los géneros literarios, desde la perspectiva de la producción discursiva. La voluntad artística es una exigencia interior que impulsa a la creación y dicha voluntad se manifiesta en la voluntad de forma como configuradora de la obra artística. Como la voluntad de estilo (Marichal 1971), la voluntad de forma se proyecta en la obra, en su construcción, y está vinculada al género o a la clase discursiva de ésta. De la voluntad de forma depende, entre otras características de la obra literaria, el género o, más propiamente, su relación con los géneros literarios y su posición en el sistema de géneros, que incluyen tanto su pertenencia canónica a un determinado género como la vinculación a más de un género, es decir, su hibridación genérica. Con la voluntad de forma está relacionada la *volontà di genere*, 'voluntad de género' (Albaladejo 1984: 170), que permite activar determinadas opciones y mantener sin activar otras en la configuración de la obra literaria. La voluntad de género actúa interdiscursivamente en la producción de las obras literarias, al estar presentes en su activación tanto las opciones elegidas como las opciones que no van a ser seguidas en la producción de la obra literaria, pero que también contribuyen a definir el género adoptado.

Nuestra actividad comunicativa y nuestra vida en la sociedad se desarrollan en la que podemos llamar *a galaxy of discourses we live by*, 'una galaxia de discursos por los que vivimos';[2] los seres humanos vivimos en medio de una galaxia de discursos y nuestra vida en sociedad es posible gracias a dichos discursos. Existe la que deno-

2. He tenido presente para esta expresión el título del conocido libro de George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Lakoff / Johnson 1980).

mino *the need for discourse*, 'la necesidad del discurso', pues sin éste no es posible la existencia del ser humano en unas condiciones de comunicación normal con sus semejantes y tampoco de aprovechamiento social e individual de la literatura. Juan Luis Vives pone en un mismo plano el *sermo*, 'discurso', 'lenguaje en discurso', y la *iustitia*, 'justicia', como doble vínculo y clave de la sociedad humana:

> Qui humanae consociationis vinculum dixerunt esse justitiam et sermonem, hi nimirum acute inspexerunt vim ingenii humani; quorum duorum sermo certe fortior est ac validior inter homines, propterea quae justitia, ut mitis et blanda, in solis mentibus recte ac probe institutis aliquid impetrat juris; sermo autem et mentes ad se allicit, et in affectibus dominatur, quorum in totum hominem impotens est regnum et praegrave (Vives 1782-1785: 90).[3]

El discurso es un componente imprescindible en la sociedad. Gracias a él se establece, se desarrolla y se consolida la convivencia entre los seres humanos. Éstos están envueltos en discursos, no solamente en la actualidad por la intensificación de la comunicación apoyada por distintas tecnologías, desde la imprenta a la tecnología digital, sino en períodos históricos anteriores, como la Antigüedad clásica o la Edad Media. Así, por ejemplo, en un mismo día un ateniense podía asistir a una obra de Sófocles, escuchar un discurso político, oír las noticias de los acontecimientos bélicos en los que estaba implicada la ciudad y comentar la actualidad. Quienes producen los discursos y quienes los reciben e interpretan necesitan orientarse en la galaxia discursiva, para lo cual son de un gran valor las clases de discursos no literarios y los géneros literarios, tanto los establecidos canónicamente como los que corresponden a los replanteamientos de la clasificación genérica literaria.

La tendencia que hay en la construcción de la novela como discurso con el que se pretende representar la complejidad del mundo no excluye la realidad multidiscursiva e interdiscursiva de la comunicación, no sólo en lo que se refiere a los discursos de diferentes clases que son incorporados al discurso de la novela (Albaladejo 2009a), lo cual está relacionado con la pluralidad comunicativa literaria, sino también al referente mismo de la obra, con lo que la novela puede dar cuenta de la galaxia de discursos en la que está situado el personaje. Sirva como ejemplo un fragmento de la novela de Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* en el que el protagonista, Ulrich, lee diversos anuncios y avisos y relaciona el que lee en el escaparate de una librería con la obra de un poeta del que ha leído un libro y del que no leería una segunda obra:

3. También en su obra *De disciplinis libri XX*: "Humanae omnes societates duabus potissimum rebus vinciuntur, ac continentur: iustitia et sermone, quarum si alterutra desit, difficile sit coetum, et congregationem vllam siue publicam, siue priuatam diutius consistere, ac conseruari, neque enim vel cum iniquo possit quis habitare et contrahere vitae commercia, siue sit ipse optimus, siue iniquissimus, vel cum eo velit viuere, quem non intelligit" (Vives 1531: fol. 47v.); "Itaque duo sunt velut claui, quis conuentus hominum reguntur iustitia et sermo; sed iustitia tacitas habet vires, et lentas; sermo vero praesentiores, et magis celeres: quia altera rationis et consilii vim admonet, alter animi motus excitat" (Vives 1531: fol. 47v.).

> […] er blieb vor einer Anschlagfläche stehn und stillte seinen Hunger nach Bürgerlichkeit an der Bekanntmachungen und Anzeigen. Die mehrere Meter große Tafel war bedeckt mit Worten. «Eigentlich dürfte man annehmen,» fiel ihm ein «daß gerade diese Worte, die sich an allen Ecken und Enden der Stadt wiederholen, einen Erkenntniswert haben.» Sie kamen ihm mit den Stehenden Wendungen verwandt vor, die von den Personen beliebter Romane in wichtigen Lebenslagen geäußert werden, und er las: «Haben Sie schon etwas so Angenehmes und Praktisches getragen wie den Topinam-Seidenstrumpf?» «Durchlaucht amüsiert sich.» «Die Bartholomäusnacht neu bearbeitet.» «Gemütlichkeit im Schwarzen Rössl.» «Schmissige Erotik und Tanz im Roten Rössl.» Daneben fiel ihm noch ein politischer Anschlag auf «Verbrecherische Machenschaften»: er bezog sich aber nich auf die Parallelaktion, sondern auf dem Brotpreis. Er wandte sich um und blickte nach einigen Schritten in die Auslage eines Buchladens. «Das neue Werk des großen Dichters» las er auf einer Papptafel, die neben fünfzehn gleiche, aneinandergereihte Bände gestellt war. Dieser Tafel genenüber stand in der anderen Ecke der Auslage ein Seitenstück mit dem gedruckten Hinweis auf ein zweites Werk: «Herr und Dame vertiefen sich mit gleicher Spannung in 'Babel der Liebe' von ….
>
> «Der 'Große' Dichter?» dachte Ulrich. Er erinnerte sich, nur ein Buch von ihm gelesen und vosausgesetzt zu haben er werde niemals ein zweites lesen müssen: seither war der Mann aber trotzdem berühmt geworden (Musil 2009: 864).

El ser humano tiene la necesidad del discurso en su dimensión productora y en su dimensión receptora, en su convivencia general y en la parte de ésta que es la convivencia comunicativa, y esa necesidad lo es de una pluralidad comunicativa en la que coexisten discursos de muchas clases, literarios y no literarios y de diferentes tipos en el caso de unos y otros.

3. La literatura comparada y el análisis comparado de los discursos. El análisis interdiscursivo

Una de las actividades que fundamentan la literatura comparada es la comparación y el análisis de discursos de diferentes clases, con el fin de contribuir a un más amplio y profundo conocimiento de la literatura por medio de la identificación de los rasgos comunes y los rasgos diferenciales de los discursos. Se trata de un análisis comparado que se organiza como análisis interdiscursivo (Albaladejo 2007b; 2008; 2009b), como análisis de diferentes discursos concretos de una y de varias clases. Se lleva a cabo de este modo la comparación entre discursos literarios y discursos no literarios, entre discursos retóricos y discursos literarios (Chico Rico 1987), entre discursos literarios y no literarios de una misma lengua y cultura o de diferentes lenguas y diferentes culturas. La literatura comparada tiende a ocuparse de la comparación de obras en lenguas diferentes sobre la base del principio de alteridad, pero éste está situado también en otras parcelas de la actividad literaria y artística. Puede haber alteridad en obras escritas en la misma lengua, por un lado porque una misma lengua puede ser vehículo de comunicación de diferentes culturas; sirven de ejemplo lenguas muy extendidas como

el español, el inglés, el portugués o el francés, que acogen obras literarias surgidas en espacios culturales diferenciados. La comparación de los discursos por medio del análisis interdiscursivo contribuye a la construcción de la literatura comparada y, por tanto, a la profundización en el conocimiento de la literatura; esta comparación se hace atendiendo especialmente a las diferencias y semejanzas entre los discursos en diferentes lenguas o en la misma lengua.

El análisis interdiscursivo, como análisis comparado de los discursos, está organizado en tres niveles, que corresponden a tres objetos complejos que mantienen entre sí una relación englobante en tanto en cuanto según se avanza en los niveles son presupuestos los niveles anteriores. El análisis interdiscursivo tiene una dimensión descriptiva, de presentación de la realidad y sus elementos, y una dimensión explicativa, por la que se explicitan las razones de la constitución y la configuración de la realidad descrita; el estudio del objeto consta de su descripción y de su explicación. Los objetos son los siguientes:

a) Estudio comparado de discursos concretos, literarios y no literarios, pertenecientes a distintas clases y géneros.

b) Estudio comparado de clases de discursos no literarios y de géneros literarios, con diferentes combinaciones, como son las de la comparación de géneros literarios entre sí, la comparación de clases de discursos no literarios entre sí y la comparación entre géneros literarios y clases discursivas no literarias.

c) Estudio comparado de las estrategias analítico-explicativas y de las disciplinas que se ocupan de los discursos.

El análisis interdiscursivo de las clases de discursos no literarios y de los géneros literarios comprende el de los discursos concretos y el de las estrategias y disciplinas comprende el de las clases y géneros, así como, a través de éste, el de los discursos concretos.

El análisis interdiscursivo consta de tres niveles:

1) Un nivel analítico (analítico-explicativo), en el que se sitúan los análisis interdiscursivos de los discursos concretos y también de las clases de discursos no literarios y de los géneros literarios.

2) Un nivel metaanalítico, en el que están los análisis interdiscursivos de los instrumentos, planteamientos teórico-analíticos de las disciplinas que se ocupan del discurso, con el fin de determinar cuáles de aquéllos pueden ser intercambiados entre poética, retórica y otras disciplinas discursivas.

3) Un nivel metateórico, en el que se hallan las transferencias de instrumentos y planteamientos detectados en el nivel metaanalítico entre distintas disciplinas, con especial atención a la literatura comparada, a la que el análisis interdiscursivo puede ser incorporado como estrategia de análisis comparado y de explicación discursiva.

La constitución del conjunto del análisis comparado de los discursos, de sus clases y de las estrategias analíticas y las construcciones epistemológicas para su estudio es resultado de la proyección hacia el nivel émico y hacia el ámbito teórico y metateórico de las relaciones existentes en el espacio de la pluralidad discursiva, de tal modo que la comparación en tres niveles proporcione un conocimiento exhaustivo de los elementos comunes y de los elementos diferenciales en la realidad discursiva en la que comunicativa y socialmente se desenvuelve el ser humano.

4. Análisis interdiscursivo y retórica. El componente retórico

La función de la retórica es clave en el análisis interdiscursivo, por la doble posición de ésta, como disciplina de la producción de los discursos y también como disciplina del análisis y la explicación de éstos, existiendo una constante interacción entre estas dos dimensiones, la productiva y la interpretativa. Recordemos al respecto la interesante definición que James J. Murphy da de la retórica: "análisis sistemático del discurso humano que busca disponer de preceptos útiles para el futuro discurso" (Murphy 1983: 9). Además de la proximidad de los discursos de género demostrativo a los discursos literarios, hay que tener en cuenta la presencia de un componente retórico en las obras literarias, así como el carácter de construcción de arte de lenguaje que tienen los discursos de todos los géneros retóricos. Por esta conexión entre discurso retórico y discurso literario, la retórica constituye un importante fundamento para la comparación entre la literatura y la oratoria, pero también entre los discursos literarios y otras clases de discursos, contribuyendo como instrumental y como soporte metodológico al análisis interdiscursivo. La retórica está presente en la transversalidad interdiscursiva por su trascendencia respecto de los límites del discurso retórico y por su pertinencia en cuanto al arte de lenguaje.

El componente retórico que, de diferentes maneras y con mayor o menor intensidad, está presente en los textos concretos de distintas clases, en las obras de los distintos géneros literarios, se da en el discurso retórico (*lógos*), en la obra literaria (*poíema*), como resultado de la plasmación textual de dicho componente, que actúa productivamente en la *poíesis* y que, a partir de dicha plasmación, actúa también en el ámbito de la recepción. De dicho componente retórico forman parte elementos tan variados como la expresividad lingüística (García Berrio 1984; García Berrio / Hernández Fernández 2004: 105-124) por medio de figuras y tropos y la relación perlocutiva (persuasiva, convincente, instructiva, deleitosa, etc.) del discurso con los receptores. El concepto retórico de *aptum* o *decorum*, 'lo adecuado', se da en la comunicación retórica, en la comunicación literaria y también en todo tipo de comunicación. Del mismo modo, la cenestesia comunicativa (Albaladejo 2009c: 45), como conciencia del propio discurso, del espacio que ocupa y de su proyección hacia los receptores, se da en el ámbito de la comunicación retórica, de la comunicación literaria y de otro tipo. La transversalidad interdiscursiva permite, por tanto, que la retórica y el componente retórico tengan una función comparativa y se encuentren disponibles en el análisis interdiscursivo, con la

consiguiente contribución a la literatura comparada en su estudio de las semejanzas y diferencias entre los discursos y entre sus clases.

La retórica contribuye de este modo al análisis interdiscursivo de textos de distintas clases y géneros. Voy a referirme a su papel en el estudio de discursos literarios y discursos jurídicos atendiendo al aspecto retórico interdiscursivo que es el componente persuasivo-convincente, que es de carácter perlocutivo. Como explica Emilio Betti (1975: 40-55), la interpretación en función normativa es aquella de la que, sobre la base de una interpretación cognoscitiva o recognoscitiva (cuyo resultado es la comprensión del texto), se deriva un determinado comportamiento por parte del receptor, que es influido por el texto que interpreta. La interpretación en función cognoscitiva o recognoscitiva se da, de acuerdo con Betti, principalmente en los textos literarios y en los textos históricos, mientras que la interpretación en función normativa afecta, según el jurista y teórico de la hermenéutica italiano, sobre todo a los textos jurídicos y a los textos religiosos. Sin embargo, es posible identificar interpretación en función normativa también respecto de los textos literarios. La tranversalidad interdiscursiva sostiene la existencia del componente retórico, que tiene varias dimensiones, una de las cuales es la de componente persuasivo-convincente en discursos jurídicos y en discursos literarios: así, por ejemplo, puede hacerse un análisis interdiscursivo en el ámbito de la literatura comparada de textos literarios y jurídicos pertenecientes a una lengua o a más de una lengua. Si son textos de varias lenguas, se añade la diferencia lingüística y cultural a la diferencia basada en las clases discursivas.

Tomaré en consideración cuatro discursos, de los cuales dos son jurídicos y dos son literarios, a la vez que dos son castellanos y dos son portugueses; forman parte, pues, de un conglomerado discursivo en el que cultural e históricamente existen importantes relaciones (Cabo Aseguinolaza / Abuín González / Domínguez (eds.) 2010). Se trata del poema —cantiga o sirventés moral (Alvar / Beltrán 1985: 390)— «Os privados, que del-Rei an» de D. Pedro de Portugal, Conde de Barcelos (hacia 1285-1354), de fragmentos del poema *Proverbios morales* del rabino Sem Tob de Carrión (hacia 1290-1369) y de fragmentos del *Fuero de Cuenca* (concedido por el rey Alfonso VIII a la ciudad de Cuenca hacia 1190) y del *Foral Manuelino de Évora* (nuevo fuero concedido por el rey Manuel I, como reforma del *Foral de Évora* otorgado a la ciudad de Évora por el rey Afonso I —Afonso Enriques— en 1166). El análisis interdiscursivo de estos cuatro textos objeto, que solamente voy a esbozar, ya que su realización exhaustiva ocuparía un espacio mayor del disponible, tiene como eje analítico-explicativo el componente retórico en su dimensión de componente persuasivo-convincente. Además de las relaciones de semejanza lingüística que existen, por un lado, entre el texto literario castellano y el texto jurídico castellano y, por otro, entre el texto literario portugués y el texto jurídico portugués y de las relaciones de diferencia lingüística que hay entre los dos textos castellanos y los dos textos portugueses, hay que tener en cuenta que los cuatro textos mantienen entre ellos una relación de coherencia en su finalidad de presentar a los receptores unas normas de actuación en el ámbito de la convivencia en la sociedad, con planteamientos de índole moral, política y jurídica, que en su conjunto pueden ser considerados planteamientos de interés cívico.

El poema de D. Pedro de Portugal (2009: 594-595) contiene una crítica moral, política y social de los privados que aconsejan mal al rey porque lo que pretenden es su propio interés, son corruptos, malos consejeros y su saber es tener propiedades. El componente persuasivo-convincente de este poema está construido pragmáticamente por medio de la constitución de la estructura semántico-extensional del texto, es decir, del referente representado, en el que la corrupción, la maledicencia, la ingratitud, el mal consejo, la avaricia, etc. aparecen junto a los privados como características de éstos y por medio de la elaboración de una macroestructura textual y de una microestructura textual en las que está intensionalizado y expresado el referente. El componente retórico de este poema se concreta como componente persuasivo-convincente con desarrollo mayor de la parte de convicción, sin que falte su parte persuasiva: con su representación de lo que hacen los privados el autor intenta convencer a los receptores del mal de aquéllos, con el fin de que tengan una idea de los mismos ajustada a las características antes mencionadas, y, además, persuadirles de que los desprecien:

> Os privados, que del-Rei an,
> por mal de muitos, gran poder,
> seu saber é juntar aver;
> e non-no comen nen o dan,
> mais posfaçan de quen o dá;
> e, de quanto no reino á,
> se compra tod' a seu talan.
>
> Os que trabalhan de servir
> el-Rei, por tirar galardon,
> se do seu band' ou seus son,
> logo punhan de lho partir.
> O que del-Rei quiser tirar
> ben sen servir, se lhis peitar,
> avê-lo-á, u lho pedir.
> […]
>
> (D. Pedro de Portugal 2009: 594)

Este poema está relacionado interdiscursivamente con el género retórico demostrativo, que contiene discursos de alabanza y discursos de vituperio. Quintiliano, refiriéndose a dicho género retórico, escribe: "Ac potissimum incipiam ab ea quae constat laude ac uituperatione" (Quintiliano 1970: III. 7. 1). Los poemas de crítica moral, y por tanto el de D. Pedro de Portugal, mantienen relación de interdiscursividad con los discursos demostrativos o epidícticos en los que se hace vituperio de personas y de acciones. Esta relación de interdiscursividad está constituida sobre el componente retórico, concretado en influencia en los receptores con construcción discursiva de vituperio, que es compartido por este poema y por los discursos demostrativos o epidícticos de vituperio. En este poema el vituperio de los privados funciona también como una matizada alabanza del rey, que se mueve a hacer bien, lo cual les pesa a los privados:

[…]
Seu sen e seu sabor é tal
qual vos cá j'agora contei;
e fazen al, que vos direi,
que é mui peior que o al:
u s' el-Rei mov' a fazer ben,
com' é razon, pesa-lhes en
e razoan-no ben por mal.

E, u compre conselh' ou sen
a seu senhor, non saben ren
se non en todo desigual.

(D. Pedro de Portugal 2009: 594)

En los *Proverbios morales* de Sem Tob se encuentran versos de alabanza explícita al rey Pedro I, cuyo servicio es comparado con el de Dios:

108
Bien çertero, seruiçio De Dios es çierta mente,
Mas por catar al viçio, Oluidanlo la gente.

109
E otro bien par d*e*ste, El seruiçio del Rey
Que mantyene la gente A derecho *e* ley.

(Santob de Carrión 1947: 76)

Son elogios relacionados con la protección del rey de Castilla a la comunidad judía que evidencian la conexión interdiscursiva de los versos del rabino Sem Tob con los discursos retóricos de género demostrativo de alabanza, a través del componente retórico. El autor ofrece en su poema la equiparación de la ley y el rey, la justificación de su posición puesta por Dios y la presentación del rey como guardián y defensor de su pueblo, el cual impide que se haga mal y que los fuertes actúen contra los débiles y aparta la guerra de la tierra de su pueblo, con la finalidad de convencer a los receptores de la importancia del rey para la sociedad y de persuadirles de que lo aprecien:

720
Dos son mantenimiento Mundanal: una, ley,
Que es ordenamiento, E la otra es el rrey;

721
Quel puso Dios por guarda Que ninguno non vaya
Contra lo que Dios manda, Sy non en pena caya.

722
Por guardar que las gentes Fazer mal non se pongan,
E que los omnes fuertes Alos flacos non coman.

723
De Dios vida al Rey, Nuestro mantenedor,
Que guarda desta grey Es e defendedor.

724
Las gentes de su tierra, Todas asu seruiçio
Trayga, e aparte guerra Della e mal bollyçio.

(Santob de Carrión 1947: 153)

Por el componente retórico del poema, Sem Tob utiliza la argumentación en su defensa de la función del rey: Dios es el responsable de la posición del rey y no se puede ir contra lo que Dios manda. Entre el poema portugués de D. Pedro de Portugal y el poema castellano de Sem Tob hay una relación de interdiscursividad basada en el componente retórico de ambos, de carácter persuasivo-convincente, en el que es intensificada la intención de convencer que los autores tienen en sus textos, sin dejar de lado la de persuadir. La relación que ambos discursos literarios tienen con el género retórico demostrativo, cuyos discursos están orientados más a la convicción que a la persuasión, sin que ésta falte, refuerza sus relaciones interdiscursivas. El componente retórico no agota las posibilidades de relaciones de interdiscursividad entre el texto portugués y el texto castellano, pues estas relaciones también pueden darse contando con otros factores, como por ejemplo su construcción versal o semántico-intensional.

También mantienen estos dos textos literarios relaciones de interdiscursividad con los textos jurídicos que son el *Fuero de Cuenca* y el *Foral Manuelino de Évora*. El componente retórico de ambos discursos normativos, de carácter persuasivo-convincente, se concreta en la persuasión que con ellos se pretende con el fin de que los receptores vivan y actúen de acuerdo con las normas legales en ellos contenidas, sin que esté ausente la convicción. El texto castellano y el texto portugués constituyen, como los textos literarios del Conde de Barcelos y del rabino de Carrión de los Condes, dos construcciones lingüísticas orientadas retóricamente a la convicción y a la persuasión de sus destinatarios. Voy a ocuparme de un fragmento de cada uno de estos dos fueros de la Península Ibérica atendiendo al análisis interdiscursivo basado en el componente retórico. El fragmento del *Fuero de Cuenca* es:

> R. 237 == 434. DEL JUES ET LOS ALCALDES PECHEN AL REY ÇIENT MR.
> Mando al jues et alos alcaldes que sean communales alos pobres et alos rricos, et alos nobles et alos non nobles. Sy por ventura por culpa dellos alguna justiçia non oviere, et por aquella ocasion la querella del a mj vinjiere et yo prouar lo pudiere, que segund fuero no sea judgado, el jues et los alcaldes pechen al rrey çient mr. et al querelloso la petiçion doblada (*Fuero de Cuenca. Fragmento conquense* 1990: 68).

La configuración perlocutiva de este texto está basada en la persuasión, la cual no deja de estar sostenida por la convicción de los receptores, que respecto de este fragmento son los súbditos en general y los jueces y alcaldes en particular. La exigencia de imparcialidad de éstos no se hace mediante crítica social y política, sino por medio de expresiones normativas y dentro de un texto que es en su conjunto de carácter normativo. No obstante, tiene en común con el poema de D. Pedro de Portugal la finalidad de que unos y otros, los privados así como los jueces y alcaldes, tengan un comportamiento justo. En este poema esta finalidad está fundamentada en la crítica de un comportamiento injusto existente, mientras que en el *Fuero de Cuenca* se hace una previsión para los casos en los que se produzca comportamiento injusto. Los receptores son en ambos casos miembros de la sociedad en la que funcionan literaria y jurídicamente los discursos y la influencia sobre aquéllos se ejerce al presentarles lo que son actuaciones al margen de lo justo, sean ya producidas, sean como posibilidad.

El fragmento del *Foral Manuelino de Évora* es el siguiente:

> Passagem
> Item nom se paguara ysso mesmo nenhuum dereito de portagem, nem hussagem, nem custumagem, nem passagem, de todas-llas mercadarias e cousas que veerem aa dita cidade e termo, de quaeesquer partes e per quaees pessoas que forem, ou veerem de passagem ou de caminho pera outras partes.
>
> Os quaees poderam passar e levar livremente as ditas cousas, sem paguarem por ellas dereito alguum de portagem, nem seram por isso obrigados a o fazerem saber (*Foral Manuelino de Évora*: s.p.).

A diferencia del fragmento del fuero conquense, el de Évora no censura una actitud, sino que apoya una libertad, la del paso de mercaderías, a la que está unida la exención del pago de derechos por introducirlas en Évora o por su paso por esta ciudad y por su término. El componente retórico de este texto se concreta de manera persuasivo-convincente en relación con los destinatarios del *Foral Manuelino de Évora*. Como en el caso de los fragmentos de los *Proverbios morales* de Sem Tob, contiene una finalidad persuasivo-convincente positiva, que en este texto literario es la alabanza del rey y en el texto jurídico es el establecimiento y defensa de la libertad de paso de mercaderías.

Los dos textos jurídicos, el fuero portugués y el fuero castellano, comparten con los dos textos literarios, el poema de D. Pedro de Portugal y los *Proverbios morales* de Sem Tob, un componente retórico de índole persuasivo-convincente. Sin embargo, este componente se concreta en indicaciones de carácter moral y cívico en los poemas, que propician determinadas actitudes y los consiguientes comportamientos, mientras que en los dos fueros el componente se realiza como un mandato que en el fuero se da a los súbditos. Conectados por el componente retórico, los cuatro discursos constituyen un conjunto en el que, además de la relación entre los dos literarios y los dos jurídicos, se encuentra una configuración de semejanzas y diferencias en la que tienen una función estructuradora los planteamientos perlocutivos en sentido negativo y en sentido positivo. Existe un paralelismo interdiscursivo entre los planteamientos negativos, que son los de vituperio y prohibición, presentes en el poema «Os privados, que del-Rei

an» y en el *Fuero de Cuenca*, respectivamente, y los planteamientos positivos, los de alabanza y afirmación de la libertad de paso de mercaderías (la cual implica algunas prohibiciones, subordinadas a dicha afirmación), que se dan en los fragmentos citados de los *Proverbios morales* y en el *Foral Manuelino de Évora*, respectivamente.

El análisis interdiscursivo se proyecta en la literatura comparada como un instrumento metodológico y como un factor delimitador de parte del objeto de aquélla. Esta proyección permite que el análisis de diferentes discursos concretos pertenecientes a distintas clases o géneros y a diferentes lenguas y culturas esté a disposición de la literatura comparada para ofrecer un mayor conocimiento de la construcción y del uso comunicativo de los discursos, tanto en la producción como en la recepción de éstos. Igualmente se pone a disposición de la literatura comparada el estudio de las clases de discursos no literarios y de los géneros literarios en diferentes lenguas y culturas. Se contribuye de este modo a la consolidación del nivel émico o categorial de la literatura comparada, necesariamente relacionado con el nivel ético, en el que se encuentran los discursos concretos. En el ámbito metateórico se proyecta el análisis interdiscursivo en la literatura comparada atendiendo a los diferentes orígenes, grados de implantación y de atención a los discursos, de las varias disciplinas que se ocupan de los discursos, su constitución, producción e interpretación, en las diferentes parcelas del saber.

El análisis interdiscursivo del eslogan, el haiku y el microrrelato, cuya transversalidad interdiscursiva ha sido mencionada anteriormente, permite identificar elementos y rasgos que caracterizan composiciones breves en verso o en prosa, con distintas modulaciones del componente retórico; dichos elementos y rasgos funcionan por encima de la diferencia de lenguas, culturas y usos lingüísticos y comunicativos. El estudio por medio del análisis interdiscursivo de las maqamas árabes, de los artículos periodísticos y de los reportajes y novelas del "New Journalism" norteamericano hace posible una explicación comparada de la transfuncionalidad de la ficción y de la no ficción en la constitución de distintas clases de discursos y su posición en la dimensión émica de la literatura comparada. De igual modo, desde el análisis interdiscursivo del relato de Haruki Murakami *Nyū Yōku tankō no higeki* (*La tragedia de la mina de carbón de Nueva York*) y de los poemas de Antonio Gamoneda en los que hay inflexión discursiva se contribuye a una actualización de la figura retórica *sustentatio* (Quintiliano 1970: IX, 2, 22; Pujante 1999: 223; 2003: 259, 268) como una de las claves del componente retórico del arte de lenguaje contemporáneo. Disciplinas como la retórica, la poética, la hermenéutica, la teoría del derecho, etc. pueden contribuir, por su atención a discursos de distintas clases y a distintas clases discursivas, a los fundamentos interdisciplinares de la literatura comparada, la cual por sí misma forma parte del conjunto de los estudios literarios en el que tan importantes son las relaciones interdisciplinares (Villanueva 1991: 15-46; 1994).

El análisis interdiscursivo, en conexión con el componente retórico presente en discursos de diferentes clases y con la retórica, como disciplina que sustenta dicho componente, facilita el tránsito por nuevos caminos analítico-explicativos surgidos en la transformación de la comunicación y por la generación de nuevas clases de discursos. Una de las características de la retórica es que a lo largo de la historia ha atendido

siempre a toda nueva forma de comunicación discursiva, sin por ello abandonar los territorios de la comunicación en los que antes ha estado instalada (Albaladejo / Chico Rico / Del Río (eds.) 1998; Albaladejo 2007a). Así, la retórica se ocupa de la comunicación de los discursos digitales (Navarro Colorado 2003; Albaladejo 2005b), como antes se había ocupado de los discursos escritos, de la comunicación periodística, de la comunicación científica (Ordóñez 1998), etc. Por ello, puesto que la retórica es uno de los soportes del análisis interdiscursivo, éste abarca el estudio de la diferencia y la semejanza entre el discurso digital y el no digital (Vega (ed.) 2003; Chico Rico 2007a; 2007b; Tortosa (ed.) 2008); y así el análisis interdiscursivo contribuye al estudio por la literatura comparada del discurso digital en su comparación con el no digital (Tötösy de Zepetnek 1998: 249-259). El análisis interdiscursivo puede ofrecer una contribución importante a la relación entre literatura comparada y traducción, cuestión que está presente en los estudios comparatistas (Guillén 2005: 317 y ss.; Vega / Carbonell 1998: 142-143; Tötösy de Zepetnek 1998: 215-248; Lambert 2006; Villanueva 2008; Boldrini 2010; Eysteinsson 2010) al ocuparse de todas las relaciones interdiscursivas que se dan en el ámbito de la traducción: entre la traducción literaria y la traducción no literaria, entre el texto de partida y el texto de llegada, entre distintas traducciones de una misma obra a una misma lengua, entre traducciones de una misma obra a distintas lenguas, entre traducciones de distintas obras a una misma o distintas lenguas, entre actitudes respecto de las traducciones por parte de autores, traductores y lectores, etc., todo ello en una perspectiva globalmente semiótica (Albaladejo 2007b), con el consiguiente refuerzo de la implicación de la traducción como fenómeno interdiscursivo en el conjunto de estrategias e instrumentos metodológicos de la literatura comparada. Los ámbitos de cooperación del análisis interdiscursivo en la literatura comparada son múltiples; sin pretender agotar dichos ámbitos, me referiré por último al de la relación entre la literatura comparada y los estudios culturales y los estudios postcoloniales (Tötösy de Zepetnek (ed.) 2003; Vega 2003; Pujante 2006: 87 y ss.; McGuirk 2010), en el que el análisis interdiscursivo puede aportar el examen de la transversalidad interdiscursiva que conecta discursos de distintas clases.

5. Conclusión. Una propuesta metodológica

La relación entre análisis interdiscursivo y literatura comparada, con la operatividad de aquél en ésta, permite una propuesta metodológica en la que se incluye el planteamiento de una *crítica transferencial*, que se ocupa del estudio analítico, explicativo y valorativo de las transferencias de cualquier índole (formal, temática, transfuncional, etc.) que se producen entre obras literarias, entre clases de discursos y entre las disciplinas que se ocupan de los discursos. En esta propuesta metodológica que parte del análisis interdiscursivo y su relación con la literatura comparada también incluyo la *retórica cultural* como estudio comparado (analítico y explicativo) de discursos literarios y no literarios sobre la base de su constitución retórica y, consiguientemente, de su componente retórico. Por último, la propuesta metodológica incluye el

planteamiento de una *teoría comparada del discurso*, la cual constituye a su vez un espacio de confluencia de la crítica transferencial, la retórica cultural y la literatura comparada y está sustentada principalmente por el análisis interdiscursivo. La teoría comparada del discurso tiene una relación de intersección con la literatura comparada, para la que puede funcionar como un instrumental que, por su carácter comparativo, contribuye al avance de la constitución de ésta como disciplina integradora de todos los planteamientos comparativos de la literatura (tanto explícitos como implícitos) en sus relaciones internas y también en sus relaciones con otras formas artísticas y con las realizaciones discusivas de lengua no literaria. Por su atención al discurso en su dimensión lingüística y en su ámbito semiótico y a todas las clases de discursos, así como por incluir las relaciones entre diferentes disciplinas discursivas, la teoría comparada del discurso puede ser planteada como un intento interdisciplinar para el estudio del discurso literario y del discurso no literario, de los distintos géneros literarios y de las distintas clases de discursos no literarios, que puede afianzar una sección de la literatura comparada —dinámicamente relacionada con la globalidad de ésta— como una teoría comparada del discurso enraizada en el discurso literario para, desde la perspectiva de éste y de la metodología a ella asociada, contribuir al conocimiento de la realidad de la literatura como conjunto de discursos (y como gran discurso) y de sus relaciones con los demás discursos y de las distintas explicaciones de éstos.

La teoría comparada del discurso potencia caminos de análisis y de explicación de la realidad literaria y comunicativo-discursiva como proyección hacia la literatura comparada de espacios en los que el análisis interdiscursivo con la colaboración de la retórica ha penetrado para elucidar diferencias y semejanzas en la construcción y en el funcionamiento de los discursos y, en definitiva, ayudar a explicar la posición comunicativa del ser humano en la sociedad.

Bibliografía

Albaladejo, T., «Espressione dell'autore ed unità comunicative nella struttura sintattica pragmatica dei testi letterari», *Lingua e Stile* XIX, 1 (1984), 167-174.

—, *Retórica*. Madrid: Síntesis 1989.

—, «Polyacroasis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques* 9 (1998), 155-167.

—, «Especificidad del texto literario y traducción», en: C. Gonzalo García / V. García Yebra (eds.): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid. Arco/ Libros 2005a, 45-58.

—, «La comunicación retórica en los sitios web», en: F. Garrido (coord.): *Actas electrónicas del 2º Congreso On Line del Observatorio para la Cibersociedad "¿Hacia qué sociedad del conocimiento?"*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Diputació de Barcelona / Cornellà Net / dd Media 2005b.

—, «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* 8 (2005c), 7-33.

—, «From Corax and Tysias to Cyber-Rhetoric: About the historical, contemporary and always renewed communicative strength of Rhetoric», *Working Papers of the Research Group C[PyR] Communication, Poetics and Rhetoric of the Universidad Autónoma de Madrid* 4, 2007a.

—, «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en: M. Á. Garrido / E. Frechilla Díaz (eds.): *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007b, 61-75.

—, «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica* 28, 2 (2008), 247-275.

—, «*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela», *Ínsula* 754 (2009a), 9-13.

—, «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en A. Penas / R. González (eds.): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009b, 89-113.

—, «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», en: H. Beristáin / G. Ramírez Vidal (comps.): *Crisis de la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2009c, 39-58.

—, «Los géneros retóricos y el análisis interdiscursivo», en: F. Cortés Gabaudán / J. V. Méndez Dosuna (eds.): '*Dic mihi, Musa, virum' (Homenaje al Profesor Antonio López Eire)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca 2010, 39-46.

Albaladejo, T. / F. Chico Rico / E. del Río Sanz (eds.), *Retórica hoy* (*Teoría/Crítica* 5). Alicante / Madrid: Universidad de Alicante / Verbum 1998.

[Anaxímenes de Lámpsaco], *Retórica a Alejandro*. Edición de J. Sánchez Sanz. Salamanca: Universidad de Salamanca 1989.

Alvar, C. / V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Selección, estudio y notas de C. Alvar y V. Beltrán. Madrid: Alhambra 1985.

Aristóteles, *Retórica*. Edición bilingüe griego-español de A. Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos 1971.

—, *Poética*. Prólogo, traducción y notas de A. López Eire. Epílogo de J. J. Murphy. Madrid: Istmo 2002.

Betti, E., *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*. Traducción de J. L. de los Mozos. Madrid: Editorial Revista de Derecho Privado / Editoriales de Derecho Reunidas 1975.

Boldrini, L., «Comparative literature and translation, historical breaks and continuing debates: can the past teach us something about the future?», en: Macedo 2010: 181-199.

Cabo Aseguinoloza, F. / A. Abuín González / C. Domínguez (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. i. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 2010.

Chico Rico, F., *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante 1987.

—, «Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual. Perspectivas de estudio entre la tradición y la modernidad», en: J. A. Rodríguez

Ruiz (coord.): *Narrativa Digital*, número especial de *Cuadernos de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá* XII, 23 (2007a), 54-74.

—, «Literatura y Teoría literaria en la era digital», en: M. V. Utrera Torremocha / M. Romero Luque (eds.): *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2007b, 787-800.

D. Pedro de Portugal, «Os privados, que del-Rei an», en: *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*. Edición bilingüe de C. Alvar y J. Talens. Barcelona: Galaxia Gutenberg 2009, 594-595.

Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Edición y traducción de R. Sala Rose. Barcelona: Acantilado 2005.

Eysteinsson, A., «Working Across Borders. Reflections on Comparative Literature and Translation», en: Macedo 2010: 31-44.

Foral Manuelino de Évora. Transcrição tipográfica de I. Cid. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda 2001.

Fuero de Cuenca. Fragmento conquense. Introducción de J. M. Pérez-Prendes y Muñoz de Arraco. Cuenca: Excmo. Ayuntamiento de Cuenca 1990.

García Berrio, A., *Significado actual del Formalismo ruso (La doctrina de la Escuela del Método Formal ante la Poética y la Lingüística modernas)*. Barcelona: Planeta 1973.

—, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa 1977.

—, «Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una Retórica General», *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante* 2 (1984), 7-59.

García Berrio, A. / T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis 1988.

—, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra 2004.

García Berrio, A. / J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra 1992.

Gómez-Moriana, A., «Du texte au discours. Le concept d'*interdiscursivité*», *Versus* 77-78 (1997), 57-73.

Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets 2005.

Hegel, G. W. F., *La poesía*, en: G. W. F. Hegel: *Estética*, vol. 8. Traducción de A. Llanos. Buenos Aires: Siglo XX 1985.

Hernadi, P., *Teoría de los géneros literarios*. Traducción de C. Agustín. Barcelona: Bosch 1978.

Lakoff, G. / M. Johnson, *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press 1980.

Lambert, J., «Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction», *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 7 (1980), 246-252.

Lambert, J. (selected papers by), *Functional Approaches to Culture and Translation*. Edited by D. Delabastita, L. D'hulst and R. Meylaerts. Amsterdam: John Benjamins 2006.

Macedo, A. G. (coord.), *Dossier Literatura Comparada* (*Diacrítica* 24, 3). Braga: Universidade do Minho 2010.

Marichal, J., *La voluntad de estilo*. Madrid: Revista de Occidente 1971.

Martín Jiménez, A., *Mundos del texto y géneros literarios*. A Coruña: Universidade da Coruña 1993.

—, «Literatura General y "Literatura Comparada": la comparación como método de la crítica literaria», *Castilla. Estudios de Literatura* 23 (1998), 129-150.

McGuirk, B., «Intra-Colonialism or *l'Animotion Mosaïque* of the Black Atlantic Re(p) tiling Angola in J. E. Agualusa's *O Vendedor de Passados/The Book of Chameleons*», en: Macedo 2010: 45-77.

Murphy, J. J., «Orígenes y primer desarrollo de la retórica», en: J. J. Murphy (ed.): *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Traducción de A. R. Bocanegra. Madrid: Gredos 1983, 9-33.

Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*. Herausgegeben von A. Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2009, 14 Auflage.

Navarro Colorado, B., «Aspectos retórico-comunicativos del desarrollo de sitios web», 2003. [<http://www.dlsi.ua.es/~borja/ishr03.pdf>, fecha del último acceso: 30 de agosto de 2010.]

Ordóñez, J., «Sobre la persuasión en la ciencia: cómo se puede explicar lo que se ve», en: Albaladejo / Chico Rico / Del Río (eds.) 1998: 281-292.

Perelman, C. / L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*. Traducción de J. Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos 1989.

Pike, K. L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. La Haya: Mouton 1976, 2ª ed. revisada.

Platón, *La República*, 3 vols. Edición bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales 1981.

Pujante, D., *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos 1999, 2ª ed. corregida y aumentada.

—, *Manual de retórica*. Madrid: Castalia 2003.

—, «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual tematología comparatista en España», *Hispanic Horizon* 25 (2006), 82-115.

Quintiliano, M. F., *Institutio Oratoria*, 2 vols. Edición de M. Winterbottom. Oxford: Oxford University Press 1970.

Rodríguez Pequeño, J., *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida 2008.

Santob de Carrión, *Proverbios morales*. Edited with an introduction by I. González Llubera. Cambridge: Cambridge University Press 1947.

Tortosa, V., (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante 2008.

Tötösy de Zepetnek, S., *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi 1998.

Tötösy de Zepetnek, S. (ed.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue University Press 2003.

Vega, M. J., *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica 2003.

Vega, M. J. (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum 2003.

Vega, M. J. / N. Carbonell, *La Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos 1998.

Villanueva, D., *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU 1991.

—, «Literatura comparada y teoría de la literatura», en: D. Villanueva (coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus 1994, 99-127.

—, «Traducción, teoría y literatura comparada», en: A. Domínguez Rey (comp.): *Centro e Periferia. Linguaxe, traducción e poesía*. O Burgo-Culleredo: Espiral Maior 2008, 13-33.

Vives, J. L., *De disciplinis libri xx* (t. i: *De causis corruptarum artium*). Amberes: Michael Hillenius 1531.

—, *De ratione dicendi*, en: J. L. Vives: *Opera omnia*, vol. ii. Edición de G. Mayans y Siscar. Valencia: Montfort 1782-1785.

Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*. Traducción de M. Frenk. México: Fondo de Cultura Económica 1975, 2ª reimpr.

REX EST HOC TEMPORE NUMMUS: UN MOTIU GOLIARDESC RECICLAT PER L'ARCIPRESTE DE HITA I PER ANSELM TURMEDA

Rafael Alemany Ferrer
Universitat d'Alacant
rafael.alemany@ua.es

RESUM: Entre les composicions llatines de caire satiricoburlesc que integren els *Carmina Burana* (ss. xii-xiii), n'hi ha dues la temàtica de les quals és la crítica del poder omnímode dels diners en totes les facetes de la vida civil i, particularment, religiosa: «In terra sumus, / rex est hoc tempore Nummus» i «Manus ferens munera». Al llarg del segle xiv, les literatures castellana i catalana ofereixen sengles reformulacions d'aquest mateix tema, contingudes, respectivament, en el *Libro de buen amor* (1330 i 1343), del Arcipreste de Hita, i en el *Llibre de bons amonestaments* (1398), d'Anselm Turmeda. L'anàlisi comparativa dels dos textos llatins i dels dos romànics permet esbrinar les conseqüències estètiques i conceptuals que es deriven del reciclatge d'aquest popular motiu goliardesc, plasmat originàriament en sengles poemes independents, monotemàtics i de sentit unívoc, en dues obres molt més extenses, de contingut miscel·lani i de missatge ambigu.

Paraules clau: tòpic del poder dels diners, poesia goliardesca, *Carmina Burana*, *Libro de buen amor*, *Llibre de bons amonestaments*.

ABSTRACT: Between Latin compositions characterized by both satirical and burlesque slants which are to be found in the *Carmina Burana* (xiith and xiiith centuries), there are two whose subject matter consists on a critique of the all-embracing power of money over every aspect of civil life and, particularly, of religious one: «In terra sumus, / rex est hoc tempore Nummus» i «Manus ferens munera». Throughout the 14th century, Castilian and Catalan literatures both offer reformulations of this very same motif, as it is observed, respectively, in *Libro de buen amor* (1330 and 1343), by the Archpriest of Hita, and in *Llibre de bons amonestaments* (1398), by Anselm Turmeda. The comparative analysis of the two Latin texts mentioned above with these two Romanesque ones allows the specialist to verify the aesthetic and conceptual consequences which are derived from the recycling process of this popular goliardic commonplace, constructed originally in independent poems, both developed monothematically according to a univocal sense, in two works which are much more extensive, based on miscellaneous content and characterized by an ambiguous message.

Key words: motif of the power of money, goliardic poetry, *Carmina Burana*, *Libro de buen amor*, *Llibre de bons amonestaments*.

1. La sàtira contra el poder dels diners en dos poemes llatins dels *Carmina Burana*

1.1. Preliminar

Arran de la important expansió demogràfica i econòmica que comença a gestar-se a partir del s. xii a l'Europa occidental, es produeixen diversos canvis que afecten la vida cultural, com ara l'aparició dels primers centres universitaris o l'increment d'escoles, de biblioteques i d'estudiants. En aquest context naix el fenomen social dels clergues o estudiants vagants —especialment intens al nord de França, Alemanya i Anglaterra— que anaven d'universitat en universitat i portaven una vida un tant dissipada (Villena 1978). Són els goliards o seguidors de Goliat, entés aquest com a símbol demoníac. Individus posseïdors d'una evident formació acadèmica, molts d'ells conrearen un tipus peculiar de poesia satiricoburlesca en llatí,[1] on s'elogiava el vi, el joc, les dones o l'amor (Coronel 2002: 134). Una bona mostra d'aquesta són els *Carmina Burana*, poemari dels ss. xii-xiii conservat en un còdex trobat a l'abadia de Bura Sancti Benedicti —nom llatí de l'alemany Benediktbeuern—, a Baviera (Hilka/Schumann 1939). Entre les composicions que conté, n'hi ha particularment dues que satiritzen el poder dels diners en tots els ordes de la vida (Le Goff 1987): «In terra sumus / rex est hoc tempore nummus»[2] i «Manus ferens munera».[3] Aquests poemes inicien a l'Europa medieval una tradició que perdura no sols en les literatures romàniques del període, com palesen els textos castellà i català de què ens ocupem en aquest treball, sinó encara molt després, com demostren les *letrillas satíricas* castellanes sis-centistes de Góngora (1980: 93-97) i Quevedo (1995: 170-172), en les quals, no obstant això, ja desapareixen les al·lusions anticlericals.

1.2. «In terra sumus / rex est hoc tempore nummus»

Aquest poema anònim consta de cent versos que rimen de dos en dos, al llarg dels quals es posa de manifest la capacitat dels diners per a aconseguir qualsevol objectiu en tots els àmbits i circumstàncies. Cadascuna de les diverses qualitats que se'ls atribueixen ocupa, generalment, un dístic. El primer d'aquests expressa la tesi general

1. La sàtira medieval es nodreix de la clàssica. Juvenal n'és un dels grans referents. La seua obra es caracteritza "por una indagación moral y un desprecio frente a los vicios y la corrupción de los hombres. Su propósito es herir y destruir, y en definitiva hacer una denuncia de carácter pesimista. Esta es una de las características de los poemas goliárdicos" (Coronado 2009: 36-37).

2. "En la Terra, en aquests temps, / el rei suprem és el diner".

3. "La mà plena de diners".

—"In terra sumus / rex est hoc tempore nummus" (vv. 1-2)—[4] que, tot seguit, s'il·lustra mitjançant una tirallonga de fets que la validen a bastament. Així, doncs, se'ns descriu un panorama en què els reis són els primers que admiren i se supediten als diners —"Nummum mirantur / reges et ei famulantur"[5] (vv. 3-4)—, cosa que també fan els representants més elevats de l'estament religiós, ja siguen els de la cúria pontifícia, els dels ordes monàstics o els prelats de les assemblees conciliars (vv. 5-12).

Tot seguit es descriuen altres potencialitats dels diners, com ara declarar la guerra o la pau, provocar plets interessats i comprar el veredicte dels jutges, fer cometre perjur, dur les dones per camí de perdició, perjudicar els pobres, comprar falsos amics i, en fi, disposar de bons metges, així com de riques vaixelles, dels més exquisits menjars i begudes i dels vestits i joies més esplèndids (vv. 13-72). Per a arredonir el cant satíric de les excel·lències dels diners, el poema no dubta a atorgar-los un irònic caràcter taumatúrgic: "hic egros sanat"[6] (v. 75) i "facit audire / surdum claudumque salire"[7] (vv. 79-80). La composició acaba amb un parell més de referències jocoses a la influència dels diners en l'àmbit religiós i eclesiàstic, que completa les ja assenyalades (vv. 5-12):

> Vidi cantantem
> Nummumm, missam celebrantem;
> Nummus cantabat,
> Nummus responsa parabat;
> vidi, quod flebat,
> dum sermonem faciebat,
> et subridebat
> populum quia decipiebat.[8] (vv. 83-90)

Després d'unes notes conclusives que se sintetitzen en el dístic "Nullus honoratur / sine Nummo, nullus amatur",[9] el poema finalitza amb una afirmació ben interessant: si bé tots i totes les coses del món semblen girar al voltant dels diners i retre-li vassallatge, hi ha un element que n'esdevé una excepció singular que no és sinó la Saviesa:

> Sed quia consumi
> poterit cito gloria Nummi,
> Ex hac esse schola
> non vult Sapientia sola.[10] (vv. 97-100)

4. Cite el poema, ací i sempre, per Moles 1981.

5. "Els reis admiren els diners i se'n fan esclaus".

6. "Sana els malalts".

7. "Fa oir al sord i saltar al coix".

8. "Jo vaig veure el diner cantar i celebrar missa; el diner entonava el cant i el diner el corejava; jo el vaig veure plorar mentre predicava i somriure dissimuladament perquè enganyava el poble".

9. "Sense diners cap no aconsegueix ni honra ni amor".

10. "Però com la glòria dels diners es pot consumir en un instant, d'entre tots, només la Saviesa no vol formar part del seu seguici".

1.3. «Manus ferens munera»

Aquest segon poema dels *Carmina Burana* correspon als que habitualment han estat atribuïts a Walter Map (Wright 1841), autor anglés que visqué a finals del s. XII i durant els primers anys del XIII i que arribà a ser ardiaca a Oxford. El personatge ha estat identificat, sense gaires fonaments, amb el clergue literari que, sota el nom *Golias*, ataca virulentament la corrupció eclesiàstica en alguns poemes satiricoburlescos de l'època a partir del seu coneixement directe de la situació. Per això, el mot *Golias* esdevé epònim dels vocables *goliard* i *goliardesc* amb què es denominaven, respectivament, els hipotètics seguidors d'aquest subjecte i de la poesia que se'ls ha atribuït.

La composició que ara ens ocupa és més breu que l'anterior, ja que només consta de seixanta versos distribuïts en sis estrofes de deu, en què la presència reiterada del mot *nummus* com a paraula clau es palesa en les anàfores que farceixen la primera estrofa i, en menor mesura, la segona i la tercera, les quals assoleixen alhora una funció mnemotècnica:

> Nummus iungit foedera,
> Nummus dat consilium;
> Nummus levit aspera,
> Nummus sedat prelium;
> Nummus in prelatis
> est pro iure satis;[11] (vv. 3-8)
>
> Nummus ubi loquitur,
> fit iuris confusio;[12] (vv. 11-12)
>
> Nummus ubi praedicat,
> Labitur iustitia.[13] (vv. 21-22)

Els versos s'ajusten a un esquema de rima gairebé perfecta, d'acord amb el qual els sis primers de cada estrofa rimen de manera alterna, mentre que els quatre últims rimen entre si amb una rima diferent dels anteriors:

> *a* Nummus ubi *loquitur*
> *b* Fit iuris *confusio*;
> *a* Pauper retro *pellitur*
> *b* quem defendit *ratio*,
> *a* sed dives *attrahitur*
> *b* pretiosus *pretio*;

11. Cite els versos d'aquest poema per Harrington 1972: 398. "Els diners segellen pactes, els diners són el millor conseller; els diners aplanen les aspreses, els diners posen fi a les guerres; els diners són el millor jutge per als prelats".

12. "El diner, quan parla, trastoca el dret".

13. "Quan el diner argumenta, s'enfonsa la justícia".

c Hunc iudex *adorat*,
c Facit quod *implorat*,
c Pro quo nummus *orat*,
c explet, quod *laborat*.

A diferència del poema anterior, la nòmina de propietats dels diners es restringeix força, si bé cadascuna d'aquestes abraça més de dos versos. El punt de partença de la composició és el dístic que, a manera de tesi sintètica, n'encapçala la primera estrofa: "Manus ferens munera / pium facit impium".[14] Segueix l'exposició de "virtuts" concretes dels diners, com ara la seua capacitat per a establir pactes, per a esdevenir el millor conseller, per a remoure obstacles i per a posar fi a les guerres. Els quatre darrers versos de la primera estrofa introdueixen el motiu de la venalitat dels jutges, especialment en relació als prelats. Justament aquest mateix motiu —els pobres no tenen res a fer en les causes judicials, ja que els rics compren els jutges, que ja tenen decidida la sentència abans d'iniciar-se el judici— es desenvolupa al llarg de la segona estrofa i també de la tercera, els sis versos finals de la qual inclouen un enginyós joc de paraules de clares connotacions acadèmiques, en què determinats noms dels casos de la declinació s'usen amb un irònic doble sentit:

Tale foedus hodie
Defoedat et inficit
Nostros ablativos,
Qui absorbent vivos,
Moti per dativos
Movent genitivos.[15] (vv. 35-40)

En els primers sis versos de la cinquena estrofa, es critica l'avarícia dels magnats i dels poderosos, mentre que els quatre restants introdueixen la sàtira del clergat:

Clericis non morum
Cura sed nummorum,
Quorum nescit chorum
Deus angelorum.[16] (vv. 46-50)

Aquesta sàtira es desenvolupa, així mateix, en la totalitat de la sisena i última estrofa. En aquest cas, tot partint de la dita evangèlica "Date, vobis dabitur" (Lc. 6,38), s'indica que, malgrat aquest mandat de Jesucrist, els falsos piadosos només l'usen a benefici propi i no dels més necessitats. La conclusió de l'estrofa és ben gràfica i significativa:

14. "La mà que porta diners fa impiu al piadós".

15. "Esta és la pauta de conducta que embruta i afecta els nostres avariciosos, que deixen exhaustos els vius i, moguts pels diners, remouen els rics".

16. "Els clergues no s'ocupen dels bons costums, sinó dels diners, àngels el cor dels quals Déu ignora".

Quo una ducit frena,
Cuius bursa plena;
Sancta dat crumena
Sancta fit amena.[17] (vv. 57-60)

2. La sàtira contra el poder dels diners en dos textos hispànics del segle xiv

2.1. Preliminar

Dos poemes narratius hispànics del s. xiv reprenen el tema goliardesc que acabem de veure, si bé en unes parts molt reduïdes de la seua totalitat i sense que aquest tòpic en constituïsca el *leit motiv*. Es tracta del castellà *Libro de buen amor* (1330 i 1343), de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (Gonzálvez 2006-2008), i del català *Llibre de bons amonestaments* (1398), d'Anselm Turmeda, franciscà mallorquí convertit a l'Islam (Calvet 1914; Epalza 1983).

El primer és una composició extensa —1728 estrofes, predominantment del tipus *cuaderna via*—, el fil conductor de la qual és una autobiografia amorosa fictícia de l'autor, la qual dóna peu a la incorporació de diversos materials heterogenis. Entre aquests, al costat d'al·legories, sermons, cançons de cec i d'escolar o composicions líriques profanes i religioses, ocupen un lloc destacat els *exempla*. Tot plegat s'alterna amb glosses de l'*Ars amandi* d'Ovidi i del *Pamphilus de amore*, a més de paròdies de les hores canòniques i dels *cantares de gesta*, planys i sàtires, dins de les quals es troba la del poder igualador del diner. La intenció de l'obra resulta ambigua, perquè unes vegades identifica el bon amor amb l'amor devot a Déu, mentre que d'altres ho fa amb el carnal. A més a més, en el poema abunden els passatges que traspuen un to irònic i jocós, ensems que particularment crític amb l'univers eclesiàstic, amb plena sintonia amb l'estètica goliardesca.

Al seu torn, el *Llibre de bons amonestaments* turmedià consta de 428 versos distribuïts en estrofes de tres octosíl·labs monorrims i un tetrasíl·lab lliure. Es tracta d'un repertori de consells eticomorals al més pur estil de la literatura catequètica de caire cristià (Rico 1990), tan sovintejada a l'edat mitjana. L'obra segueix molt de prop el model italià de la *Dottrina dello Schiavo di Bari* (s. xiii), les sentències de la qual l'autor tradueix unes vegades, altres les contrafà i altres les incrementa amb materials aliens, com ara el famós elogi dels diners, que ací ens ocupa, de clara filiació goliardesca. Tot plegat perfila un conjunt aparentment ortodox, des d'una perspectiva cristiana, on, tanmateix, sorprenen certs elements heterodoxos que traspuen una sàtira i una ironia evidents.

17. "Qui té la bossa plena fa el que vol, la santedat dels diners fa sants els seus plaers".

2.2. L'«Enxiemplo de la propiedad qu'el dinero ha» del Libro de buen amor *del Arcipreste de Hita*

Aquesta seqüència abraça des de l'estrofa 490 fins a la 514 de l'obra del Arcipreste (Ruiz 1992) —un total de 96 versos— i s'insereix en el llarg episodi del combat entre el jo pseudobiogràfic que narra l'obra i D. Amor, ens personificat. El protagonista, frustrat pel fracàs d'una més de les seues múltiples temptatives amoroses, acusa D. Amor de ser el responsable de la seua manca d'èxit en el terreny sentimental. Tot seguit, aquest li fa la rèplica corresponent, que, essencialment, consisteix en una sèrie de consells perquè l'Arcipreste mai no torne a fracassar en les noves aventures amoroses que es plantege: li recomana la lectura d'Ovidi, li fa el retrat de la dama ideal i, finalment, l'alliçona sobre la conducta que ha de seguir un bon amant mitjançant alguns contes i exemples, entre els quals es troba l'"Enxiemplo de la propiedad qu'el dinero ha". Aquesta seqüència, malgrat que, com tantes altres del *Libro de buen amor*, es pot llegir com un episodi autònom, a la manera dels poemes goliardescos en què s'inspira, s'inclou ací amb el pretext de servir d'exemple pràctic dels efectes que els diners poden tenir en la dona en una relació amorosa, tal com s'anuncia en l'estrofa que precedeix l'«Enxiemplo»:

> Por poquilla cosa del tu aver que·l dieres,
> servirte ha lealmente, fará lo que quisieres;
> que mucho o que poco dal cada que podieres:
> fará por los dineros todo quanto le pidieres.[18] (estr. 489)

L'exemple repeteix alguns dels motius que ja hem documentat en els dos poemes goliardescos. Així, doncs, el diner és digne d'estima perquè possibilita els reptes més difícils i increïbles: "faze correr al coxo e al mudo fablar, el que no tiene manos dineros quiere tomar" (estr. 490); fa que els ignorants siguen reputats com a savis (estr. 491); eleva l'estatus social de la gent de baixa extracció; crebanta la justícia (estr. 497) en perjudici dels pobres (estr. 499), i, en fi, permeten la consecució dels luxes més refinats, tal com les millors construccions arquitectòniques (estr. 501), els menjars més exquisits o les més nobles vestimentes i joies (estr. 502).

La incidència dels diners en el món religiós i en la corrupció dels eclesiàstics mereix una menció apart. El jo literari del Arcipreste assegura que va veure pels seus ulls

> […] en corte de Roma, do es la Santidat,
> que todos al dinero fazienle homildat,
> grand onra le fazían e grand solepnidat:
> todos a él se omillan, como a la Magestat (estr. 493),

i que els diners esdevenien un pervers instrument simoníac:

18. Tant ací com successivament, cite els textos del *Libro de buen amor* per Ruiz 1992.

> Fazié muchos priores, obispos e abbades,
> arzobispos, doctores, patriarcas, potestades;
> a muchos clérigos nesçios dávales dinidades.
> Fazié verdat mentiras e mi[n]tiras verdades. (estr. 494)

> Fazía muchos clérigos e muchos ordenados,
> muchos monges e monjas, religiosos sagrados:
> el dinero los dava por bien examinados;
> a los pobres dezían que non eran letrados. (estr. 495)

Però la corrupció eclesiàstica no sols es localitza en la cúria pontifícia, sinó que també afecta l'actuació quotidiana de tot el clergat: els monjos, en les seues prèdiques, fustiguen les riqueses i les temptacions d'aquestes, però, en la pràctica, "por dineros otorgan los perdones, / assuelven los ayunos e fazen oraciones" (estr. 503). A més, l'ambició desmesurada de monjos, clergues i frares fa que, "si huelen que el rico está para morir / y oyen que su dinero empieza a retiñir, / por quién ha de cogerlo empiezan a reñir"» (estr. 506), idea que es repeteix tot seguit amb un eloqüent símil rapinyaire:

> Allí están esperando quál avrá más rico tuero;
> non es muerto e ya dizen «*Pater noster*», mal agüero,
> como los cuervos al asno quando le desuellan el cuero:
> «¡Cras, cras nós lo avremos, que nuestro es ya por fuero!» (estr. 507)

Malgrat la virulència d'aquestes crítiques, el punt més àlgid de la sàtira dels diners respecte al món religiós es manifesta quan l'Arcipreste afirma que, mitjançant aquests, es pot arribar a assolir la salvació eterna i la glòria del Paradís, és a dir, el gran objectiu del catolicisme:

> Si tovieres dinero, havrás consolación,
> plazer e alegría e del Papa ración;
> comprarás Paraíso, ganarás la salvación:
> do son muchos dineros, es mucha bendición. (estr. 492)

Ara bé, no hem d'oblidar que, com ja hem dit, l'«Enxiemplo de la propiedad qu'el dinero ha» no és sinó part de la rèplica en què D. Amor aconsella el jo protagonista com actuar per a obtenir èxit en les seues aventures sentimentals. Això exigeix que l'enumeració de les qualitats que s'hi atribueixen als diners vista fins ací es complete amb l'al·lusió a la capacitat d'aquests per a doblegar la voluntat de les dames esquives:

> Toda mujer del mundo e dueña de alteza
> págase del dinero e de mucha riqueza,
> yo nunca vi fermosa que quisiese pobreza:
> do son muchos dineros, ý es mucha nobleza. (estr. 508)

> Por dineros se muda el mundo e su manera,
> toda muger cobdiçiosa de algo es falaguera,

por joyas e dineros salirá de carrera:
el dar quebranta peñas, fiende dura madera. (estr. 511)

2.3. L'«Elogi dels diners» del Llibre de bons amonestaments *d'Anselm Turmeda*

En principi, el *Llibre de bons amonestaments* (Metge/Turmeda 1927) es presenta com un repertori convencional de bons ensenyaments, dins de la més genuïna tradició literària gnòmica o sapiencial, de la qual, juntament amb els *exempla*, tantes mostres ofereix l'Europa de l'edat mitjana (Conca/Guia 1998; Juan-Mompó1995). Aquests amonestaments són de molt diversa procedència: bíblics, aràbics, populars… La font principal n'és la *Dottrina dello Schiavo di Bari* (Babudri 1954), una obra italiana en vers del s. XIII, escrita per un clergue o joglar dit Silvestro en 77 estrofes de quatre versos, els tres primers dels quals són endecasíl·labs monorims i el quart pentasíl·lab lliure (11A 11A 11A 5-).[19] La *Dottrina* presenta, des del principi a la fi, un to moralitzador estricte, sense la menor concessió a la ironia, la sàtira o l'humor, i en això se separa parcialment de Turmeda, tot i que 31 estrofes de l'obra del mallorquí, del centenar que la integren, en depenen totalment o parcialment.

Tanmateix el text turmedià palesa una pluralitat de matisos didascàlics que el separa del monolitisme del seu model italià. És cert que el *Llibre de bons amonestaments* conté una sèrie de consells fidels a la més pura ortodòxia cristiana i a la tòpica catequètica, i això a desgrat que el llibre s'escriu després de la conversió de l'autor a l'islamisme (Alemany 1989: 40-41). Així, doncs, les quatre primeres estrofes contenen una apel·lació a Déu, una declaració de professió de fe en la Santíssima Trinitat i en la divinitat de Crist i una afirmació rotunda de l'autoritat de l'Església (9-10).[20] En la mateixa línia s'inscriuen altres amonestaments com: "vulles oir en dejú / la santa missa" (148); "A la esgleia vulles anar / per Déus e los sants aorar" (149), o, en relació al pecat, "No el vulles en tu amagar; / ve-te'n tantost a confessar. / La penitència vulles far" (158).

Però, al costat d'aquest tipus de consells tan ortodoxos, en trobem d'altres que es limiten a transmetre pautes de conducta basades en el pur sentit comú, que palesen una concepció pragmàtica de la vida i que es caracteritzen per la seua validesa universal, al marge de credos doctrinals concrets (Alemany 1989: 45-46): "Si no seràs bon raonador / jamai sies gran parlador" (149); "E si segur viure volràs / lo teu secret amagaràs, / si no, seràs, de qui el diràs / catiu, debades" (148); "beure lo vi ab mesura, / car lo secret mai no dura, / on lo vi regna" (151); "Vulles pendre bon castic: / no faces brega ab hom ric / si tu ets pobre e menic / lo plet perdries" (153); "fé tu que los pobres e els rics / amics te sien" (151). Fins i tot, Turmeda no s'està d'incloure-hi consells manifestament contraposats als principis cristians, com ara aquell que diu: "Vulles tostemps dir veritat / de ço que seràs demanat; / mas en cas de necessitat /

19. Un esquema estròfic molt semblant al del *Llibre de bons amonestaments*.

20. Tant ací como en les citacions següents del *Llibre de bons amonestaments*, els números entre parèntesis corresponen a les pàgines corresponents de Metge/Turmeda 1927.

pots dir falsia" (153). Tampoc no n'hi manquen d'altres que, sota la capa de la més pura ortodòxia, trasllueixen un evident grau de cinisme, sobretot a la llum del que va ser la trajectòria biogràfica de l'autor: "Qui en est món va simplement certs, va fiançosament; / Déus ha l'hom en avorriment / de dues cares" (152).

Entre les seqüències del *Llibre de bons amonestaments* que més s'allunyen de la seua font italiana es troba el popular "elogi dels diners" (153-155), que, com en els casos que ja hem vist anteriorment, conté una sàtira incisiva contra el poder absolut d'aquests, capaç de capgirar qualsevol codi ètic tant entre els laics com entre els clergues. En aquesta ocasió, es tracta d'un passatge força curt, format tan sols per nou estrofes —36 versos—, que reescriu sintèticament alguns dels motius més freqüents en els poemes de què ja ens hem ocupat. Així, doncs, Turmeda proclama que els diners fan veritat de la mentida (153), transformen el jutge imparcial en advocat parcial (153), possibiliten que l'ignorant siga considerat com a savi (153), determinen la bona o mala reputació moral dels individus (154), provoquen disputes (154), legitimen els fills bords (154), sanen els malalts (154), fan honrar els badocs (154) i obren el prodigi de fer oir els sords, ja que, si "diràs "jas" a hòmens sords, / tantost se giren" (154). Per altra part, com els poemes dels *Carmina Burana* i en el *Libro de buen amor*, Turmeda no renuncia a referir-se a la particular eficàcia dels diners a l'hora de condicionar, i fins i tot de subvertir, la conducta dels creients i, especialment, dels clergues, ja que, precisament, són els diners els qui "fan cantar los capellans / e los frares carmelitans / a les grans festes" (154) i, el que és més greu encara, els que propicien que "moros, jueus e crestians, / lleixant a Déu e tots los sants, / diners adoren" (154). La conclusió que se'n deriva no pot ser més categòrica:

> Diners, doncs, vulles aplegar.
> Si els pots haver no els lleixs anar;
> si molts n'haurà poràs tornar
> papa de Roma.
>
> Si vols haver bé e no dan
> per advocat té sent "jo ha'n".[21]
> Totes coses per ell se fan,
> en esta vida. (155)

3. A tall de conclusió

Si comparem, inicialment, els dos poemes dels *Carmina Burna*, observem que la major diferència que els separa és que el primer (A) ofereix un ventall major de motius que el segon (B). Així, doncs, en A es denuncia, fonamentalment, l'efecte nefast dels

21. Turmeda juga enginyosament amb les paraules: recomana a qui vulla gaudir del bé i defugir el mal que invoque o tinga com a advocat sant Joan, si bé la forma gràfica amb què s'escriu l'hagiònim, «jo ha'n», n'altera el sentit i fa que el vertader advocat de tot bé és la possessió dels diners, 'jo en tinc'.

diners sobre els reis, els jutges i els religiosos, en la mesura que crebanten les pautes ètiques a les quals la conducta d'aquests s'hauria d'ajustar. Però també s'hi enumeren altres potencialitats dels diners tals com la seua dimensió taumatúrgica o la seua potestat de provocar guerres o concloure-les, fer cometre perjur, malvar les dones, perjudicar els més febles, fer amics de conveniència, ser assistit per bons metges i, en fi, gaudir de riques vaixelles, delitosos àpats i bones vestimentes i joies. En canvi, B, després d'unes breus al·lusions inicials a la capacitat dels diners per a fer veritat de la mentida, propiciar pactes i ser bon conseller, es limita a esplaiar-se, gairebé íntegrament, en els motius de la justícia venal i de la corrupció eclesiàstica.

Al seu torn, si acarem els textos sobre el poder dels diners del *Libro de buen amor* (C) i el del *Llibre de bons amonestaments* (D), concloem que, per la considerable diferència d'extensió —96 versos i 36 versos, respectivament—, el primer inclou un repertori de motius superior al del segon, si bé aquest últim, a diferència del que s'esdevé en el text B dels *Carmina Burana*, no restringeix el seu abast a un parell de temes, sinó que n'abraça de diferents, tot i que els tracta de manera més lacònica. Tant els versos de l'Arcipreste com els de Turmeda reprenen els tòpics de la venalitat dels jutges i dels clergues, tal com feien els dos poemes dels *Carmina Burana*, però potser amb uns termes més virulents quant al tema religiós. En efecte, l'autor castellà es recrea en els motius de la simonia i de la cobdícia del clergat, a més d'assegurar que els diners permeten assolir la salvació eterna i la glòria celestial. Al seu torn, el mallorquí denuncia com els fidels de les tres grans religions monoteistes no dubten a abjurar del seu déu davant la temptadora alternativa dels diners. Per altra part, la funció taumatúrgica d'aquests, ja documentada en el poema A del *Carmina Burana*, aflora de bell nou en els dos textos hispànics en termes pràcticament idèntics. L'al·lusió als plaers de la gola i al gust per vestir luxosament, palesos en el text A del *Carmina Burana*, també es reformula en els versos de Juan Ruiz, tot i que no en els turmedians, que, tanmateix, sí que es fan ressò de la capacitat dels diners per a fer veritats de les mentides, tal com es documenta a l'inici del poema B llatí.

Comptat i debatut, els motius recurrents presents en les dues sàtires del poder dels diners incloses en els dos textos hispànics del s. xiv seleccionats presenten, en relació amb els seus models goliardescos de la llatinitat medieval, uns punts de coincidència considerables i escassos elements substantius diferencials. Tant l'Arcipreste de Hita com Anselm Turmeda, per la seua condició de clergues que havien assolit una notable formació i per les seues trajectòries vitals, devien identificar-se amb aquells cultes antecessors seus que compatibilitzaren l'aprenentatge escolar amb aquell altre que els proporcionava una experiència mundana que vivien amb passió, segons es pot deduir de les seues creacions literàries. Per això, més de cent anys després que aquestes es posaren en circulació, cregueren oportú aprofitar-ne, al marge d'altres manlleus, les càustiques sàtires dels diners que contenien mitjançant un reciclatge eficaç que, sense alterar-ne els continguts substantius ni el to satiricoburlesc que els era propi, els permetera assolir un punt d'originalitat. Aquesta, sens dubte, deriva en tots dos casos de la inserció d'aquestes sàtires en sengles discursos literaris més extensos i variats: en el cas de l'Arcipreste de Hita, la incorporació de la sàtira es justifica com a element

integrant d'un discurs didascàlic en què, entre bromes i veres, es pretén que el protagonista s'adone de l'eficàcia dels diners per a conquistar dames esquives; en el cas de Turmeda, la sàtira s'integra en un *corpus* de *sententiae* que, malgrat la seua pretesa ortodòxia cristiana basada en el model literari de què depén en termes generals, ofereix escletxes un punt heterodoxes, que, com el mateix elogi dels diners, relativitzen el fil discursiu dominant per via d'un goliardesc embolcall de jocositat pessimista davant la condició humana.

Bibliografia

Alemany Ferrer, R., «Turmeda-Abdal·là o el 'perspectivisme' com a pràctica vital i/o literària», en: A. Ferrando / A. G. Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1989, 37-57.

Babudri, F., *La figura del rimatore barese Schiavo nell'ambiente sociale e letterario duecentesco di Puglia e d'Italia*. Bari: Società di Storia Patria per la Puglia 1954. [Les pp. 167-180 contenen l'edició de la *Dottrina*, font del *Llibre de bons amonestaments* turmedià.]

Biglieri, A., «Inserción del *exemplum* medieval en el *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Española* 70 (1990), 119-132.

Calvet, A., *Fray Anselmo Turmeda, heterodoxo español*. Barcelona: Estudio 1914.

Conca, M. / J. Guia, «El *Franselm*, un llibre de bons amonestaments per a la mediterrània catalana», en: Maninchedda, P. (ed.): *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Assoziacione Italiana di Studi Catalani (Cagliari, 11-15 ottobre 1995)*, I. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana 1998, 167-181.

Coronado Schwindt, G., «El dinero en la literatura medieval (siglos XII y XIII): algunos ejemplos en los *Carminaburana*», *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval* 30 (2009), 34-43.

Coronel Ramos, M. A., *La sátira latina*. Madrid: Síntesis 2002.

Epalza, M. de, *Anselm Turmeda*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma de Mallorca 1983.

Góngora, L. de, *Letrillas*, ed. R. Jammes. Madrid: Castalia 1980.

Gonzálvez Ruiz, R., «La persona de Juan Ruiz», en: B. Morros / F. Toro Ceballos (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor». Actas del congreso celebrado en Alcalá la Real (Jaén, España) del 9 al 11 de mayo de 2002*. [Ed. digital del Centro Virtual Cervantes, 2006-2008: <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/gonzalvez.htm#nota2>.]

Harrington, K. P., *Mediaeval Latin*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press 1972. [5a ed.; 1962, 1a ed.]

Hilka, A. / O. Schumann (eds.), *Carmina Burana, mit Benutzung der Vorarheiten Wilhelm Meyers*, 2 vols. Heidelberg: Cari Winter 1939. [I: text; II: comentaris.]

Juan-Mompó i Rovira, J., «Lectura del *Llibre de bons amonestaments* d'Anselm Turmeda», *Randa* 37 (1995), 5-15.

Le Goff, J., *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa 1987.

Metge, B. / A. Turmeda, *Obres menors*. Ed. de M. Olivar. Barcelona: Barcino 1927.

Moles, L. (ed. i trad.), *Carmina Burana*. Ed. bilingüe llatí-castellà. Barcelona: Seix Barral 1981.

Quevedo, F. de, *Poesía completa*. Ed. de J. M. Blecua. Madrid: Turner 1995.

Rico, F., «Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda», en: F. Rico, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*. Barcelona: Crítica 1990, 33-53. [1973, 1a ed.]

Ruiz, Arcipreste de Hita, J., *Libro de buen amor*. Ed. de A. Blecua. Madrid: Cátedra 1992.

Villena, L. A. de, *Dados, amor y clérigos*. Madrid: CUPSA 1978.

Wright, T. (ed.), *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*. Londres: Camden Society 1841.

INTERSECCIONES DEL SENTIDO FIGURADO EN EL CONTEXTO DE LA PREDICACIÓN MEDIEVAL: ENTRE EL TÓPICO Y EL *EXEMPLUM* (DE NUEVO ACERCA DEL UNICORNIO)

Begoña Alonso Monedero
I.E.S. Venancio Blanco (Salamanca)
begoalonsomon@yahoo.es

RESUMEN: A propósito del *exemplum* del unicornio, el presente trabajo estudia la relación intertextual de algunas de sus versiones, atendiendo a sus variantes narrativas y hermenéuticas en el contexto de la predicación medieval. Las versiones del *exemplum* en los sermones del abad Absalón Sprinckirsbacense y de san Vicente Ferrer parecen de interés en la medida en que, más allá del valor ilustrativo didáctico-moral, reflejan un cambio en la reconfiguración simbólica de la idea de la muerte en la transición al siglo xv.

Palabras clave: *exemplum*, unicornio, predicación, tópico medieval, intertextualidad.

ABSTRACT: This paper deals with the intertextual relation of some versions of the Unicorn *Exemplum*, inside medieval preaching, attending their narrative and hermeneutic variations. Versions of sermons by abbot Absalon Sprinckirsbacensis and St. Vicente Ferrer seem to be interesting, so as they reflect a change in the symbolic reconfiguration of the idea of Death in the transition to XVth Century, beyond their didactic, moral and illustrative value.

Key words: *Exemplum*, Unicorn, Preaching, Medieval Topic, Intertextuality.

El *exemplum* del unicornio, un "exemplum modelar" en palabras de M. Madureira (2005), cuenta con una larga tradición de versiones que cruzan el tiempo y el espacio entre Oriente y Occidente.[1] Y, sin embargo, este *exemplum* alegórico, fábula, o *simi-*

1. El *exemplum* llamado "del unicornio" se corresponde con el nº 5022 del *Index exemplorum* de Tubach (1969). Omito aquí una relación exhaustiva de referencias o testimonios textuales que se encuentran incluidos en esta obra.

litudine, según los distintos matices que se quieran subrayar, ha mantenido con gran fidelidad su composición narrativa.[2] Tanto en las versiones más representativas de este *avadana* búdico (Matsubara 1973), como en la versión cristianizada a partir de la griega de la vida de Barlaam y Josafat, atribuida por la tradición a Juan Damasceno (Migne 1959-1983: 73, cols. 493-494), aparecen unos mismos motivos narrativos: a) el hombre perseguido por el unicornio, a veces otra bestia; b) el pozo donde cae; c) el árbol o el arbusto al que se agarra; d) los ratones que roen las raíces del arbusto; e) el dragón que con sus fauces amenaza con tragarlo; f) otras cuatro serpientes; y g) la miel que distrae al hombre de todos estos peligros. La transmisión escrita parece haber asegurado estas constantes. Además, se puede decir que los distintos testimonios comparten también un mismo propósito moral-espiritual: mostrar cómo los hombres se apegan a los placeres terrenales, efímeros y engañosos, sin atender a la amenaza de una muerte inevitable. Digamos que estos elementos narrativos y morales podrían constituir un "modelo" del *exemplum*, en el sentido en que Zumthor (1981: 10) lo define, como "el establecimiento de líneas de semejanza que relacionan un texto con otro texto", o como la designación de las virtualidades preexistentes que pueden actualizarse en un determinado texto.

No es fácil, ni seguramente posible, reconstruir la historia textual del *exemplum* (Magán 1996), pero sí creemos pertinente cotejar alguna de sus variantes en el contexto de la predicación europea de los siglos XIII al XV, aun reconociendo que la interpretación del *exemplum* es bastante estable. Si constituye una representación paradigmática de la existencia humana en el cuadro de la doctrina del *contemptus mundi* (Madureira 2005: 303), los cambios en los motivos narrativos del *exemplum* pueden ser relevantes en relación con la visión de mundo que presenta, más allá de su valor ilustrativo dentro del sermón.

1. El unicornio es figura de la muerte

El *exemplum* aparece como fábula o parábola entre las recogidas por Odo de Cheriton, en una colección conocida como *Bestiarium*, sin apenas otra variación sobre nuestro "modelo" que el cambio de los dos ratones por dos gusanos (Sánchez Salor 1992: 254). El relato aquí es conciso y presta su mayor atención al protagonismo de la fiera —el unicornio— que aparece lingüísticamente tematizado al inicio de la fábula: "Un unicornio persiguió a un hombre…" y no como en otras versiones del *exemplum* ("un hombre que huía de…"). En este caso, el hombre, inocente e incauto, aparece en medio de una naturaleza que lo tienta y lo rodea de peligros: el unicornio, el árbol, los frutos, las ramas, los gusanos, los reptiles…, junto a una breve moraleja que destaca únicamente su falta de previsión. Igualmente se recoge, un siglo después,

2. Aunque bajo el término *exemplum* muchas veces se incluyan símiles o comparaciones, y distintas acepciones (Moos 2005), lo usaremos según la clásica definición de Bremond & Le Goff: "un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire" (1982: 36).

en el *Libro de los gatos*, con la misma mención al inicio del relato de su protagonista: "Un unicornio yva en pos de un ombre por lo alcançar" (Keller (ed.) 1958: 123). En ambos casos puede anotarse la ausencia de otra gran fiera, el dragón. Y, en ambos, el unicornio representa la muerte.

En la tradición mítica y simbólica de los bestiarios, el unicornio es uno de los animales que ocupa un lugar de privilegio junto al ave fénix o el león, y "aparece dotado de gran fiereza y crueldad", en estrecha asociación con la muerte (García Fernández 1997: 639-652). Alan Deyermond (2002) ha recorrido los valores del mítico animal desde sus orígenes bíblicos, su iconografía, su presencia en los bestiarios medievales, ya sea como *monoceros* o como *olicornio*, y sus distintas características zoológicas, como la de su voz espantosa o el asta de su frente, añadidas a las de su fuerza y su crueldad, hasta llegar al entorno medieval hispánico. En el *Semejança del mundo*, que recoge toda la tradición de los bestiarios latinos de los siglos XII y XIII, se describe al *monoceros* como una bestia "que fiere e taja toda cosa que falla delante de él": esta es la fiera de nuestro *exemplum*. Su rastreo por la literatura ibérica, *Barlaam* —mss. *P* y *G*—, *Espéculo de los legos*, *Libro de los gatos*, la versión portuguesa del *Orto do Esposo*, etc., da como resultado una unánime identificación con la muerte: "el unicornio tiene la figura de la muerte, la qual siempre persigue e quiere tomar al humanal linage", como leemos en *Barlaam e Josafat* (Keller/Linker (eds.) 1979: 113-115).

En pocas versiones del *exemplum* el unicornio se ve sustituido en este papel de la muerte. En el *Calila e Dimna* (ms. *B*) esa función le corresponde a una "serpienta", también llamada "dragón": "Et fize semejança de la serpienta a la muerte" (Cacho/Lacarra 1985: 121), que espera con la boca abierta la caída del hombre. Asimismo en el *Directorium humanae vitae* de Juan de Capua, que sigue la estela del *Calila*, el hombre es perseguido por un león y el mismo dragón con la boca abierta que quiere devorarlo es "la muerte del hombre". En otras versiones orientales aparecen un tigre o un elefante. En general, podemos decir que, en casi todos los casos, entre los motivos constantes del *exemplum* está el hecho de que la muerte es representada por ese unicornio que evocan los bestiarios.

2. El *exemplum* en los tratados de predicación

Es indudable la difusión de este *exemplum* a mediados del siglo XI, a partir de la traducción al latín de la versión bizantina de la *Vida de Barlaam y Josaphat*. Una difusión que fue masiva gracias a Vicente de Beauvais, por ser el primer refundidor de la *Historia edificante* en latín, y Jacobo de Vorágine, que la adaptó "a las necesidades más directas y didácticas de la predicación" (Bádenas de la Peña 1993: XXXVI). A partir de este momento la obra experimenta un gran auge no sólo en sus epítomes latinos, sino también en la proliferación de las versiones en lenguas vernáculas desde principios del siglo XIII.

El *exemplum* recogido en las obras de uso para los predicadores, donde el relato está fuertemente ideologizado, explota la analogía de forma más extensa y acentúa el

sentido moral en el contexto de la salvación cristiana. Así ocurre en el *De dono timoris* o *Tratado de la abundancia de exempla* de Humberto de Romans (entre 1263 y 1277), o en el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* (entre 1250 y 1261) de Etienne de Bourbon que le sirve de fuente. El hombre ahora es el "pecador" que perseguido por el unicornio (la muerte temporal) cae a una fosa, pero consigue agarrarse a un árbol, que es la "vida pecadora"; allí encuentra una manzana delectable, pero mortífera, que nos recuerda al pecado original; al fondo, pozo y dragón, que significan ahora el *infierno* y el *diablo*; como contrafiguras bienhechoras, el amigo y su escala, significan Cristo o el predicador que prestan la ayuda al pecador (Boyer 2008: 202). El hombre perece como consecuencia de una caída moral en el pecado y recibe el castigo merecido por su vida pecadora.

En el *Lucidario* de Sancho IV, el célebre *exemplum* se inserta en el capítulo XXIII, dedicado a una pregunta de tipo teológico, «Por qué fiso Dios el mundo, pues quiso que ouiesse fin». En él se mantiene el contexto moral del desprecio del mundo, pero además se añaden razones teológicas a su idea de finitud y caducidad. Esta vez, en el *exemplum*, el unicornio va a representar el "purgatorio" y la muerte es representada por la caída del árbol que es roído lentamente. Esta alusión a la muerte viene a continuación reforzada por la autoridad bíblica de Salomón en la mención al fluir de las aguas como flujo del tiempo:

> E en otro logar fallamos que dixo el rrey Salamon: asi como el agua corre [rrezia entre] las piedras, asi corren e pasan los mios dias que se non detienen vna ora. Pues esta ora aqui estan los rratones rroyendo el arbol fasta que cae; esta cayda es la vida deste mundo que viene a caer en la muerte; e en la ora que cae, pierde los sauores que ha pasados en este mundo, e asi como si nunca los ouiese visto de sus ojos (Kinkade (ed.) 1968: 133).

Es en el segundo plano hermenéutico del *exemplum* en el que, en el *Lucidario*, se da cabida a esta comparación del agua con el flujo del tiempo que en el *Barlaam* aparecía desligada de la fábula un capítulo después, pero siguiendo esa misma secuencia: primero la alegoría contra los que se engañan con los placeres del mundo, y después la comparación del agua y el paso del tiempo. Esta formulación del fluir de la vida y del tiempo como las aguas de un río, asentada ya por una larga tradición patrística en la glosa hermenéutica bíblica, aparece ligada también al *exemplum* del unicornio, con autoridad bíblica de *II Reyes* 14 y autoridad clásica del Séneca de las *Epístolas a Lucilio*, por ejemplo, en el *Espéculo de Legos*. Comparación y *exemplum* comparten una misma función pragmática y un mismo mensaje doctrinal: tomar conciencia de la vanidad y transitoriedad de los bienes temporales para llegar a su desprecio. La idea de la inevitable "caída", o final, de esta vida o de un mundo de placeres efímeros en la muerte, que aparece representada en la parábola con la caída del árbol, cuyas raíces van siendo roídas por los "ratones" del día y de la noche, no está lejos de la del fluir de las aguas, o, sobre todo, del *defluere* del *fluvius mortalitatis* tan frecuente en los Padres de la Iglesia. El hecho de que un mismo concepto aparezca representado por imágenes de valor casi equivalente, que aparecen asociadas en una misma secuencia

textual, compartiendo un mismo contexto, establece entre ellas un estrecho vínculo que dará lugar a un interesante proceso de intersección del sentido figurado entre este mismo *exemplum* y el símil del río, dentro de la esfera de la predicación.

3. El *exemplum* del unicornio en dos sermones

Dos autores presentan, en sus sermones, versiones del *exemplum* del unicornio en las que este no aparece, ni tampoco es sustituido por alguna fiera o animal equivalente. Llama la atención esta ausencia o esta anomalía intertextual (*trace*), en la línea de lo que Riffaterre (1981: 5-6) ha señalado como "l'intertexte inconnu", una forma de intertextualidad según la cual, más allá de la lectura lineal de un texto, este significa en relación paradigmática y por referencia a representaciones complejas que el receptor echa de menos.

El primero de estos sermones es del abad Absalón Sprinckirsbacense. En el *Sermón xi "In epiphania Domini"*, al hablar de los amadores de este mundo, se encuentra una versión latina singular del *exemplum*, que no ha sido tenida antes en cuenta. Se presenta sobre la forma de una *similitudo* con la intención expresa de servir de elemento de persuasión. Esta versión se distancia ampliamente de la tradición más representada, pues reelabora la narración ejemplar despojándola de algunos elementos muy constantes y transformando otros que, a nuestro juicio, le aportan un inconfundible sello de identidad de la escuela victorina. Veamos el *exemplum*:

> Queremos proponeros un ejemplo, a ver si por casualidad la memoria de la semejanza os persuade de lo que no puede persuadiros la virtud de un discurso débil, sin fuerza. Hubo un cierto individuo que plantó un árbol junto al decurso de un río que descendía con gran ímpetu y velocidad. Dicho árbol creció y se hizo hermoso, adornado de muchas y pequeñas ramas, cuyo fruto era también hermoso y suave al paladar. Un viandante que transitaba junto a él se acercó seducido por la suavidad de aquel fruto, se subió al árbol y, mientras estaba apoyado en las ramas del propio árbol, deleitándose muy ávidamente de su fruto, llegaron unos pájaros importunos y corroyendo pertinazmente la rama en que él está apoyado y mientras él, ¡pobrecillo!, está totalmente entregado a la recogida de los frutos, corroída por los pájaros, la rama en que él se sostenía se desprendió y él, precipitándose en el río, por el ímpetu del agua quedó engullido en la profundidad del mismo.[3]

3. Volumus vobis exemplum proponere, si forte persuadeat memoria similitudinis quod non potest virtus imbecillis orationis. Fuit vir quidam qui plantavit arborem secus decursum fluminis cum impetu magno et velocitate decurrentis, quae crevit et sublimis facta est multis decorata ramusculis, cujus etiam fructus pulcher et ad vescendum suavis erat. Advenit viator quidam transitum per eam faciens, qui fructus illius suavitate allectus ascendit in illam, et dum ramis ejusdem arboris innixus fructu illius avidissime delectaretur, venerunt volucres importunae et pertinaciter ramum cui ille incumbebat corrodentes, et dum carpendis fructibus miser ille totus inhiat, ramus quo sustentabatur corrosus ab avibus evulsus est, et homo ille in flumen corruens impetu ejusdem fluminis in profundum absorptus est (Migne 1959-1983: 211, cols. 69-70). Agradezco la revisión de mi traducción al castellano al profesor Alfredo García Fraile.

En primer lugar, en el *exemplum* no aparece el unicornio, ni la fosa en la que cae el hombre; tampoco aparecen por ninguna parte las cuatro serpientes del fondo de la fosa, ni el dragón espantoso con sus fauces abiertas, ni los dos ratones que corroen el árbol que evita la caída del hombre en el foso. Ni tampoco la manzana o la miel de otras narraciones. En contraste con los tratados para la predicación, parece clara la intención de eliminar todo tipo de animales más o menos repugnantes y, de paso, los terribles adjetivos que les acompañaban. Los temibles animales son ahora "unos pájaros importunos corroyendo pertinazmente la rama". Aparece un hombre más en la escena, amén del viandante, el que planta el árbol. Por último, en la descripción del lugar se nombra el curso de un río que "con gran ímpetu y velocidad" amenaza al viandante, en cuyas aguas se precipita y donde es engullido por su profundidad. Este río abre y cierra el *exemplum*.

El resultado de esta reelaboración es un texto mucho más breve y esquemático en su parte narrativa. El abad Absalón ha prescindido de elementos, asentados en la tradición barlaámica, que subrayaban el dramatismo de la escena. Veamos la glosa hermenéutica del *exemplum*:

> Ese hombre que plantó el árbol es Dios: el árbol es el mundo, y sus ramas, los tiempos de cualesquiera de sus criaturas acogidas en su propio tronco; los frutos son todas las preocupaciones y placeres de esta vida con los cuales se entretienen gustosamente los amantes de este mundo; el viandante es el hombre, el cual pasa deprisa como el humo; el río hay que considerarlo como el ímpetu de la muerte; los pájaros son los días y los años por los cuales la vida humana se está corroyendo siempre y tiende a la desaparición. Por consiguiente, mientras el hombre, apoyado en una sola de esas ramas, prometiéndose a sí mismo años de vida demasiado largos, cosecha y disfruta las delicias de este mundo, llevado al olvido de su propia salvación, de improviso es cercenado de esta vida, y cayendo con veloz carrera en el río de la muerte, al fin es sumergido en el infierno.[4]

En la interpretación del *exemplum* podemos comprobar que se trata del mismo núcleo narrativo e interpretativo del ejemplo del unicornio, aunque este no comparezca; ni tampoco las dos ratas que corroen el arbusto, que constituyen uno de los motivos más constantes de esta pieza. La acción se sitúa en un mundo adánico, donde Dios y el hombre, el mundo con sus deleites y el río de la muerte configuran la verdad teológica y moral que se quiere ilustrar. ¿Qué fue entonces del célebre unicornio, cuyo protagonismo parecía inevitable en el *exemplum*?

4. Homo iste qui plantavit arborem, Deus est: arbor, mundus: cujus ramusculi, tempora quarumlibet creaturarum in genere suo accipiuntur: fructus, quaelibet curae et voluptates hujus seculi, quibus mundi hujus amatores libenter occupantur: viator, homo qui quasi fumus cito praeterit: flumen vero, mortis impetus accipiendus est: aves, sunt anni et dies quibus vita humana semper corroditur, et ad defectum tendit. Dum ergo homo uni ex ramis istis innixus, longiora sibi vitae promittens tempora, delitias mundi hujus carpit et colligit, in oblivionem salutis suae deductus ex improviso ab hac vita praeciditur, et in flumen mortis decidens cursu veloci, tandem in infernum demergitur (Migne 1959-1983: 211, cols. 69-70).

Ciertamente, la imagen del *fluvius mortalitatis* (*torrens*, *flumen* o *fluvius*) explotada desde las *Enarrationes* de san Agustín en todas sus posibilidades teológicas y morales, adquiere en los escritos de la abadía de San Víctor toda una gama de matices morales y espirituales del sentido alegórico, que no son del caso ahora. Lo que interesa a nuestro asunto es la forma en que esta tradición del tópico de la vida como río, profusamente utilizada y reinventada dentro de la escuela de San Víctor, se cruza con el viejo relato del unicornio: la muerte, representada en la figura del unicornio en una larguísima tradición del *exemplum*, se ve ahora sustituida por la de este *fluvius mortalitatis* o 'río de la mortalidad'. Esta imagen adquirió en la abadía de San Víctor la mejor representación de una muerte que es a un mismo tiempo moral, consecuencia del olvido del amor a Dios, sin dejar de ser natural. De tal manera que estos sentidos alegóricos o figurados de la metáfora hermenéutica bíblica favorecen la presencia del río en el paisaje del *exemplum*, como un elemento de realidad en el plano narrativo-literal o —si se me permite la expresión—, en el "mundo ficcional" del *exemplum*.

Este cambio parece señalar un nuevo estilo de predicar que se aviene con las tendencias de finales del xiii. Mientras los manuales de la predicación mantienen una versión prácticamente invariable o con unos elementos muy constantes, en el ámbito práctico de la predicación, el contexto del tipo de discurso que construye un sermón, la presencia hasta ahora firme del mítico unicornio se eclipsa. La narración se desprende de sus elementos más inverosímiles y gana, en palabras de Moos (2005: 266), aquello de lo que carecía la fábula o la parábola (entendida ahora como '*exemplum* no histórico'), es decir, cierta evidencia estética de hecho real y la fuerza superior de lo que ha ocurrido realmente o podría haber ocurrido, como mejor modo de persuasión.

Así es como parece confirmarse si juzgamos por otras muestras del mismo *exemplum* en los sermones de san Vicente Ferrer, de los que se puede encontrar cumplida referencia en P. M. Cátedra (1993: 62-63; 1994: 196). Los sermones vicentinos —sermones sobre los cuatro tipos de muerte: moral, corporal, infernal y eterna— ofrecen, en sus distintas versiones latina, castellana y valenciana, un mismo contexto temático para el *exemplum*, el de la muerte corporal o natural. Se mantiene prácticamente una misma secuencia del cotexto del *exemplum*: 1) Razonamiento teológico sobre el origen de la muerte por el pecado de Adán. 2) Autoridad bíblica, sobre la distinción entre morir y estar muerto: *II Reyes* 14. 3) *Exemplum* del unicornio, en todos los casos sin que aparezca el temible animal.

Dentro de esta similitud de sintaxis o estructura, pueden distinguirse también algunos matices. Con relación a la diferencia entre "morir" y "estar muerto", en el texto latino se ilustra con la comparación del aspecto gramatical entre las formas verbales *"descendere et descendisse"*. En el sermón valenciano, el matiz se concreta en el caso de un hombre que cae de una montaña. En tierras castellanas (donde quizá el paisaje esté marcando una diferencia) se hace una comparación con la caída de una piedra, no desde una montaña, sino desde una torre:

> Cada día morimos, mas no somos muertos. Ca quando lançan una piedra de una torre, va cayendo, mas non dezimos que es caýda fasta que llega al suelo, pero por caýda se cuenta después que es echada de la torre (Cátedra 1994: 278).

Obsérvense los pequeños matices de adaptación o diversificación del texto. En todos ellos la comparación posee una misma función: ilustrar una caída, no tanto en un sentido moral, sino en una acción de consecuencias naturales e inevitables. En la versión castellana se deja en un papel secundario al protagonista bíblico y se concede al auditorio del predicador un papel principal en la anécdota: "Buena gente, este omne que yva por esta montaña es cada uno de nosotros". Y dice "cada uno de nosotros" pero no "un pecador", porque a todos compete el mensaje. Y continúa con este plural inclusivo que abarca a emisor y a oyentes, extendiendo la explicación alegórica del sentido moral: "Mas aun otros ratones ay que nos travan en aquesta vida e nos rroen, algunos que sentimos e otros que nós non sentimos" (Cátedra 1994: 279). El sentido se abre a un interlocutor universal, no se trata de apelar a los pecadores, sino de insistir en el hecho de que todos los hombres, incluido el predicador en el plural de primera persona, se ven sometidos a esa muerte temporal que tuvo su origen en la espiritual. E insiste con otra comparación que traspasa el relato del *exemplum* para insertarse en su discurso: "Mas catad, buena gente, que mientra somos sanos devíamos nós mayormente aquesto fazer [tenernos por muertos], por quanto no sabemos quándo acabarán los ratones de roer el árbor de la nuestra vida."

Se trata de una retórica de lo verosímil y de lo cotidiano. No aparece el dragón, no aparecen las áspides ni tampoco el emblemático unicornio. De la misma manera que los predicadores preferían para sus ejemplos personajes anónimos, se habla de "un hombre", "cierto hombre", a fin de presentar la historia de un hombre ordinario, y de minimizar la diferencia entre el personaje histórico y su público, ante un auditorio laico de condiciones muy diferentes (Moss 2005: 285-286), ese mismo criterio de realidad o verosimilitud les lleva a eliminar elementos que no corresponden con la vida cotidiana. Es más fácil cruzarse con un río que con un unicornio o un dragón. Han quedado fuera del *exemplum* los elementos fantásticos o terribles. Los únicos animales que aparecen son esos dos ratones blanco y negro que trabajan día y noche desgastando la vida. La muerte actúa *sensim sine sensu* con la acción inexorable del tiempo: "E assí la criatura sale de la huente del vientre de la madre e va corriendo fasta el mar de la muerte". El rostro de esta muerte no es el de un unicornio, ni siquiera el de una figura personificada más o menos temible o amable, sino ese espacio a la vez natural y metafórico de una representación simbólica.

4. En conclusión

Acerca de la presencia de lo monstruoso en el orden estético medieval, V. Cirlot (1990: 176) recuerda cómo el monstruo es objeto de representación en el arte medieval y sus cualidades inherentes configuran una estética fundamentada en la deformidad,

la hibridez, en el exceso y exuberancia. Pero señala también la necesidad del hombre medieval de situar esa monstruosidad dentro de un orden universal que lo clasifica y lo ubica, siguiendo el espíritu del *De ordine* agustiniano, y que se refleja, por ejemplo, en el *Liber monstrorum* atribuido a Adhelmus de Malmesbury. Este libro —dice— encarna la idea medieval del monstruo como la de un ser dentro del orden de la naturaleza, ubicado en los lugares recónditos del universo, los confines de la tierra. La misma idea se recoge a mediados del XIII en la obra de Thomas de Cantimpré, quien utilizó el *Liber* para su *De natura rerum*. En esta obra enciclopédica se sitúa al monstruo en Oriente, tal y como se refleja también en los mapas de la época, en los límites de la tierra. Esta ubicación de los monstruos en los márgenes de los mapas se ha relacionado con su irrupción en los *marginalia* de los manuscritos, de forma que este traslado de los monstruos a los márgenes del folio se extiende, de paso, a los espacios ornamentales y decorativos, como vidrieras u otros elementos arquitectónicos.

Friso de unicornios de la Iglesia de San Esteban (Salamanca)
Fotografía: Iñaki Sánchez Barrado.

Los unicornios también se vieron desplazados a espacios decorativos nuevos y se convirtieron en imagen de tiempos pasados. En la fachada de la iglesia de San Esteban en Salamanca, junto a la iconografía religiosa, luce un enorme friso de unicornios, con otros cortejos de sátiros y amorcillos, como elemenos ornamentales ya desaparecidos, que fueron alarde de conocimiento de "lo antiguo", que es como se llamó a lo renacentista —aclara J. Álvarez Villar (1991: 42)—, frente al gótico imperante.

Esta idea nos parece de gran interés para nuestro caso, como indicio de un cambio de mentalidad que quizá pueda también reflejarse en el orden de la narrativa ejemplar; especialmente si sometemos el análisis a la luz de las nuevas perspectivas pragmáticas, como la teoría de la Relevancia, sobre el lenguaje metafórico. El unicornio como *figura* de la muerte, que había sido el centro de una narración ejemplar de larguísima tradición medieval, es sustituido por otra forma de representación más acorde con la sociedad y con una nueva imagen del mundo, en la que el animal mítico ha quedado desautorizado en su función didáctico-moralizante ante las verdades últimas de la fe, o ha perdido su eficacia entre un público menos crédulo. La tarea del predicador cumple escrupulosamente con la función ostensiva (de *ostendere*, 'mostrar') que atribuye la teoría de la Relevancia a todo hablante. Esta consiste en que el hablante debe ir guiando

el proceso inferencial del oyente dentro de su entorno cognitivo, es decir, dentro del conjunto de ideas manifiestas que considera verdaderas o probablemente verdaderas en un momento dado (Pons Bordería 2004: 18). Este principio de relevancia es intrínseco al hecho comunicativo y afirma que debe haber un equilibrio entre el esfuerzo que se necesita para interpretar y la cantidad de información nueva recibida. Desde este punto de vista pragmático, la imagen del "río de la mortalidad" o "de la naturaleza humana" pasaría a cumplir en el *exemplum*, a partir de un determinado momento, mejor que la del unicornio con esta condición de la relevancia comunicativa, al conseguir un perfecto equilibrio entre el esfuerzo requerido por parte de quien procesa la información y la mayor relevancia para el comunicador. Un proceso cuyo objetivo último no es solo la transmisión de información sino la de almacenar y procesar esa información, como un segundo lenguaje del pensamiento. El contexto de la predicación parece mostrar que "la elección de un lenguaje "literal" o de un lenguaje "figurado" está motivada por la consecución de la relevancia" (Pons Bordería 2004: 56), y esto favorece las intersecciones del sentido figurado, o los desplazamientos de los signos a uno u otro lado de los planos del *exemplum*. La metáfora sigue el mismo procedimiento interpretativo que otros enunciados e invita al receptor a buscar implicaciones y sentidos entre elementos contextuales próximos. Este trata de captar con su interpretación el pensamiento del otro, es decir, la representación de la representación del otro, o mejor dicho, su "metarrepresentación".

Llegados aquí, podríamos preguntarnos como Adso, el discípulo de Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa,* al mostrarle este en la biblioteca la sección de los libros sobre los monstruos (esos "animales fantásticos que viven en lugares lejanos"): "¿por qué han puesto entre las falsedades un libro con el unicornio?", o… "¿el unicornio es una mentira?". Guillermo responde:

> — El unicornio de los libros es como una impronta. Si existe la impronta, debe de haber existido algo de lo que ella es impronta. […] A veces es impronta de una idea. La idea es signo de las cosas, y la imagen es signo de la idea, signo de un signo. Pero a partir de la imagen puedo reconstruir, si no el cuerpo, al menos la idea que otros tenían de él (Eco 1980: 387).

Así, la idea de la cosa precede a la metáfora y una nueva imagen se superpone a partir de la intersección de los sentidos figurados guiados por el principio de relevancia, y favorecidos por la proximidad contextual de la ocurrencia de un lugar común y del *exemplum* en los textos que hemos estudiado. Es en la superposición de planos lingüísticos y en las intersecciones de los sentidos donde se genera y configura nueva materia literaria y simbólica. El análisis de las variaciones de este "*exemplum* modelar" revela que, en la transición al Renacimiento, el nuevo rostro de la muerte ha dejado de ser el fiero y ya mítico unicornio del *exemplum*, para dejarse aprehender por el hombre en la imagen del flujo del río, una representación, o mejor, una metarrepresentación de la muerte como una fuga silenciosa y constante de tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Villar, J., «La ciudad del Renacimiento: Salamanca», en: *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1991, 35-44.

Bádenas de la Peña, P. (ed.), *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*. Madrid: Siruela 1993.

Boyer, C. (ed.), *Tractatus de dono timoris*, de Humberto de Romans, en: *Corpus christianorum, Continuatio medievalis*, vol. 218. Turnhout: Brepols 2008.

Bremond, C. / J. Le Goff, *L'«Exemplum». (Typologie des sources du moyen âge occidental)*. Turnhout: Brepols 1982.

Cacho Blecua, J. M. / M. J. Lacarra (eds.), *Calila e Dimna*. Madrid: Castalia 1985.

Cátedra, P. M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*. Salamanca: Junta de Castilla y León 1994.

—, «Los *exempla* de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer», en: A. Lorente Medina (ed.): *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1. Madrid: UNED 1993, 59-94.

Cirlot, V., «La estética de lo monstruoso en la Edad Media», *Revista de Literatura Medieval* 2 (1990), 175-182.

Deyermond, A., «Medieval Spanish Unicorns», en: F. Gago Jover (ed.): *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*. Nova York: Hispanic Seminary of Medieval Studies 2002.

Eco, U., *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen 1980.

García Fernández, M., «La evolución de la leyenda del unicornio en la baja edad media. Historia de una pareja», en: J. M. Lucía Mejías (coord.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares 1997, 639-652.

Keller, J. E. (ed.), *Libro de los gatos*. Madrid: CSIC 1958.

Keller, J. E. / R. W. Linker (eds.), *Barlaam y Josphat*. Madrid: CSIC 1979.

Kinkade, R. P. (ed.), *Los «Lucidarios» españoles*. Madrid: Gredos 1968.

Madureira, M., «Um *exemplum* modelar: a propósito da alegoria moral do unicórnio», en: E. Fidalgo (coord.): *Formas narrativas breves en la Edad Media: Actas del IV Congreso*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2005, 299-313.

Magán, F., «El *exienplo* del unicornio en el *Lucidario* de Sancho IV», en: J. M. Lucía Mejías / C. Alvar Ezquerra (coords.): *La literatura en la época de Sancho IV.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares 1996, 453-468.

Matsubara, H., «À propos du Dit de l'unicorne: pérégrinations d'un avadana», *Études de littérature française* 22 (1973), 1-10.

Migne, J. P. (ed.), *Patrologia latina cursus completum*. Turnhout: Brepols 1959-1983.

Moos, P. von, «Sulla retorica dell'exemplum nel medievo», en: P. von Moos: *Entre Histoire et Littérature. Communication et Culture au moyen âge*. Florencia: Sismel / Edizioni del Galluzo 2005, 257-276.

—, «L'*exemplum* et les *exempla* des prêcheurs», en: P. von Moos: *Entre Histoire et Littérature. Communication et Culture au moyen âge*. Florencia: Sismel / Edizioni del Galluzo 2005, 277-290.

Pons Bordería, S., *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia*. Madrid: Arco Libros 2004.

Riffaterre, M., «L'intertexte inconnu», *Littérature* 41 (1981), 4-7.

Sant Vicent Ferrer, *Sermons*, vols. I y II. Barcelona: Barcino 1932.

Sánchez Salor, E. (ed.), *Fábulas latinas medievales*. Madrid: Akal 1992.

Tubach, F. C., *Index exemplorum: A Handbookof Medieval Religious Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1969.

Zumthor, P., «Intertextualité et mouvance», *Littérature* 41 (1981), 8-16.

INÊS DE CASTRO (?-1355) AU PORTUGAL ET EN ESPAGNE

Daniel Aranjo
Université du Sud (Toulon-Var)
aranjo@univ-tln.fr

RESUMEN: En el presente trabajo se intenta reencontrar lo que queda de verdad histórica sobre este personaje para medir mejor la distancia que separa el mito de lo que se puede volver a encontrar de aquella verdad, y aplicar una aproximación mitocrítica actualizada al tema de Inés de Castro; insistiendo también en la diferencia que separa, frente a un mismo mito, las sensibildades portuguesa (más elegíaca) y española (más macabra).

Palavras clave: Inés de Castro, Portugal siglo XIV, mitocrítica, mito y realidad.

ABSTRACT: This paper intends to establish what is left of historic truth in this character in order to appraise the distance which separates the myth from what one can recognize as the truth, whilst insisting on the differences which distinguish, even when it comes to myth, the Portuguese (more elegiac) and Spanish (more macabre) sensitivities.

Key words: Inés de Castro, fourteenth century Portugal, myth criticism, myth and reality.

Les œuvres que la Reine Morte a inspirées, en totalité ou parfois en partie seulement, sont innombrables et touchent à tous les arts (de la sculpture, à l'époque même d'Inês, aux arts sonores, graphiques, dont l'*azulejo* et la caricature, ou audiovisuels) et à toutes les formes littéraires (en gros, par ordre chronologique: histoire espagnole et portugaise au Moyen Age; *romances* populaires espagnols et portugais, médiévaux ou post-médiévaux; puis au XVIe siècle poésie lyrique en portugais et en latin, première chantefable portugaise, première tragédie, première épopée portugaises; traditions populaires; théâtre en espagnol à compter de 1577, puis dans bien des langues d'Europe; roman, nouvelle, récit de voyage, polémique, parodie, essai, ébauche, première bande dessinée en 1973 au Brésil, T-shirt pour enfant décoré du motif d'Inês et de son prince proposé en ce moment à la vente à Alcobaça…). La première mention strictement littéraire à ce jour retrouvée se trouvant dans un poème hébreu de David Ben Yom

Tov Ibn Bilia, Juif portugais contemporain d'Inês à Coimbra, ce qui indique bien que le drame avait aussitôt frappé les esprits, sur place même.

A la somme d'œuvres inspirées par Inês doit s'ajouter l'impact des chefs-d'œuvre qu'on lui doit, et qui d'ailleurs parfois réagissent, au sens quasi miraculeux et chimique du terme, l'un sur l'autre, sans compter les œuvres, traductions, adaptations secondaires qu'ils inspirent à leur tour. L'épisode inésien des *Lusiades* (1572), l'épopée de Camões (vers 1525?-vers 1580?), est par exemple ce qui a le plus contribué à répandre une certaine attitude, et une certaine imagerie, élégiaques et par là bien portugaises, au Portugal même. La première tragédie portugaise, la *Castro* de Ferreira (mort en 1569) a été adaptée (c'est du moins l'avis dominant) par l'espagnol Bermúdez, avant (?) qu'il ne signe lui-même une pièce originale sur Inês, *Nise couronnée* (1577). *Régner après la mort* (entre 1635-1640?) de Vélez de Guevara, mis par hasard entre les mains de Montherlant par J.-L. Vaudoyer, donne *La Reine morte* (1942), dont il est impossible de chiffrer les rééditions et dont l'une des conséquences sera la pièce que l'espagnol Alejandro Casona consacre pour sa part, à titre de contre-épreuve, à notre Inês en 1955…

1. «Inês»

En réalité, on ne sait pas grand-chose de direct d'Inês même. La légende et la tradition s'emparent d'ailleurs dès la fin du Moyen Âge de la fluide et accueillante image, rêve confus, rêve annexant des siècles qui donne à tout cela un masque de force, de tendresse, et lui prête le chant de son expressivité, et il n'est point jusqu'à son haut tombeau du monastère d'Alcobaça (centre du Portugal), première grande trace historique et ultime vestige visible du Mythe, dont les atteintes n'aient donné lieu à tradition.

Le nom même du personnage varie sur les documents médiévaux: *Agnes* ou *Enes* dans les textes latins, *Enes*, *Eines*, *Ines*, *Jnes*… dans les textes portugais, *Ynes* chez un chroniqueur espagnol, le *z* remplaçant souvent par la suite le *s* final chez les portugais (avant que la réforme orthographique du début du XX^e^ siècle ne retransforme ce *z* final en *s*); le patronyme étant noté, toujours dans les textes d'époque, *Crasto* ou *Castro*. Le prénom latin d'Inês, *Agnes*, sondé comme un vocable saint et fatal, pourra évoquer l'adjectif grec *hagnè* (pure, chaste) et l'image de l'«agneau» latin et chrétien. Le Portugais Ferreira, au XVI^e^ siècle, fera même la synthèse des deux attributs, en présentant Inês comme une «chaste [...] brebis» ou en promouvant, comme tant d'autres, l'image d'une héroïne essentiellement «innocente», dans tous les sens du terme («mon innocent Abel», lit-on chez l'Andalou Guevara), et, bien évidemment, aimante (invariant qui reste actif, et merveilleusement, jusque chez le misogyne Montherlant). Quant à l'iconographie christique du gisant (entouré d'anges) d'Inês à Alcobaça, sans nul doute due au roi Dom Pedro même, son amant et mythique époux, elle suggère dès le principe cette nuance en majesté du personnage, son martyre et sa «passion». On a même pu voir avec excès dans le baldaquin qui somme sa statue couronnée l'insigne d'une sainte. Reine, en tout cas, blanche, lumineuse presque, à nouveau visible, dans l'autre monde et face à celui-ci, et en celui-ci même, où elle eut à souffrir le pire.

Significative aussi de la ductilité de tout mythe en général et de la plasticité, musicale, de celui-ci en particulier, à chœur et demi-chœurs de jeunes filles chez Ferreira, qui peut chanter tout haut sa «saudade» en portugais chez l'espagnol Guevara en compagnie de sa suivante Violante, qui a tant inspiré de compositeurs (Boccherini) et de ballets, et dont le mythe peut glisser d'une rive à l'autre du réel (de la vie à la mort, à de la vie) —la facilité de son nom même à tourner à l'anagramme, tant en espagnol qu'en portugais, dès les deux *Nise* de Jerónimo Bermúdez (*Nise couronnée*, *Nise pitoyable*, Madrid, 1577).

Fille illégitime, éduquée en Castille, d'un noble guerrier galicien de sang royal, ce qui explique sa lointaine parenté avec Dom Pedro, elle accompagne sans doute dès 1340 à Lisbonne la castillane Constança Manuel (?-1345), la deuxième épouse de l'Infant, lequel fait bientôt —malgré le contrat passé avec le père de Constança, interdisant toute concubine— de la superbe suivante sa maîtresse et aura d'elle quatre enfants, le premier né environ deux ans après la disparition de Constança. La beauté légendaire de la *linda Inês* (Camões) (un adjectif très portugais qui signifie, affectueusement, à la fois «belle» et «jolie»), un autre invariant du mythe, est en effet une certitude quasi historique, dont le très beau gisant d'Alcobaça, exécuté quelques années après le décès, peut porter témoignage, et un témoignage tout proche du lisse et idéal portrait que, par exemple, l'espagnol Vélez de Guevara polira à la fin de son *Régner après la mort*, quand il y évoque l'assassinat de cette «déité, tout un ciel», «à la gorge d'albâtre,/aux mains d'ivoire». Fut-elle blonde, comme le croyait déjà certaine tradition, alors que d'autres tableaux et même *azulejos* la voient très brune? La chevelure blonde retrouvée dans le sarcophage d'Alcobaça suite aux dévastations des soudards napoléoniens au début du XIX^e^ siècle ne laisse aucun doute à ce sujet.

Quant à Constança Manuel, décédée en fait depuis plus de neuf ans au moment de l'exécution d'Inês, dont la figure très effacée a pu susciter la nostalgie de quelques écrivains oubliés, elle ressuscitera dans le mythe sous les espèces d'une Infante navarraise et courroucée venue épouser Dom Pedro chez Guevara et son lecteur Montherlant sous le nom de Doña Blanca (*Bianca* —c'est de l'italien— chez le français), qui était en fait celui de l'éphémère et débile première épouse de Dom Pedro (qui n'était ni infante ni navarraise, mais princesse castillane et fille d'un Infant de Castille seulement). Un peu comme si ces auteurs, dont les sources sont d'ailleurs légendaires, et dont la pièce n'est pas historique, avaient joué de loin aux quilles dans le gros Echiquier, déjà très estompé, de l'histoire initiale pour en tirer de nouvelles connexions, et rajouter à la combinatoire et à la variation d'ensemble.

2. Inês et Alphonse IV

Le 7 janvier 1355, le Roi Alphonse IV fait donc décapiter Inês à Coimbra: «decolata fuit Doña Enes per mandatum domini Regis Alfonsi iiij», note sèchement sur le coup le *Livro da Noa* (du couvent) *de Santa Cruz de Coimbra* («Dona Enes a été décapitée sur ordre du seigneur Roi Alphonse IV»).

Quel âge avait-elle? On ne sait. Le très beau *romance* «Criant va le chevalier» (écrit en espagnol vers la fin du XV^e^ siècle par un auteur, peut-être portugais, du nom de Don Juan Manuel), qui évoque «un autel [...] de très blanc albâtre» («il mit la forme de son amie / dessus pour l'adorer»), précise que celle-ci «est morte à vingt-deux ans / pour laisser plus de pitié». Une variante ramène même ce trépas à vingt années. Si Inês meurt à 22 ans, elle aurait donc eu en 1347 son premier enfant à 15, âge banal pour l'époque. Mais elle n'aurait eu que huit ou neuf ans au début des années 1340, date probable du coup de foudre de Dom Pedro! Quel âge, en fait, donnons-nous dans nos esprits à Inês? Il est vrai que les héros, ces grands athlètes de l'imaginaire collectif (et l'on sait que les grands sportifs paraissent souvent plus vieux et bien plus vieux qu'ils ne sont), ne sont point soumis au même calendrier ni à la même capacité de mûrissement que nous, simples mortels. On peut raisonnablement donner la trentaine au gisant d'Alcobaça, le premier grand document historique qui nous reste, même si le portrait d'Inês (qui a eu quatre enfants) y est peut-être en partie idéal. Le coup de foudre des environs 1340 aurait donc eu lieu dans ce cas à 15-16 ans ou un peu plus (disons de 15 à 20) et la fin tragique, en janvier 1355, vers les 34 (?). On peut donc proposer comme date de naissance: vers 1320 (?).

Cette «décollation» —épisode sauvage et funèbre également attesté et figuré sur le tombeau jumeau de Dom Pedro à Alcobaça— disparaîtra très vite de la tradition inésienne au profit de trépas, quand on le précise, mieux en harmonie avec les attributs divins de la divine favorite, et le fluide «héron» blanc des strophes ultérieures, qui finit le plus souvent poignardé ou empoisonné (bienséance oblige).

Cette fin tragique s'inscrit dans le contexte archaïque et brutal de la Péninsule et de l'époque (en particulier chez Don Pedro I^er^ le Cruel de Castille, le neveu paranoïaque et homonyme de l'Infant portugais) ; et s'explique par la raison d'Etat. C'est un autre invariant du mythe: le Roi sacrifie la très belle et vénérée maîtresse du prince héritier à l'intérêt supérieur du Royaume. Alphonse IV le Brave (1291-1357), co-vainqueur des maures au Salado (1340), a laissé un souvenir de dureté et garde souvent ce trait dans les œuvres inspirées par Inês. Montherlant le baptise *Ferrante*, nom italien à dure consonance, fût-ce celle de l'irrésolution, qui ici écume et brûle comme un mors. Chez d'autres, le Roi est plus cruellement indécis encore, déplore la solitude du pouvoir ou éprouve de la sympathie pour Inês, ou les petits-enfants qu'elle lui présente (scène importante qui apparaît dans la tradition dès le XVI^e^ siècle portugais); il est si faible, au fond, le vainqueur des Africains qu'il meurt souvent dans le mythe, non plus deux ans (1357), mais juste après Inês, dont le trépas peut être présenté surtout comme l'œuvre de conseillers de la Couronne (qui ont bel et bien existé et dont le nom —souvent maintenu— varie souvent fort peu d'une langue à l'autre: Pero Coelho, Alvaro Gonçalves, Diogo Lopes Pacheco historiquement le moins coupable des trois) ou d'une Reine du Portugal sans fondement historique. «Quelle fureur a consenti que l'épée fine / Qui put supporter l'immense poids / De la fureur maure, fût levée / Contre une frêle et délicate dame?», se demande Camões dans ses *Lusiades* (III, str. 123).

Pourquoi Alphonse IV a-t-il fait exécuter Inês? Peut-être parce qu'elle mettait assez directement en péril la stabilité du jeune pays, dont l'indépendance quasi définitive à

l'égard du voisin castillan datera de la bataille d'Aljubarrota (1385), trente ans après le drame de Coimbra. Ce qui rend plausible la tradition faisant très vite d'une façon de frère adoptif et des frères mêmes d'Inês des intrigants désireux de favoriser les enfants de cette dernière et de pousser l'Infant Dom Pedro (1320-1367) dans une guerre de succession au trône de Castille, pour l'heure occupé par Don Pedro Ier le Cruel. Toutes chose qui ne font pas forcément d'Inês la victime passive des circonstances et de la fatalité chère à plus d'un et donnent quelque poids à de possibles allusions, dans la tragédie de Ferreira, à l'impopularité d'Inês et de son entourage, auprès en particulier d'un peuple qui «murmure» (Camões). Si l'on doit donc rechercher quelque part l'ambivalence caractéristique des créatures mythiques, c'est de ce côté-là qu'on pourra essayer d'aller la sonder, et ce sans même avoir à faire un sort à quelques réhabilitations tardives des exécuteurs (présentés dans les années 1960 par deux écrivains portugais comme des martyrs de la raison d'Etat ou l'indispensable bras séculier du mythe à venir) ou aux parodies qu'Inês suscita dans une culture encline au picaresque (la plus célèbre est due, en 1890, à la délirante complicité d'Eça de Queiroz et du Brésilien Olavo Bilac, où l'on voit Dom Pedro prendre du café, fumer un cigare, voler, télégraphier et, un peu comme dans l'histoire, s'y entendre en friture humaine).

Si l'exécution d'Inês eut lieu à Coimbra, c'est qu'elle vécut surtout là, aux bords du fleuve Mondego; le premier chroniqueur qui ait écrit d'Inês, dès le XIVe siècle, l'espagnol Pedro López Ayala, précise même: «à Sainte-Claire de Coimbra où elle logeait». Autre quasi-invariant, celui-ci spatial, géographiquement et historiquement exact, qui est à l'origine du thème végétal souvent à l'œuvre autour du lyrique personnage, dont l'origine remonte au XVIe siècle lusitan et en particulier aux strophes de Camões (*Lusiades*, III, str. 120-121, 135), que la lyrique tradition populaire situe, de nos jours encore, non sur le terrain du vieil et très détérioré monastère Sainte-Claire même, en cours de restauration, mais, à tort, à un demi-kilomètre de là à peine, à la très arborée *Quinta des Larmes* (oliviers, séquoia planté par Wellington, monumental figuier d'Australie, haute bambouseraie, fontaine des amours, fontaine des larmes à long étang-passerelle-vivier, stèles d'étudiants, huitain de Camões, *Lusiades*, III, str. 135, derechef…),[1] et dont les stances précieuses de l'andalou Guevara auront peut-être le mieux à ce jour circonscrit la clairière et le taillis. Et c'est bien ici que la fluidité naturelle du portugais d'un Ferreira (1528-1569) ou d'un Camões dont la *saudade* stylise jusqu'au fleuve, au rêve anxieux, à la prolixe absence de l'aimé —l'éclat radieux et amolli, chez Guevara, d'un certain castillan à petits vers parfois tissés de portugais et de *saudade* portugaise qui passent si mal en français— font spontanément merveille.

A quarante kilomètres de là, vers l'est, en direction de la mer, se dresse le long château de Montemor o Velho, bien conservé sur son piton, l'une des résidences d'Alphonse IV, l'emblème du pouvoir dans bien des textes inésiens: un autre pôle de ce monde —opposable au terme final d'Alcobaça, dix-sept lieues de l'époque au sud de Coimbra (un peu plus de 100 km aujourd'hui par la route ou l'autoroute)— une

1. Transformée depuis peu en coûteux hôtel de luxe et académie de golf à double parcours et distributeur automatique de balles Mitsubishi.

distance attestée par le chroniqueur lusitan Fernão Lopes (environ 1380-après 1459) et que Guevara, parfois si exact au cœur de son mythe, maintiendra telle quelle.

3. La vengeance de Don Pedro

Si Inês, dont on ne sait pas grand-chose (puisqu'on a perdu la partie de l'œuvre de F. Lopes qui traitait d'elle), a beaucoup gagné au mythe (ce relais de l'histoire ici — miraculeusement?— lacunaire), et pour cause —on peut en revanche considérer que Dom Pedro— que l'on connaît fort bien, en particulier par ce même F. Lopes, et chez qui la réalité l'emporte souvent, follement, sur la fiction —y aura beaucoup perdu de vigueur. Et même de sa vigueur physique, si l'on en juge par le visage énergique et barbu (comme sont barbus les rois de l'époque) que l'on devine sur ses monnaies— ou par celui, énergique, sévère, serein, majestueux du Gisant d'Alcobaça. C'est qu'il appartient à cette catégorie littéraire de héros qui ont du mal à être à la hauteur de l'amante qui les chante, certes, mais qui attire à elle tout le feu des regards. D'où, plus d'une fois, ce déficit d'image du personnage, en particulier théâtral (et la scène, avec sa capacité de surexposition, est un terrible révélateur), sa tendance à la sentimentalité, comme si l'amour sublime ne pouvait qu'être féminin, et féminine la pure quête du bonheur; sa tendance à la fadeur et à la préciosité que raille avec humour son valet et complice Brito chez Guevara, en un mélange des genres bien espagnol et bien digne de l'auteur burlesque du *Diable boiteux*, qui inverse temporairement le personnage («Quand est-ce que le jasmin t'a raconté toutes ces balivernes?») ; d'où sa facilité à vouloir mourir avec Inês, même si c'est parfois avec de la fureur (Guevara).

Quoi qu'il en soit, on conçoit qu'un personnage comme celui-là mérite mieux que le traitement que lui a infligé Montherlant, et que pour prendre sa défense Alejandro Casona lui rende en 1955, dans sa *Couronne d'amour et de mort*, une part de sa séduction en faisant de lui un amant viril et téméraire: «Pour toi, la caresse et la berceuse ; pour moi, le cri et le cheval», déclare-t-il à une Inês qui, bientôt, elle, chantera du reste, en touchant l'une des limites de ce personnage essentiellement aimant et amoureux: «Bénis les trois poignards qui m'ont tuée, jeune et belle, parce que maintenant je le serai toujours! Bénis ceux qui m'ont tuée amoureuse, parce que maintenant j'ai toute l'éternité pour continuer à t'aimer!» —en une tragédie dont on peut aussi retenir la stylisation des données dramatiques et dynastiques, puisque l'Infante que devrait ici épouser Dom Pedro n'est autre que la Constança Manuel de l'histoire, l'épouse de Dom Pedro morte en fait depuis 9 ans à l'époque des faits, et dont on a déjà relevé quelques avatars.

La réalité fut (heureusement, ou malheureusement) tout autre. Après l'assassinat d'Inês, perpétré sans doute en son absence, Dom Pedro, pris de folie (*desuayro*), et qui avait peut-être aussi hâte de succéder à 34 ans à un père qui en avait 63, prend les armes contre lui, avant que le 5 août 1355 la Reine mère n'impose aux deux adversaires un pacte de réconciliation souhaité par le peuple (c'est dans ce pacte qu'apparaît le terme *desuayro* —*desvario* en portugais moderne, c'est-à-dire «délire»— pour désigner

l'état de Dom Pedro jusque-là). Alphonse IV meurt en 1357, soit deux ans à peine après Inês (durée déjà courte que le théâtre réduira parfois à rien), Dom Pedro devient Dom Pedro Ier de Portugal et, malgré tous les pardons solennellement jurés du temps de son père, procède trois ans après avec cynisme à un échange de réfugiés politiques avec le Roi de Castille Don Pedro Ier le Cruel, lequel fait procéder sur son territoire à l'arrestation, parfaitement synchronisée, de Pero Coelho et Alvaro Gonçalves, réfugiés en toute sécurité chez lui peu avant la mort d'Alphonse (Diogo Lopes Pacheco, parti ce jour-là chasser la perdrix et avisé hors les murs par un estropié à qui il faisait habituellement l'aumône de ce qui l'attendait à son retour en ville, échappant pour sa part, tout à fait par hasard, on le voit, au sort de ses deux compagnons).

Laissons la parole à Fernão Lopes, l'un des plus grands écrivains du Moyen Age portugais, qui ne fut pas le premier chroniqueur à écrire d'Inês et Dom Pedro mais fut le premier à le faire au Portugal et y fut archiviste de la Couronne… Alvaro Gonçalves et Pero Coelho sont donc conduits à la frontière —«là, disait plus tard Diogo Lopes [...], on avait échangé des ânes contre des ânes»— et puis «à Santarém, où se trouvait le roi Dom Pedro: celui-ci, satisfait de leur arrivée, quoique affligé par la fuite de Diogo Lopes, vint à leur rencontre et dans une cruelle colère sans pitié, il les fit passer à la torture de sa propre main afin qu'ils avouassent quels étaient les responsables de la mort de dona Inès et ce que son père tramait contre lui, tandis qu'ils étaient brouillés à la suite de cette mort. Aucun d'entre eux n'apporta à ces questions une réponse qui satisfît le roi. Et l'on dit que, dans un gémissement, il donna un coup de fouet en plein visage à Pero Coelho, qui se répandit alors en paroles inconvenantes et honteuses contre le roi, le qualifiant de traître, parjure, bourreau et boucher humain. Le roi se fit alors apporter de l'oignon et du vinaigre pour le lapin [le supplicié se nomme *Coelho* et *coelho* signifie «lapin» en portugais] et, exaspéré par eux, donna l'ordre de les tuer. Leur exécution racontée en détail constituerait un récit bien étrange et cruel: le roi ordonna en effet d'arracher par la poitrine le cœur de Pero Coelho et par le dos celui d'Alvaro Gonçalves. Et les mots qu'il prononça, aussi bien que ceux prononcés par celui qui leur arrachait le cœur et pour lequel ce travail était peu habituel, seraient bien douloureux à entendre. Pour finir, il donna l'ordre de les brûler ; et tout cela fut fait devant les appartements qu'il habitait, si bien qu'il pouvait regarder, tout en mangeant, ce qu'il avait ordonné de faire. Le roi perdit beaucoup de sa bonne renommée à la suite de cet échange qui fut considéré comme une infamie, tant au Portugal qu'en Castille.» (*Chronique du Roi D. Pedro I*, ch. XXXI)

Cet épisode, qui a retenu les romans historiques, les récits de voyage, la caricature, est le plus souvent absent des pièces inspirées par la Reine morte: la bienséance théâtrale, c'est-à-dire l'idée que l'on se fait d'Inês, la bienséance tout court, la nécessité de respecter une certaine unité de temps, de ton, d'action, d'émotion s'y opposent, sauf par exemple chez un Guevara qui, avec une cruauté toute espagnole et fort vraisemblable dans la bouche du Dom Pedro historique, non seulement garde l'épisode (sans le montrer) [2] mais y rajoute l'essaim de quelques fureurs de plus.

2. Montherlant le mentionne aussi, crûment et vite.

Quoi qu'il en soit, le Château de Santarém, présent dans les récits, et parfois sur la scène mais sans cette scène sadique, constitue bien, à 50 km au nord de Lisbonne et 60 au sud-est d'Alcobaça, le pôle sud de la terrible Géographie:

> Tu verras que je suis, en honorant tes restes,
> Portugais en amour, Pierre pour la rigueur,
> Roi pour le pouvoir, et dans la vengeance, amant.
>
> (Lope de Vega, sonnet «Sur Doña Inés de Castro», 1602)

«Portugais» ici étant peut-être à entendre aussi au sens de «très sentimental», puisque telle demeure la réputation du pays voisin par exemple chez Guevara et ailleurs encore chez Lope.

C'est en 1360 également, l'année même du supplice de Santarém (y a-t-il un rapport entre ces deux faits?), que Dom Pedro révèle, à Cantanhede, à 20 km au nord-ouest de Coimbra, et jure sur les Evangiles, devant témoins et notaire, qu'il s'était marié secrètement à Bragance avec Inês alors qu'il était infant et que son père vivait encore. On ne croit guère en général à ce «mariage», encore qu'il y eût du vivant même d'Alphonse IV des rumeurs en ce sens (c'est d'ailleurs la nullité de ce mariage qui coûtera en 1385 la couronne à Dom Jean, le fils de Dom Pedro et Inês, quand le trône fut vacant à la mort de son demi-frère légitime Dom Fernando) mais le mythe et le théâtre —et même le Petit Larousse— ajouteront, eux, foi, le plus souvent, à ce mariage secret —ressort dramatique s'il en est, d'autant qu'ils font volontiers coïncider sa révélation (qui date en fait de 1360) avec le drame de Coimbra de 1355, et que c'est cette révélation qui contribue, tragiquement, à le précipiter.

4. Le couronnement posthume

La *Chronique*, maigre, barbare, consciencieuse comme une Annale, de F. Lopes se termine en majesté sur le Gisant Couronné d'Inês —sorte de Couronnement posthume en effigie (mais vrai couronnement sans doute dans l'esprit du Roi).

De 1360 à 1362, soit depuis l'époque de la révélation du «mariage» de Bragance, Dom Pedro fait ériger pour son Inês et lui-même les deux tombeaux «de pierre blanche, entièrement et délicatement sculpté(s)» que l'on voit encore dans la haute et pure nef du monastère cistercien d'Alcobaça (une ville classée Patrimoine Mondial, et le mythe d'Inês y est sans doute pour quelque chose). Ce chef-d'œuvre d'art sans doute portugais, peut-être français (en ce décor très cistercien), est anonyme, comme si jusque par là le véritable auteur —le pygmalion, le pharaon désireux de sceller le secret de fabrique du tombeau— en demeurait le seul Roi Dom Pedro. «Et il fit placer sur le dessus son effigie (celle d'Inês), avec une couronne sur la tête comme si elle eût été reine.» Voilà pour l'histoire: une couronne posthume et figurée sur un gisant prestigieux de pierre, et sur un haut sépulcre adorné des armes à la fois de Portugal et des Castro, dans la plus vaste église et la plus prestigieuse abbaye du pays (et même l'un des plus grands

monastères qui soient au monde). Le mythe couronnera, lui, volontiers, sans sourciller, un cadavre, il est vrai tout récent si l'on fait s'enchaîner et coïncider, comme au théâtre, la révélation du mariage secret, la mort d'Inês, celle d'Alphonse IV et l'accession de Dom Pedro au trône. La Reine Morte (fameux titre de Montherlant) est donc beaucoup moins une reine morte qu'une morte devenue reine ou quasi reine, et couronnée par l'histoire et par le mythe à titre posthume ; et même ressuscitée par l'acte d'amour et un mariage très rétroactif ; pour qui il s'agit désormais, plus ou moins, de «régner après la mort» (Guevara).

> Le triste cas, digne de la mémoire
> Qui du sépulcre les hommes désenterre,
> [...] de la misérable et de la pauvresse
> Qui après sa mort fut Reine.
>
> (Camões, *Les Lusiades*, iii, str. 118)

Quand le monument d'Alcobaça fut achevé, l'«Epoux» d'Inês fit en effet transférer le 2 avril 1362 avec le plus d'honneurs possible son corps depuis le monastère Sainte-Claire de Coimbra, où il gisait depuis plus de sept ans. Voilà encore pour l'histoire: une «pompe funèbre» de plus de 100 km à travers le centre du pays (l'une des plus longues, sans nul doute, de l'histoire de l'humanité), dont F. Lopes ne précise d'ailleurs pas tout, ni l'appareil dont on pourvut (ou pas) la dépouille aimée. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que cette scène grandiose, potentiellement ou éventuellement macabre, fut postérieure à la couronne sculptée du gisant alors que le mythe, quand il utilise cette phase du drame, fait très logiquement précéder le couronnement du corps de son transfert sur le trône, en supprimant volontiers —en particulier au théâtre, et pour cause, même si un Guevara la garde dans la bouche du Prince et y adjoint quelque plausible excès— la longue tanslation de Coimbra à Alcobaça; mais en rajoutant tout aussi volontiers le baise-main de la Cour et des Grands à la Reine Morte.

Au Portugal, seule la tradition populaire goûtera ce dernier épilogue macabre, alors que la tradition lettrée, toujours sensible au lyrisme nostalgique du personnage, y sera dans l'ensemble réfractaire, à la différence du véhément voisin espagnol, chez qui, dès la fin du xvie siècle, on le trouve dans le *romance* «Don Pedro, à qui les cruels»:

> Il s'assit à son côté, et puis
> les nobles et le peuple
> et le royaume baisa en cendres
> la main qui fut neige,

et dans la *Nise couronnée* (1577) de Jerónimo Bermúdez. Le succès de ce rajout devait être foudroyant.

5. Vers la fin des temps

Ce que fit en tout cas Dom Pedro Ier de Portugal, au terme de son règne et de sa vie, durant laquelle il n'eut plus qu'une compagne, Teresa Lourenço, dont naîtra le futur Dom Jean Ier, l'un des grands noms de l'histoire portugaise, puisque grand bénéficiaire de la victoire d'Aljubarrota et fondateur de la dynastie séculaire des Avis (1385-1580) [3] —ce fut évidemment de se faire ensevelir aux flancs d'Inês (étendue à sa dextre comme une épouse), près du maître-autel d'Alcobaça, dans le tombeau jumeau qui l'attendait depuis cinq ans, où l'on peut lire la fameuse et peu lisible inscription: «Jusqu'à la fin du monde» (*Até a fim do mundo*) —à quoi l'on peut trouver divers sens: (Unis?) (A nous revoir?) Jusqu'à la fin du monde? Dans l'attente de la fin du monde? A moins que l'on ne préfère lire: «Voici la fin du monde» (*Este he o fim do mundo*). Les deux sépultures ne restèrent pas toujours là et bougèrent très sensiblement au fil des siècles au fond de l'Eglise et en dehors, en particulier lorsque, au XIXe siècle, après le passage des troupes françaises, elles furent placées par les moines pieds contre pieds, de façon à cacher à la vue les côtés qui avaient le plus souffert (leur situation actuelle, presque à l'extrémité de chacun des bras du transept, Inês à gauche, Dom Pedro à droite —dans une certaine distance, pleine de grandeur— ne datant, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, que de 1957 seulement et —saint hasard— que de travaux d'aménagement tout fortuits). D'où la croyance populaire que les tombeaux ont été originellement orientés de la sorte pour se retrouver face à face lorsqu'ils se dresseraient lors du Jugement Dernier (d'autant que celui-ci est sculpté aux pieds mêmes d'Inês, dont on a déjà relevé plus haut les capacités de surrection, et que le fameux et incertain «Jusqu'à la fin du monde» peut encourager bien des lectures). Fictions augustes, et fiction sur fiction: mais les noms sont restés, les monuments.

Un mythe de plus, qui se sait mythe et se dit mythe chez Miguel Torga, le médecin-poète de la toute voisine place de l'Octroi (Largo da Portagem) à Coimbra, qui le revisite en ces termes brefs et mélodieux:

Inês de Castro

Avant la fin du monde, s'éveiller,
Sans que D. Pedro le sente,
Et dire aux damoiselles que le clair de lune
Est le geste de l'aimé qui doit venir…

3. Le successeur de Dom Jean Ier sera son fils Dom Duarte, le roi-philosophe, l'un des grands noms de la littérature portugaise, auteur d'un *Art de bien chevaucher* et surtout d'un vaste *Loyal Conseiller* où sont analysés entre autres choses divers états de l'âme (dont l'amour) et de la tristesse humaines (humeur mélancolique, dégoût, regret, déplaisir, ennui, nostalgie portugaise du nom, intraduisible selon D. Duarte, de *soidade* et dont sont données quelques formes). Est-ce l'hérédité de son grand-père Dom Pedro Ier, l'artiste d'Alcobaça, «le Roi-Saudade» (Antonio Patricio), qui l'y prédisposait? Si Dom Duarte est un explorateur du monde intérieur, son frère, l'Infant Henri le Navigateur, le sera du vaste monde extérieur.

Et leur montrer que l'amour contrarié
Triomphe jusque de la Sépulture:
L'amant, plus tendre et passionné,
Relève la fiancée tombée à sa hauteur.

Et leur demander, ensuite, fidélité humaine
Au mythe du poète, à la belle Inês…
A l'éternelle Juliette castillane
Du Roméo portugais.

(*Poèmes ibériques*, 1952, 1965, 1982)

Où l'on retrouve l'une des significations possibles du mythe parmi tant d'autres: l'amour impossible d'une Espagnole et d'un Portugais, chez le très ibère et hispanophile Miguel Torga; comme, chez d'autres, du Portugal et de l'Espagne —deux pays aussi distants que voisins, au fil de leur histoire, rarement et faussement commune; d'autant que la Castillane née en Galice a été totalement adoptée par l'âme portugaise et comme naturalisée et nationalisée par un pays qui donne de nos jours encore son nom à des rues ou à des établissements scolaires. Une Inês ceinte donc après sa mort par sa mort et le mythe d'une autre couronne: celle d'une éternelle et nostalgique popularité, alors qu'elle fut sans doute impopulaire et même provocatrice de son vivant même. Par exemple quand elle installe ses amours et sa progéniture adultères dans le palais adjacent au couvent Sainte-Claire que la Reine Sainte, figure vénérée de la piété portugaise, et qui n'était autre que la mère d'Alphonse IV, avait fait construire pour ses héritiers légitimes.

* * *

Ibn Bilia, le Juif de Coimbra contemporain d'Inês et qui clama que nul ne fut plus malheureux que lui en amour, à l'exception de Dom Pedro et Inês, Fernão Lopes, l'Archiviste de la Couronne, comme sans nul doute bien des contemporains ou quasi-contemporains, ont été frappés par l'aspect exceptionnel, ou plutôt absolu et mieux que mythique de ce Destin (mais le mythe n'est-il une forme maximale de réalité?): «C'est parce qu'il est rare de trouver chez un être un amour semblable à celui que le roi Dom Pedro éprouva pour Dona Inês que les Anciens ont pu dire que seule est véritablement aimée la personne dont le temps qui passe n'efface pas la mort dans le souvenir. Et si quelqu'un venait à dire que nombreux furent par le passé ceux qui aimèrent autant et plus que lui, comme Ariane, Didon et d'autres [...], nous leur répondrons que nous ne parlons pas d'amours imaginées» (F. Lopes, *op. cit.*, ch. XLIV et dernier). Et l'Infant de Ferreira a tout à fait raison de clamer, juste avant, pour sa part, d'apprendre le meurtre d'Inês:

Je te verrai Reine de mon Royaume,
D'une nouvelle couronne couronnée,

> Différente de toutes celles qui couronnèrent
> Les têtes d'hommes ou de femmes.
>
> (V, I)

La réalité, forme maximale du mythe? ou le mythe, de la réalité? Mythe réel et lointain, archaïque et touchable. Adossé à l'ombre de l'histoire. Engagé dans la pierre des faits; et celle de solides monuments. Des larmes furent ici versées (lesquelles? quand? les nôtres?); et cette rose longue et jaune, et rouge, et noire que la visiteuse dépose au pied du Sépulcre, à qui l'offre-t-on? Est-ce sur ce que l'on peut inférer du personnage historique, sur l'héroïne de Camões ou Casona, sur celle des autres et de quelques autres et beaucoup d'autres que nous nous recueillons? Sur tout cela à la fois, sans le dire ni se le dire? D'autant que, depuis le passage du soudard français, le sarcophage tient beaucoup du cénotaphe. Car c'est toujours le tombeau d'Inês que l'on regarde le premier et le plus longuement, ou parfois le seul que l'on regarde des deux (alors que le Dom Pedro de la pierre, de l'histoire, celui de beaucoup d'ouvrages ne manque pas de force, ni de haut relief, et que c'est d'ailleurs à lui que nous devons tout cela que nous longeons). Que foulons-nous sur la pelouse rafraîchie du château de Montemor o Velho (dont l'humus du reste est moins épais et rapporté que celui de la légende dans le mythe)?

Gratter aux origines historiques d'un mythe, quand il en reste, est une entreprise difficile, souvent décevante. On perd la fresque, sans trouver toujours le secret ; et l'on tue l'oracle. «Le dieu l'avait écarté avec raison, lui qui prétendait examiner une antique tradition comme l'on fait d'une peinture, en la touchant du doigt» (Plutarque, *Sur la disparition des oracles*, 1). Rien tout à fait de tel ici, où l'histoire, même si on ne la connaît certes point toute, reste largement à la hauteur du mythe, et permet de mesurer assez exactement l'écart qui les sépare et les enrichit avec prestige et l'autre et l'une, comme ce devrait être le cas pour tout mythe (d'origine) historique.

Il en aura donc été de ce mythe comme de (presque) tous les mythes ou même de beaucoup de religions. Un peu à l'image du Tage, le fleuve hispano-portugais par essence, dont la source est un pauvre filet d'eau des Monts Universels, souvent intermittent, et qui parfois s'assèche, mais non filets affluents, affluents d'affluents, résurgences. La source est, pour une part, à sec, mais l'eau fertile pousse en aval son propre cours, ses propres résurgences (d'autres Inês, mais arrachées au nom et au contexte portugais initiaux, comme l'*Isabel de Liar* et *la Dame enterrée* du *romancero* sépharade du Maroc et catalan); la source est à sec, le fossé est à sec, mais le Fleuve immense à la fin s'ouvre son propre estuaire, pour mieux s'élargir de l'Ibérie à l'Etranger et à cet Universel d'où il avait lui-même pour une part suinté —puisqu'il s'agit là du thème portugais qui aura le mieux réussi en dehors du Portugal même, alors qu'il ne représente au pays qu'un thème important parmi d'autres.

Le Roi Dom Pedro I[er] avait ordonné par testament que lui fussent affectés, à perpétuité, six chapelains du monastère d'Alcobaça «qui chanteraient pour lui et diraient chaque jour à son intention une messe chantée et se rendraient sur sa tombe, avec la

croix et l'eau bénite» (F. Lopes, fin de la *Chronique du Roi D. Pedro I*). Son fils, le Roi Dom Fernando, afin de pourvoir à ces dernières volontés, remit même en dotation perpétuelle aux religieux d'Alcobaça la bourgade côtière de Paredes, près de Leiria. Il n'y a plus de moines à Alcobaça depuis 1834, et l'on croise surtout de nos jours des campings à Paredes da Vitória. Mais le mythe, ce relais du sacré, a depuis largement pourvu, et à perpétuité, véritablement, aux droits imprescriptibles de l'Absence, et de l'Absente, et des Absents.

ANÀLISI DE LES VIDES DE MARIA DE MIQUEL PERES I DE FRANCISCO DE TRASMIERA: REPERCUSSIÓ DE L'OBRA DE MIQUEL PERES EN LA LITERATURA CASTELLANA*

Carme Arronis Llopis
Universitat d'Alacant
arronis@ua.es

RESUMEN: En el presente trabajo contrastaré la obra *La vida de la verge Maria* (Valencia, 1494, Nicolau Spindeler) de Miquel Peres y *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora* (Valladolid, 1546, En casa de Francisco Fernández de Córdova) de Francisco de Trasmiera. Ambas obras se enmarcan en el género de las *vitae Mariae* y, pese a obedecer a gustos estéticos distintos, podemos observar cómo la obra castellana presenta paralelismos estructurales y similitudes temáticas importantes con la valenciana que evidencian una relación de dependencia. A partir del análisis contrastivo quedará manifiesto el grado de filiación que se establece entre ambas y que revela, por tanto, la notable difusión de la obra de Miquel Peres en la tradición castellana.

Palabras clave: *vitae Mariae*, literatura mariana, Miquel Peres, literatura religiosa catalana.

ABSTRACT: This essay compares *La vida de la verge Maria* (Valencia, 1494, Nicolau Spindeler) by Miquel Peres to *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora* (Valladolid, 1546, En casa de Francisco Fernández de Córdova) by Francisco de Trasmiera. Both compositions belong to the *vitae Mariae* genre and although they obey to different aesthetic tastes, it is possible to observe important structural parallelisms and thematic similarities that strongly indicate a relation of dependency between them. From comparative analysis, we will show the degree of affiliation established between the two compositions and we'll therefore reveal the significant dissemination and impact of the work by Miquel Peres in the Castilian tradition.

*Key word*s: *vitae Mariae*, maryologic literature, Miquel Peres, catalan religious literature.

* Treball realitzat en el marc del projecte d'investigació "Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos xv y xvi" (FFI2009-11594/FILO)

1. Introducció

Les vides de Maria són narracions devocionals molt populars en la baixa edat mitjana i en els primers segles de l'edat moderna, i les diferents tradicions literàries romàniques en són testimoni. Les *vitae Mariae*, adequant-se als gustos estètics de cada indret i cada època, representen escenes de la vida de la mare de Jesús basades principalment en passatges al·ludits en els evangelis o en els evangelis apòcrifs. Tanmateix, la multiplicitat de fonts en què es basa la tradició del gènere, i la repetició d'uns trets característics, fan gairebé impossible aïllar la influència d'una obra concreta sobre una altra.

Dins aquest corrent s'emmarquen *La vida de la verge Maria* (València, 1494, Nicolau Spindeler) de Miquel Peres i *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora* (Valladolid, 1546, En casa de Francisco Fernández de Córdova) de Francisco de Trasmiera de què ara ens ocupem.

La vida de la sacratíssima verge Maria és l'obra més original de les conservades de l'autor valencià, ja que els altres treballs són traduccions i reelaboracions d'obres llatines de caire hagiogràfic i devocional.[1] L'obra destaca tant per les característiques formals (especialment per l'estil artitzat de la prosa) com per l'àmplia difusió que se'n seguí. Són nombroses les reedicions de què es té notícia al llarg dels segles següents, com també les traduccions que se'n feren en llengua castellana al segle xvi. Considerada, doncs, la difusió notable de l'obra valenciana, he tractat de buscar possibles influències del text de Peres en obres posteriors de la tradició castellana i, malgrat que totes les vides de Maria presenten algunes característiques comunes pròpies del gènere, he pogut establir paral·lelismes estructurals i similituds temàtiques importants amb l'obra de Francisco de Trasmiera que demostren una filiació entre ambdues.

2. *La vida de la sacratíssima verge Maria*

Miquel Peres construeix *La vida de la sacratíssima verge Maria* a partir de 30 episodis de la vida de la Mare de Déu que basa principalment en la tradició dels evangelis apòcrifs, especialment en l'*Evangeli de Pseudomateu* (en què es desenvolupa el naixement i infantesa de Maria) i en els passatges evangèlics en què s'hi al·ludeix d'alguna manera la figura de la Verge (anunciació, visitació de santa Isabel, naixement de Jesús, epifania, fugida a Egipte, pèrdua i retrobament de Jesús en el temple, etc., fins a arribar a la passió, mort i crucifixió de Jesús, etc.). Molts dels episodis que Peres desenvolupa es troben inclosos en el cicle marià dels *Flos Sanctorum* medievals (Nativitat, Purificació, Assumpció),[2] i s'inclouen, fins i tot, en algunes *vitae Christi* d'autors contemporanis de Peres, com ara a la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, en la tradició catalana, o en *Infantia Salvatoris* de Bernardo de Caravaca en la castellana.

1. Per a més informació sobre l'autor i l'obra, *vid*. Arronis 2007: 31-49.
2. *Vid*. Càmara 2010.

De l'anàlisi dels esdeveniments que relata es desprén una biografia versemblant i coherent de la Mare de Déu. No inclou, per exemple, episodis populars presents en els apòcrifs i en altres obres del gènere, de caràcter més heterodox i que han inspirat diverses manifestacions literàries, com ara l'episodi de la palmera que es doblega per fer-los ombra en la fugida cap a Egipte, o l'episodi de les parteres que assisteixen la Mare de Déu en la Nativitat, etc. Tanmateix, presenta alguns episodis poc habituals en obres d'aquest caire, com ara la presència i participació de Maria en el Sant Sopar.

A banda de recrear amb detall les escenes de la vida de Maria, tal i com és tradicional en el gènere, Peres acompanya la narració dels episodis amb argumentacions que habitualment relacionen la figura de la Verge amb personatges, esdeveniments o passatges del *Vell Testament*, és a dir, enriqueix la narració amb fragments d'exegesi bíblica. A més, hi inclou argumentacions escolàstiques que donen suport als dogmes tractats en determinats capítols, com ara la perpètua virginitat de Maria o la immaculada concepció. Sovint esmenta fonts d'autoritat, tant bíbliques com de doctors de l'Església, primerament en llatí i glossades tot seguit en català. Com a cloenda a cada capítol hi adreça una oració a la verge Maria relacionada amb els esdeveniments narrats, en la qual s'invoca la seua protecció, guia i guarda i, a continuació, relata un miracle en què Maria obra alguna gràcia sobre els fidels que li professen devoció o imploren el seu perdó, miracles que també presenten paral·lelismes temàtics amb el capítol que clouen.

Peres, llavors, no sembla seguir cap font directa concreta, sinó que construeix una obra cohesionada temàticament i estructuralment fonent diverses tradicions que palesen la devoció mariana al segle xv: el gènere de les *vitae Mariae*, els *planctus mariae*, les argumentacions escolàstiques, els mecanismes bíblics d'exegesi, i fins i tot, el gènere que potser era el més popular de tots: el dels miracles. A més, formalment la enriqueix amb una prosa artitzada, farcida de figures retòriques i d'imatges al·legòriques que sovintegen sobre la narració minuciosa de detalls característica de les vides de Maria.

L'obra de Peres va tenir una notable acceptació tant en el segle xv com en els següents, i tant en la tradició catalana com en la castellana. Segons es desprén de les informacions dels catàlegs bibliogràfics,[3] després de l'edició príncep de 1494,[4] va ser reeditada en 1495, entre 1506 i 1510, en 1516, en 1551 i en 1732, tot i que a hores d'ara només se'n conserven exemplars de les edicions de 1551 i 1732.[5]

3. *Vid*. Ribelles 1920: 479-489 i Palau 1961: 20-24.

4. L'únic testimoni conegut es conserva a la Biblioteca Històrica de València, sig. CF/5. Citem a partir de transcripcions d'aquest original.

5. A banda de l'edició príncep de 1494, es té noticia que es realitzaren les edicions següents: *Verger de la verge Maria* (Barcelona, 1495, Gelart Preus, Joan Luschner i Wendrell Rosenhajer); *Verger de la verge Maria* (València, entre 1506 i 1515, Diego de Gumiel); *Vida de la sacratíssima verge Maria, nostra senyora, historiada e corregida per lo reverent mestre Ferrer* (Barcelona, 1551, en casa de la viuda de Carles Amorós); V*erger de la sacratíssima verge Maria, en les heròyques virtuts, glorioses obres y miraculosos actes de la sua portentosa vida, escrita y recopilada per lo honorable Miquel Pérez, ciutadà de la noble, leal, y coronada ciutat de València. Quarta impressió augmentada amb les notes tocants a la història per un prebere de la església de santa Maria la Major* (Barcelona, 1732, Pau Campins) (Palau 1961: 20).

Així mateix, es té notícia de diverses traduccions al castellà editades al llarg de la primera meitat del segle XVI, que parteixen de dues traduccions diferents. De les dues, la més antiga, *La vida y excelencias y miraglos de la sacratíssima virgen María nuestra señora* (Sevilla, 1517, Jacobo Cronberger),[6] tradueix gairebé fil per randa el text valencià, mentre que l'altra, que rep el títol de *Vergel de nuestra Senyora, compuesto por Miguel Pérez, valenciano, traducido por el bachiller Juan de Molina* (Sevilla, 1542, Domenico de Robertis), malgrat que declara traduir l'obra de Peres, s'allunya considerablement del text. Es tracta en realitat d'una obra al·legòrica ben diversa, fins al punt que només algunes pinzellades puntuals del contingut d'alguns capítols recorden l'obra valenciana. Sembla, doncs, que cita l'obra de Peres més com a referència d'autoritat que perquè es tracte veritablement d'una traducció, i perquè potser fa servir l'obra com a base sobre la qual construir una al·legoria sobre un verger que compara amb la Mare de Déu.

Considerada, doncs, la difusió de l'obra a través de les reedicions i traduccions que se'n seguiren, no sobta pensar que el text de Peres poguera haver tingut alguna influència sobre d'altres manifestacions semblants posteriors tant en la tradició catalana com en la castellana. Hem tractat d'esbrinar si en cap obra posterior es pot aïllar una influència concreta de l'obra valenciana que excedisca les coincidències d'elements temàtics i metafòrics propis de la tradició del gènere, i que no evidencien, per tant, cap relació d'interdependència. Examinant, doncs, la nòmina bibliogràfica de vides de Maria presents en la literatura castellana posterior, hem localitzat un exemplar poc conegut del segle XVI amb un títol que recorda el de l'edició príncep de Miquel Peres.

3. La vida y excelencias de la Sacratíssima Virgen Maria Nuestra Señora

Sobre Francisco de Trasmiera no hem trobat cap informació addicional. Sembla que aquesta és l'única obra seua de què es té notícia. L'exemplar es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid;[7] duu un segell en la contraportada que indica "In labore quies", "Librería de D. Luis de Usoz-1873". Sobre l'impressor, Francisco Fernández de Córdova, sabem que desenvolupà una llarga tasca en l'ofici a la ciutat de Valladolid (1541-1570), i que de les seues premses eixiren desenes d'obres de diferent caire (literari, jurídic, devocional, etc.) (Marsá 2007).

Es tracta d'un exemplar enquadernat en pell, de mesura d'octau, de 320 pàgines. Donen referència de l'obra, entre altres, Alcocer (1926: 13) i Marsá (2007: 65-66).

Formalment es tracta d'una vida de Maria en vers, de cobles de 8 versos dodecasíl·labs amb rima consonant ABBAACCA, és a dir, l'esquema mètric conegut com a *coplas (u octavas) de arte mayor*, també conegudes com a *coplas de Juan de Mena*,

6. D'aquesta traducció hi ha una edició anterior, realitzada també a Sevilla l'any 1516; es conserva, però, en un testimoni incomplet a la Biblioteca Pública d'Évora. Aquesta traducció es reedita novament a Sevilla en 1525, per J. Varela; en 1526 a Toledo, per M. de Enguía, i en 1549, a Toledo també, per F. Ayala.

7. Únic exemplar conservat: signatura U/2896. Citem a partir de transcripcions de l'exemplar.

en record del seu creador. Aquest tipus de vers és propi de la poesia castellana de caràcter elevat, de temàtica intel·lectual, didàctica i moralitzadora en el denominat prerenaixement espanyol, i la conrearen autors com Francisco Imperial, Pedro López de Ayala o Íñigo López de Mendoza, marquès de Santillana. És l'estructura mètrica que trobarem al llarg de la narració de l'obra.

Tanmateix, i malgrat les diferències formals evidents, aprofundint en l'anàlisi del contingut s'observa com l'obra presenta paral·lelismes molt significatius amb la de Peres que indiquen una relació de dependència innegable envers l'obra valenciana, tot i que en cap lloc del text de Trasmiera es fa referència alguna a Peres o al seu text.

Prèviament al pròleg de l'autor, hi apareix una carta introductòria signada per "El príncipe,[8] por mandado de su Alteza, Pedro de los Covos", en la qual es concedeix a l'autor els drets exclusius d'impressió de l'obra per un període de sis anys, després de jutjar l'obra d'"útil y provechosa" i considerant l'esforç de l'elaboració dut a terme per Trasmiera:

> Por quanto vos, Francisco de Trasmiera, me hezistes relación que vos aveys hecho cierta obra en metro, llamada *La vida y excelencias de nuestra Señora*, […] et visto en el nuestro consejo, [2r] acatando que la dicha obra es útil y provechosa, y por os hazer merçed, túvelo por bien. E por la presente os doy licencia et facultad para que vos o la persona que tuviere vuestro poder podays ymprimir y vender la dicha obra por tiempo de seys años […].

En el pròleg de l'autor trobem la primera coincidència amb l'obra valenciana. Trasmiera hi justifica l'elaboració de la seua obra en vers, i exposa algunes pinzellades del contingut dels capítols que la conformen. Sobta, però, que les construccions lingüístiques i les metàfores que fa servir són calcades quasi literalment del pròleg que Peres adreça a na Monpalaua d'Escrivà, tot i que en ocasions amb sentit contraposat, a fi de comunicar els objectius estètics i temàtics de la seua obra. Vegem alguns exemples:

> […] con esperança de tu precioso favor he buscado las hojas y flores de los verdes campos de la elegante poesía, y soy entrado en el más deleytoso vergel de la sagrada scriptura, donde he cogido de diversos libros el fructo d·esta provechosa obra, la qual es yntitulada *La vida de la sacratíssima virgen María*. (3v)

> E axí no he cerquat les fulles e flors dels verts camps de la elegant poesia, mas só entrat en lo delitós verger de la sagrada scriptura, on he collit de diversos libres lo fruyt de aquesta profitosa obra, la qual és intitulada *La vida de la sacratíssima verge Maria*. (1r)

> […] estimando ser justa y razonable cosa que, pues la vida de Cristo escirpta* en verso se halla, no fuera razón que la vida d·esta bendicta virgen, por ser madre suya, sin escrevir en verso quedase. Y ansí ella, que es lumbre del [4r] claro sol de justicia, a alumbrado la escura noche de la ignorancia mia para en verso poder pintar en

8. Fa referència al príncep de Castella, el futur Felip II, regent del regne en absència del rei Carles I.

> aqueste tan chico espacio alguna parte de sus gloriosos autos, començando desde su concepción. Verán cómo fue sin mácula del original peccado concebida, […] (3v-4r)

> […] estimant ésser justa e rahonable cosa que, puix les vides de innumerables sanctes en vulgar prosa se troben scrites, que la glo[1v]riosa vida de aquesta alta reyna de paraýs, que és sancta sobre totes les sanctes, no deu ésser en la nostra valenciana lengua callada. E axí ella, que és lum verdadera y mare del clar sol de justícia, ha il·luminat la escura nit de la mia ignorància per a poder en aquest tan poch espay pintar alguna part dels seus gloriosos actes, […] com fon sens la taqua del peccat original concebuda, […] (1r)

Com es pot deduir dels calcs quasi literals de les oracions, la relació de dependència pel que fa al pròleg sembla innegable.

A continuació, hi trobem un salm sobre la concepció de la Mare de Déu de Jorge de Montemayor, i així ho declara Trasmiera: "Comiença un psalmo, aplicado a la concepción de nuestra Señora, es de Monte Mayor" (6v-9r).

Efectivament, es tracta de la primera part del poema de Jorge de Montemayor: «Fundamenta eius in montibus santis» inclòs entre «Las obras de devoción» de la «Segunda Parte» del *Cancionero* (Amberes, 1554) (Avalle-Arce 1996: 153-156), salm reeditat també en el *Segundo cancionero espiritual* (Amberes, 1558) (Avalle-Arce 1996: 804-807). Trasmiera hi inclou els primers 110 versos de la composició de Montemayor. Aquesta inclusió sobta perquè totes dues edicions de l'obra del portugués són posteriors a l'edició del text de Trasmiera, cosa que indica que aquest poguera conèixer Montemayor o tenir qualsevol tipus d'accés a la seua obra no impresa.

Després d'aquests versos, trobem la «Invocación a la sacratíssima virgen María nuestra señora, en el comienço de l'obra», títol idèntic al de la invocació valenciana, «Invocació a la sacratíssima verge Maria en lo principi de la obra» (ff. 2r-2v).

Es tracta de 15 cobles en què trobem una *captatio benevolentiae* amb la qual, com Peres, l'autor demana la inspiració de la verge Maria perquè el guie en la composició de l'obra, justificant la narració com a resultat de l'exercici de la contemplació:

> Mi entendimiento hazed levantar
> con alas devotas de contemplación,
> para que pueda con gran devoción
> por vuestros autos de gloria volar. […]

Malgrat la presència d'algunes imatges puntuals que recorden les emprades per Peres,

> Con barca pequeña de flaca madera
> de mi saber poco, y memoria dubtosa,
> entrado en el mar de la vida preciosa
> de vos, virgen sancta, bendita y entera,
> al puerto y reposo de fin verdadera
> que vos me pondreys yo no tengo dubtança […] (12v)

> […] só entrat ab la fràgil barcha de mon entendre en la gran mar de vostra benaventurada vida, confiant que vós, tremuntana inmoble, omplint les veles de mon desig me guiareu fins al port de conclusió verdadera […] (2v),

la «Invocación» de Trasmiera és força genuïna i dedica gran part de les cobles a referir muses i esdeveniments de l'antiguitat (i així esmenta César, Pompeu, Teseu, Curci, Muci, Troia, Elena, Castàlia, Ganipe, la Gorgona, Plutó, Apol·lo, Cupido, etc.), elements que posen de manifest la formació humanística de l'autor, tot i que els cita per donar més rellevància a la temàtica mariana:

> Dexo las artes, las fuerças y mañas
> que son halladas al tiempo de agóra,
> comiençó la vida de nuestra Señora
> con grande desseo y devotas entrañas. […]

En l'inici de la narració s'observen els paral·lelismes més significatius entre ambdós textos, tant pel que fa a l'estructura com pel que fa a la temàtica. La *Vida* de Trasmiera s'estructura en 27 capítols que segueixen la disposició de Peres, i manté, fins i tot, fidelitat en els títols:

> Comienza la vida de la sacratíssima virgen María, y primeramente su puríssima y muy alta concepción [aiiii]
> Comença la vida de la sacratíssima verge Maria ordenada per en Miquel Pereç, e primerament de la puríssima e inmaculada concepció. (3r)
>
> Como la gloriosa virgen María de hedad de tres años fue a servir al Templo (30r)
> Com la gloriosa verge Maria de edat de tres anys anà a servir lo temple. (12v)
>
> Como nuestro señor Jesucristo tomó licencia de su bendicta madre para yr a la muerte y passión dolorosa. (88v)
> Com son fill, Déu Jesús, pres comiat de la sua mare beneyta per anar a la mort e passió dolorosa. (70v)

Per tant, dels 30 capítols en què Peres divideix l'obra, Trasmiera n'omet tres. Elimina així el capítol metafòric «Com la verge Maria és entesa per Martha y per Magdalena» (64v) en el qual Maria és comparada amb les dues germanes de Llàtzer. No es tracta d'un capítol narratiu, sinó d'una reflexió per la qual es posa de relleu el tarannà contemplatiu i actiu de Maria, excel·lint així el caràcter devot de les altres dues santes dones. Omet també el capítol successiu, «Com la gloriosa verge María rebé lo preciós cors de son fill en la Sancta Cena y com combregava y confesava, y la oració que deya quant combregava» (66v-67r). Potser Trasmiera considerà aquest capítol poc ortodox, ja que Peres relata la participació de Maria en el Sant Sopar, i explica com rebé el sagrament de l'Eucaristia. A les fonts canòniques mai no s'ha inclòs o relatat la presència de Maria en aquesta celebració, i potser aquesta poguera ser la causa de l'omissió, tant d'aquest, com del tercer capítol que suprimeix: «Com

la gloriosa verge Maria confortava y consolava lo sanct ladre y los altres deixebles aprés la mort del seu benaventurat fill» (83v). En aquest breu capítol, després de la mort de Jesús crucificat, i abans del descendiment del cos de la creu, Maria consola el bon lladre Dimas i els deixebles recordant-los la promesa de la Salvació. Aquest episodi tampoc té tradició en els textos canònics sobre la Passió.

Una altra variació significativa de l'estructura és l'omissió dels relats miraculosos amb què Peres clou cada capítol. Potser Trasmiera volgué preservar el to contemplatiu de l'obra i considerà que la narració dels miracles, alguns dels quals molt populars en la tradició medieval, podria desvirtuar el to devocional i meditatiu de la lectura biogràfica.

Tanmateix, a la fi de cada capítol manté la petita oració com a cloenda. Ara, però, l'oració es construeix en 10 versos octosíl·labs de rima abaab cdccd, és a dir, la cobla denominada *copla real* o *falsa décima*, a partir de les idees inicials contingudes en les oracions de Peres:

> Antorcha resplandeciente
> sacratíssima María,
> tú que continuamente
> alumbras toda la gente
> y eres norte que nos guía.
> Por la tu natividad
> que nos libra de tormento,
> yo suplico a tu bondad
> que alumbres con caridad
> el mi escuro pensamiento. (30r)

> O, sacratíssima verge Maria, antorcha luminosa il·luminant les escures tenebres del món miserable! Puix en la vostra sancta nativitat sou estada resplandent alba portant nova de la presta venguda del clar y etern dia, fill vostre, il·luminau, luminosa senyora, la mia escura pensa bandejant del meu ennegrit cor los tenebrosos vicis. […] (11v-12r)

En l'acarament del contingut de les obres és on trobem els paral·lelismes més significatius i que posen més clarament de manifest la relació de dependència entre ambdues. Com succeeix amb l'esquema estructural de l'obra, el contingut de cada capítol també segueix força fidelment el text valencià. En realitat, ja des dels primers versos de l'obra podem comprovar que ens trobem davant d'una versificació del text marià de Peres:

> Por cobrir el mundo qu·estava ocupado
> del enemigo de humana natura,
> a todos metía en la cárcel escura
> por ocasión del primero peccado.
> El rey eterno, en la gloria asentado,
> quiso baxarse del cielo en la tierra
> por todos librar con lícita guerra
> del cautiverio, perverso, malvado.

Poniendo en effecto su muy desseada
venida, quitava gran pena y tormento,
quiso escoger en su pensamiento,
la virgen María por digna posada,
dentro de aquesta, qu·es caxa cerrada,
pudiese vestirse de carne passible
porque la culpa mortal y terrible
con esta venida se estava pagada. (12v-13r)

Per cobrar lo món, que l'enemich de natura humana se havia ocupat per occasió de la primera culpa, volgué l'etern rey devallar del cel en la terra per delliurar y rembre a tots de tan inich cativeri. Y, volent dispondre la sua benaventurada venguda, eternament elegí dins los retrets de la sua pensa la humil verge Maria per real y digne posada, dins la qual se pogués vestir de nostra carn mortal y pacible. (3r)

Qualsevol fragment del text mostra la fidelitat amb què Trasmiera versifica fil per randa l'obra valenciana:

Aquesta señora que todo entendía
pues la divina virtud alumbrava,
y los lenguajes de aquellos hablava
por gracia divina muy bien los sabía.
Y luego de aquello que tanto cumplía
la Virgen sagrada se los informó,
aquestas palabras allí les habló
las quales comiença y ansí les dezía:
"Vosotros hermanos deveys de creer
muy firmemente que el padre primero
en el valle de Hebrón por entero
muy gran penitencia quiso hazer,
y lágrimas muchas queriendo verter
con ellas su culpa muy bien a lavado
y el advenimiento de Dios encarnado
por el sospirava contino por ver. (60v-61r)

E axí, ella, gloriosa senyora, que per virtut divina los escurs lenguatges de aquells entenia y parlava, los informà de tot lo que saber volien dient semblants paraules: "Vosaltres, amats fills meus, deveu fermament creure que lo primer pare, Adam, aprés de haver en la fonda vall de Ebron feta gran penitència, y aprés de haver ab aygües de innumerables làgrimes la sua culpa lavada, lo adveniment de Jesús, fill meu, en carn humana ab ardent desig sospirava." (39v)

[…] Y tanto le açotan con grandes porfías
que de açotar los ministros cansaron,
y d·esta manera en llagas tornaron
el cuerpo de aquel verdadero Messías;
y como le hizon ansí demasías,

> aquel más hermoso que nunca nasció
> con muchas heridas muy feo tornó,
> según el profeta lo dixo Isayas. (116r)

> Y, tan gran temps l'açotaren, que los ministres de açotar-lo y los presidents de mirar-lo se cansaren, que aquell qui era lo més bell de tots los hòmens, era fet leig per multiplicades ferides, complint aquell parlar del profeta Ysaÿes […] (93v-94r)

Com es pot comprovar, ens trobem a totes llums davant d'una traducció versificada de l'obra de Peres. Per a tal fi, Trasmiera en ocasions puntuals afegeix o elimina alguns fragments. A grans trets, pel que fa a les omissions principals, solen respondre a citacions d'autoritat que Miquel Peres introdueix en el text en llatí i que habitualment després glossa. Trasmiera elimina totes les citacions llatines, en algunes ocasions deixa constància de la citació d'autoritat, a vegades fins i tot incloent-hi la glossa, i en d'altres, elimina la referència completament:

> O hijo mio, según mis tristuras
> yo soy la cibdad muy desconsolada
> la qual *Ysaÿas la tiene apuntada*
> *según lo declaran sus escripturas.*
> ¡Señor poderoso de las criaturas!
> ¡Mira que de angustia estoy rodeada,
> dolor y congoxas me tienen cercada,
> combate me dan dos mill amarguras!

> O, fill meu, rey y senyor de totes les creatures! Yo só aquella ciutat desanconsolada de la qual *Ysaÿes profeta dix: 'Civitas sancta facta est deserta'*. Mirau-me vallejada, circuhida y asetjada de innumerables mals, dolors y congoxes per occasió de les penes que en vós apparellades contemple. (71v)

> Oyda respuesta tan maravillosa
> comiença a cantar aquel Simeón:
> *"Recebimos Señor, con mucha razón,*
> *tu misericordia que es muy abundosa*
> *en medio del templo por muy sancta cosa".*
> Después de acabadas aquestas razones
> tornole su hijo sin más dilaciones […] (67r)

> *Hoïda tan gloriosa resposta, lo gran procurador del món, sent Simeon, cantà en presona de tota natura humana: '*Suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui.'*, y, acabades tan sanctes paraules, li tornà lo seu unigènit fill* […] (45v)

En d'altres ocasions elimina algunes comparacions de Maria amb passatges del Vell Testament; o bé, de les diferents comparacions amb què Peres enriqueix el text, en deixa només alguna, simplificant així el caràcter teològic de l'obra:

Lumbre baxó de los cielos entera
para alumbrar las escuras tiniebras
de los peccados con todas sus quiebras.
En aquel día que vino la espera
que hasta entonces se avía tardado
pues contra Adam estava indignado
el hijo de Dios que agora viniera.
El mismo día la Virgen esposa
fue hecha de Dios eterno que es padre,
del hijo sagrado paresce ser madre,
señora del mundo la más gloriosa,
reyna del cielo que soys piadosa,
madre de todos los más escogidos,
remedio y socorro de los afligidos,
de todas las cosas la más valerosa. (46v-47r)

En aquell alegre dia devallà dels alts cels la lum verdadera per a illuminar les enfosquides tenebres de nostres peccats y vicis.Aquell gloriós dia fon principi e fonament de tot lo bé nostre, car fins en aquella hora, per la gran inobediència de Adam, nostre primer pare, era stat indignat nostre senyor Déu contra l'umanal linatge. *En aquell gloriós dia foren celebrades alegres núpcies en lo tàlem del verge ventre, les quals foren figurades (Exodi II): que un home de la casa de Leví pres per muller una dona del seu linatge, la qual concebé e parí hun fill de elegant y bella forma; mirant lo pare la gran bellea del fill lo tingué amagat per temps de tres mesos, mas com més avant amagar nol pogués, posà l'infant en un vexell de vímens untat de bitum. Axí Déu lo pare, qui de la sua natura engendrà lo fill Déu, ab si egual y coetern, mirant de aquell la inefable bellea, que era spill sens màcula e resplandor de la lum eterna, lo tingué amagat tres mesos que són tres temps: lo primer temps, de Adam fins a Abram; lo segon, de Abram fins a Moysés; lo tercer, de Moysés fins a l'adveniment de Jesucrist, que fon temps acceptable y de gràcia, en lo qual més avant nol pogué tenir amagat perquè los sancts pares, desijosos de aténer libertat, ab affectat voler lo desijaven veure, dient (Psalmo LXXVIIII): 'Ostende nobis Domine faciem tuam et salvi erimus'. Lavors, lo celestial pare elegí lo veixell que és la sacratíssima verge Maria, e untada de bitum de caritat posà dins ella lo seu gloriós fill, Déu Jesús salvador nostre.* En aquell beneyt dia fon feta la gloriosa verge Maria esposa de Déu lo pare, mare del Fill, sacrari e temple de l'Sperit Sanct, senyora del món, reyna dels cels, mare de tots los elets y general tresorera dels richs tresors de la Trinitat sancta. […] (24v-25r)

Pel que fa als afegits més significatius, observem com Trasmiera inclou un breu títol que precedeix cada grup de cobles i que n'introdueix el contingut: "Figura"; "Aplica", "Prosigue", "Declara", "Torna a la obra". Així mateix, en algunes ocasions al llarg de la narració, hi fa aparèixer la veu de l'autor/narrador, mecanisme completament absent en el text valencià:

> […] ansí nos a hecho la virgen María
> según lo declaro tornando a mi testo (25r)
>
> Con estas palabras la Virgen prudente
> evangelista se hizo a mi ver […] (48v)

Només en alguns episodis afegeix algunes argumentacions que no apareixen en l'obra de Peres i que indiquen o bé que l'autor castellà tinguera coneixements sobre la matèria, o bé que fera servir alguna altra obra com a font. Es tracta de petits afegits puntuals sobre qüestions doctrinals i teològiques. Per exemple, en el primer capítol, que versa sobre la Inmaculada Concepció, inclou algunes consideracions que refermen la creença en el dogma i que es van promulgar en el Concili de Basilea: "Prueva con el Concilio Basiliense, sesione trigésima sesta […]" (19r), o bé aporta les opinions d'altres doctors de l'església no incloses en Peres: "Prueva con San Enselmo […]" (18r).

Les addicions, però, són força escasses al llarg del text, i només cal destacar el darrer capítol, «Cómo la gloriosa virgen María subió a los cielos en cuerpo y ánima» (197r), com el capítol que més difereix de l'obra valenciana. Trasmiera, en la narració de l'Assumpció, hi inclou els càntics que feren cadascun dels ordres angèlics, fragments inexistents en l'obra valenciana.

4. Conclusions

Hem vist, doncs, com entre les dues obres es pot establir una relació de filiació. *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora* és en realitat una traducció versificada de *La vida de la sacratíssima verge Maria*, i les modificacions que hi trobem són puntuals i sistemàtiques, sovint resultants del procés de versificació i d'adaptació a un gust estètic diferent que segueix els cànons del prerenaixement castellà. Per tant, malgrat l'exercici literari dut a terme per Francisco de Trasmiera, cal considerar l'obra com una nova traducció del text de Miquel Peres, desconeguda fins a hores d'ara.

Que l'obra de Miquel Peres haja estat versificada gairebé literalment, posa de relleu la coherència estructural i doctrinal de l'obra, modificada per Trasmiera només en escasses ocasions. Així mateix, si bé és cert que moltes de les figures literàries que caracteritzen la prosa del valencià, com ara les figures derivatives, la prosa llatinitzant típicament cinc-centista, i d'altres de caràcter sintàctic, desapareixen en la versificació, moltes altres de caràcter conceptual, com les metàfores i les al·legories, són mantingudes generalment en el text castellà, quedant palesa la qualitat literària del text de Peres.

La manca de notícies sobre l'autor castellà ens impossibilita saber com va poder tenir accés a l'obra de Peres: si va conèixer el text català a Castella, si ho féu a partir d'una de les traduccions que s'editaren, o si en va tenir accés a territoris valencians, ja que, en el segle xvi, València havia esdevingut un focus literari important a la Península. Potser, si esbrinàrem dades sobre una possible relació amb Jorge de Montemayor, la

poesia del qual sembla que coneixia prèviament a la publicació, potser podríem obtenir alguna informació sobre la formació o les pràctiques literàries de Trasmiera.

Els afegits de l'obra —tot i que escassos— com la forma mètrica que fa servir, mostren una formació cultural elevada emmarcada en el prerenaixement castellà, com es desprén també de la inclusió de les figures clàssiques en el pròleg. D'altra banda, els afegits de matèria religiosa indiquen alhora una familiaritat de l'autor amb qüestions mariològiques.

Cal concloure, doncs, que la versificació de Trasmiera és una evidència més de l'àmplia difusió de l'obra de Peres i de la notable acceptació de què va gaudir.

Bibliografia

Avalle-Arce, J. B. (ed.), *Jorge de Montemayor, Poesía Completa*. Madrid: Biblioteca Castro 1996.

Arronis i Llopis, C., La vida de sancta Caterina de Sena *de Miquel Peres*. Alacant: Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant 2007.

Càmara i Sempere, H., *La Mare de Déu en el Flos sanctorum romançat (1494)*. Alacant: Universitat d'Alacant 2010.

Alcocer martínez, M., *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica, a cargo de Valentín Franco 1926. [Facsímil de 1993, Junta de Castilla y León, Conserjería de Cultura y Turismo.]

Marsà, M., *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid (siglos xvi y xvii)*. León: Universidad de León 2007, 65-66.

Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanoamerican*o, vol. xiii. Barcelona: Libreria Palau 1961, 20-24.

Ribelles Comín, J., *Bibliografia de la Lengua Valenciana*, vol. i. València: Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 1920, 479-489.

MIRADA COMPARATISTA AL DIDACTISMO DE LA LITERATURA MEDIEVAL HISPÁNICA

Carles Bastons i Vivanco
I.E.S. Jaume Balmes (Barcelona)
cbastons@hotmail.com

RESUMEN: En el presente trabajo se plantea el didactismo como un elemento básico de la literatura hispánica medieval (en sus cinco últimas centurias), entendida esta como un mosaico de lenguas, culturas y tradiciones. Se concreta aquel en dos subgéneros literarios: la fabulística y la literatura gnómica con sus formas, autores y obras, muchas veces coincidentes en objetivos, funciones y fuentes. Se intenta comprobar y demostrar, además, cómo estas dos manifestaciones de la literatura medieval aportan, desde la óptica doctrinal, unos mensajes extrapolables y útiles para la sociedad del siglo xxi. Nos puede ser, en definitiva, aleccionadora y reconfortante esa mirada al didactismo medieval hispánico.

Palabras clave: fabulística, gnómica: fuentes, obras, autores.

ABSTRACT: This essay deals with didacticism as a fundamental component of the Medieval Hispanic literature during its last five centuries. We regard this literature as a mosaic of languages, cultures and traditions. Didacticism is divided into two literary minor genres: fable-telling and aphorisms with their forms, authors and works which very often agree in their aims, functions and sources. We also try to verify and prove how these two genres from Medieval literature contribute with messages which are useful and comparable for today's society due to their exemplary and doctrinal point of view. In short, this look at the Medieval Hispanic didacticism may be enlightening and encouraging for us nowadays

Key words: fables, aphorisms [gnomes, popular sayings, maxims], sources, works, authors.

Quiero empezar, y no son palabras protocolarias ni de obligada cortesía, sino sinceras y profundas, agradeciendo al comité organizador de este simposio la aceptación de mi comunicación, cuyo objetivo, ciertamente, es amplio y complejo. Quiero dejar constancia, asimismo, desde el principio, que se impregnará toda ella de didactismo pensando en los jóvenes profesores de hoy y acaso también en la sociedad actual, carente muchas

veces de ciertos principios morales. También son necesarias unas precisiones iniciales, siempre partiendo de unos parámetros comparatistas.

Conviene, de entrada, señalar que la palabra *didactismo* como "cualidad de didáctico" y "tendencia o propósito docente o didáctico" sólo se recoge en el DRAE (2001: 819) y no aparece en los diccionarios oficiales del gallego ni del catalán. En lo único que coinciden, si comparamos, es en el significado del adjetivo *didáctico* como "perteneciente o relativo a la enseñanza" y "propio, adecuado para enseñar e instruir". Con ello surge de inmediato la afirmación incuestionable de que siempre, *lato sensu*, la creación literaria instruye y, además, deleita, si uno se acoge a la cita horaciana.[1] Por tanto, habrá que enfocar el trabajo más *stricto sensu* y tratar dos géneros que, por tradición, contienen y emiten mensajes didácticos, moralizantes, doctrinales, si se me permite usar estos adjetivos como sinónimos: la fabulística y la literatura gnómica, sapiencial o proverbial, a su vez asociada a la paremiología.

La segunda precisión se centra en el hecho de acotar el significado del adjetivo *medieval*, ya que, por tradición histórica, se aplica a diez siglos. Me asomaré sólo prácticamente a los últimas cinco centurias, es decir, el periodo que va del siglo X al XV, arco cronológico a lo largo del cual en la península Ibérica[2] confluyen, como es sabido, muchas ideologías, corrientes, tradiciones, culturas, razas, variedades lingüísticas, etc., fenómeno que conduce a la tercera y última precisión: el alcance semántico del adjetivo *hispánico*, que, a efectos de esta comunicación, abarca la península Ibérica en lo que era en los siglos indicados, es decir, un conglomerado, una cohabitación de religiones, costumbres, literaturas, lenguas y dialectos que se traducen, en cuanto a culturas, en la cristiana, la islámica y la judeo-hebraica, y, en cuanto a variedades lingüísticas, en un latín en descomposición, en diversos dialectos románicos, unos elevados a lengua,[3] otros estancados[4] y otros desaparecidos,[5] en una lengua árabe y otra hebrea. Ello produce un conjunto de cruces, interferencias, interrelaciones, a veces confusas, hasta el punto de que pueden justificar la afirmación con la que comienza un reciente manual de historia de la literatura española (Rodríguez Cacho 2009: 13) "como todas las literaturas medievales, la española ofrece muchos más enigmas que certezas".

Dada, pues, esta complejidad cultural, me ceñiré, como ya he insinuado más arriba, a dos géneros literarios que, además de ser interesantes *per se*, llegan a proyectarse hasta nuestros días.

Estos dos géneros son la fabulística, con todas sus derivaciones, y la literatura gnómica, de carácter sentencioso y proverbial, que conforma la paremiología, definida por Estebánez Calderón (1996: 804) como «ciencia que recoge y estudia las distintas formas de sabiduría popular presente en los refranes, apotegmas, adagios, proverbios,

1. *Lectorem monendo pariterque delectando*.
2. No hay inconveniente en usar los términos *Iberia*, *Hispania*, *Al-Andalus*, *Sepharad*.
3. Castellano, gallego y catalán.
4. Leonés, aragonés.
5. Dialectos mozárabes.

máximas, sentencias, aforismos, etc.», sin perder de vista que «el cultivo y recolección de este tipo de expresiones paremiológicas y gnómicas, aunque adquiere su mayor auge en el Renacimiento, cuenta con notables precedentes en la literatura bíblica, grecolatina y medieval».

La fabulística, aunque con raíces orientales, arranca en la literatura clásica —Esopo en Grecia y Fedro en Roma— y se materializa en obras castellanas en verso, como el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, o en prosa, como *El Conde Lucanor*, del Infante don Juan Manuel, sin olvidar diversos textos catalanes, según se verá más adelante. Conviene antes tener en cuenta, la definición de *fábula*, especialmente para diferenciarla del *apólogo*. En relación a ellos, los profesores E. Bagué e I. Bajona (1960: 10) aclaran:

> Se da el nombre de fábula a toda narración en prosa o, más generalmente en verso, cuyos protagonistas son animales —más raramente hombres y poquísimas veces vegetales o seres inanimados— y cuyo objeto primordial consiste en desarrollar una lección de moral práctica que, en la mayoría de los casos, viene condensada al final, en unas cuantas líneas llamadas moraleja.
>
> Con la denominación de apólogo se suele señalar a un género bastante afín a la fábula y que a menudo se confunde con ella. En realidad el apólogo no es más que una fábula de mayor extensión y más comúnmente en prosa que en verso, protagonizada por hombres con preferencia a los animales. También se ha atribuido este nombre a las narraciones de procedencia oriental, para distinguirlas de la fábula, tal como se ha concebido en las literaturas clásicas desde Esopo y Fedro.

Por su parte, la literatura gnómica (proverbios, sentencias), que parte de los *Proverbios* bíblicos, en el ámbito castellano se consolida en el siglo xiv con el escritor judío Sem Tob y cristaliza en el xv con los *Proverbio*s del Marqués de Santillana, sobre los que volveré. He aquí la definición de *proverbio* y de *sentencia*. Proverbio: "máxima o sentencia breve, de carácter didáctico y moralizador, como el refrán y del que se diferencia por su posible origen culto" (Estebánez Calderón 1996: 882). Este género fue cultivado en la Edad Media por Sem Tob en sus *Proverbios morales*, en los cuales continúa la tradición de los libros sapienciales de la Biblia, con cierto influjo también de la literatura aforística árabe. Sobre el concepto de sentencia, Estebánez Calderón (1996: 976) recoge dos acepciones, una de Lausberg y la otra de Lázaro Carreter, respectivamente: "máxima que aparece con la pretensión de alcanzar validez como norma reconocida para el conocimiento del mundo, relevante para la vida, o como norma para la vida misma", y "Reflexión profunda, expresada sucinta y enérgicamente".

Iniciemos la andadura por los vericuetos de la fabulística.[6] Al margen de las posibles traducciones y adaptaciones de Esopo,[7] el género alcanza su máximo desarrollo en dos escritores del siglo xiv: el Arcipreste de Hita y el Infante don Juan Manuel.

6. Prescindimos de las fábulas mitológicas (Cossío 1952).

7. Clara muestra pueden ser los *Isopetes*.

A ellos dedico una atención especial porque, al margen de inspirarse en la tradición grecolatina, también reciben los influjos orientales transmitidos por la cultura islámica.

Para empezar, son muy significativas las palabras del profesor L. A. Blecua en el prólogo a su edición de *El Libro de Buen Amor* (1992: XXV y ss.): "El *Libro de Buen Amor* es quizá la obra en la que confluyeron todas o casi todas las tradiciones literarias medievales… desde el heroico cantar de gesta hasta la parodia de la pastorela, por *El Libro de Buen Amor* deja huella, en mayor o menor medida, la mayoría de los géneros medievales, vulgares o latinos conocidos". También se lee en el mismo prólogo que las fábulas derivan en su mayor parte del *Romulu*s o *Isopet*e, uno de los libros que se estudiaban en clase y añade que tanto las fábulas como los cuentos, el desarrollo de una sentencia bíblica o clásica o de un refrán, todos eran breves ejercicios en los que los escolares medievales se ejercitaban". En consecuencia, convergen en la obra del Arcipreste muchas tradiciones, a las que habría que sumar, acaso sólo a título de mera hipótesis, según apunta también L. A. Blecua (1992: XXV y ss.), cómo la estructura general de la obra responde, a juicio de algunos críticos, al género de las *maqama*t hispano-hebreas o arábigas, procedente, en especial, de *Libro de las Delicias* o *De las enseñanzas deleitables* de Ibn Sbrra, obra didáctica por excelencia que utiliza la enseñanza deleitable como vehículo, aunque el mismo Blecua acabe afirmando que la estructura puede explicarse por la conjunción de tradiciones literarias occidentales. Son evidentes, por otra parte, las huellas de la comedia elegíaca, de Ovidio. Mucho más se podría aportar sobre la importancia de la obra del Arcipreste en cuanto síntesis, simbiosis de muchas fuentes, tradiciones y, en especial, sobre el valor de sus fábulas y el carácter moralizador del libro patente ya en el prólogo en prosa, de todos conocido, aspecto didáctico defendido especialmente por R. M. Lida tal como se sintetiza J. L. Alborg (1970: 256-257).

Como enlace con el otro gran escritor del XIV, basta establecer un paralelismo entre los ejemplos de la obra del Arcipreste con los apólogos de don Juan Manuel, denominados por él también *exemplo*s, cuyas fuentes son también muy variadas: de origen oriental, de tradición histórica hispánica, cristiana, eclesiástica y árabe a la vez o descendientes de Esopo. No se olvide que, un siglo antes, Alfonso X mandó traducir el *Libro de Calila e Dimma*, colección de fábulas indias llegado a la península a través de traducciones persas y árabes, obra protagonizada por animales que narran los cuentos y deducen las moralejas. Son determinantes las palabras de J. L. Alborg (1970: 152): «el libro, como tantas otras colecciones de apólogos, encierra una manifiesta intención moral, pero de tipo pragmático: una moral basada en la prudencia y en la astucia que enseña a defenderse contra las acechanzas de la vida».

Interesa fijarse en la tipología de los apólogos de don Juan Manuel para descubrir su procedencia o simplemente su propia naturaleza: entre ellos aparecen fábulas esópicas y orientales, alegorías, relatos fantásticos y heroicos, parábolas y cuentos inspirados en fábulas clásicas, libros árabes u orientales, relatos evangélicos, crónicas. «Con ello consigue reunir la más variada y bella colección de apólogos, género tan estimado y popular en la Edad Media» (Alborg 1970: 294). Es evidente, tal como subraya J. M. Blecua (1969: 29) en el prólogo a su edición de *El Conde Lucanor*: «La intención

didáctica puesto que lo escribió para que los "ommes fiziessen en este mundo tales obras, que les fuessen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de los estados; et fuesen más allegados a la carrera porque pudiesen salvar las almas"».

Evidentemente, de lo didáctico a lo gnómico sólo hay un paso y las fronteras son muy difusas. Sin embargo, al situarnos en el siglo XIII, siguiendo a A. Deyermond (1973: 181), conviene afirmar, por un lado, que las colecciones de *exempla* o ejemplarios latinos al servicio de los predicadores incluyen buen número de *sententiae*, pero, por el otro, las obras sapienciales incorporan a su vez reducidos cuentos por vía de ejemplos. Media entre ambos grupos de textos una distinción clara e importante: la mayoría de las obras gnómicas derivan directa o indirectamente del árabe y los textos hispánicos de esta índole, en su mayor parte, guardan relaciones unos con otros. *Exempla*, pues, al servicio de la predicación, de los clérigos y que se extraían de la Biblia, de lo padres de la iglesia, de las vidas de santos, de autores grecolatinos, árabes, primero escritos en latín.

Si, como ya se ha dicho y reconocido, los animales protagonizan las fábulas, es evidente que en este panorama hispánico no se puede omitir el *Llibre de les Bèsties*, escrito hacia finales del siglo XIII por R. Llull, autor en el que confluyen muchos modelos y fuentes: *Calila e Dimma*, el *Roman de Renard* francés, etc. A propósito de la obra lulliana, M. de Riquer (1964 I: 303-306) dice: «ver i llarg apòleg […] on els animals, quan exposen exemples, els prenen de la vida i costums dels homes; és a dir, al revés de la faula clàssica, on nosaltres ens exemplaritzem a base d'historietes que hom fingeix que succeeixen entre bèsties».

Me adentro ya ahora en la gnómica o sapiencial. Obvio a conciencia, por falta de espacio, la producida en el siglo XIII, cuyos exponentes derivan directa o indirectamente del árabe. Señalo sólo que A. Deyermond (1973: 181-184) le dedica un apartado. Nos parece más importante detenernos en un escritor, aún insuficientemente estudiado —acaso por su origen judío—: el rabino Sem Tob, del siglo XIV, autor de los *Proverbios morales* o *Consejos al rey don Pedro*, compuestos entre 1335 y 1360, "con los que se inicia en España, salvo una versión coetánea de escaso mérito de los *Provebios de Salomon*, la poesía proverbial de traición bíblica" (Río 1963: 11).

Debo reconocer que Sem Tob ha generado bastantes artículos publicados en revistas de no fácil acceso;[8] sin embargo, en los manuales universitarios de historia de la literatura española se le han dedicado pocas páginas[9] y muchas veces con nombres ligeramente retocados.[10] Con todo, aún hoy siguen siendo válidos los comentarios que se hallan en dos obras clásicas de la historiografía española. Me refiero, claro está, a *La realidad histórica de España*[11] de Américo Castro y *España, un enigma histórico*

8. Remito a la relación ofrecida por J. L. Alborg (1970: 308).

9. A. del Río (1963: 111-112); J. L. Alborg (1970: 308-310); A. Deyermond (1987: 211-213); L. Rodríguez Cacho (2009: 104-105).

10. Sem Tob, Santob de Carrión, Sem Tob Ibn Ardutiel Ben Isaac, don Sem Tob, don Santob de Carrión.

11. He de reconocer mi sorpresa ante el contenido tan dispar entre la 1ª edición de 1954, la consultada, y, por ejemplo, la 6ª edición (1975).

de Claudio Sánchez Albornoz, a las cuales remito por su peculiar toma de posiciones, no exenta de cierta polémica cruzada entre ambos autores, enfocada desde un prisma más ideológico que literario. Sea lo que fuere, Sem Tob es un escritor hebreo, un rabino que escribe en castellano sus *Proverbios morales* enmarcados en el horizonte cultural judío y que, unidos al *Libro de Buen Amor*, representan "la simbiosis cultural de la Castilla medieval" (Blanco Aguinaga / Rodríguez-Puértolas / Zavala 1979: 100). Se trata de un texto que bebe igualmente de la cultura judía y de la cristiana, cuyas fuentes son primordialmente bíblicas, talmúdicas y árabes. Su importancia radica, según Alborg (1970: 309) "en representar la introducción en nuestra lengua [se refiere al castellano] de la poesía gnómica o sentenciosa, tan peculiar en la literatura hebrea". Y añade Alborg (1970: 310): "su tono sentencioso, tan vinculado, por una parte, con la poesía sapiencial de los hebreos, debe a su vez muchísimo al saber popular español, concretado en refranes y sentencias innumerables, muchos de los cuales son incorporados a sus *Proverbios* del mismo modo que el Arcipreste de Hita los había llevado a su *Libro de Buen Amor*". Es muy posible que esta riqueza de refranes atrajera la atención del Marqués de Santillana, tan aficionado también a la sabiduría gnómica popular. I. Hurtado de Mendoza, en su famosa *Carta prohemio*, llega a afirmar que "aquellos *Proverbios* encerraban assaz commendables sentencias".[12] He aquí sólo un ejemplo en defensa del semitismo, no exento de gran lirismo simbólico:

> Por nacer en el espino la rosa no vale
> menos, ni el buen vino por salir de sarmiento,
> ni vale el azor menos por nacer en feo nido[.]

Merece la pena, según creo, en aras a reivindicar la figura de este poeta reproducir algunos asertos de C. Sánchez Albornoz (1973: 537-539) en relación con el tema que nos ocupa y siempre con el trasfondo de la polémica con A. Castro:

> Castro supone a don Sem Tob islamizado. Más exacto habría sido suponerlo influido por la cultura oriental, como lo estaban en verdad todos los peninsulares cultos de su generación. Es, sin embargo, el primero que escribe en castellano y que al escribir sobre temas profanos no maneja el clásico repertorio temático de la poesía hispano-árabe.
>
> Es evidente la arabización cultural de los judíos que vivieron en la España musulmana y es seguro que de alguna manera se reflejaría esa arabización de los hebreos que vivían en la España cristiana […]
>
> O mucho me equivoco o en don Sem Tob convergen y se entrelazan las estructuras vitales y psíquicas de los dos pueblos hebraico y castellano […];
>
> Sí; o no me equivoco mucho o en don Sem Tob convergen y se entrecruzan las tradiciones espirituales de los dos pueblos judío y castellano. Convergen, se entrelazan y batallan. No es difícil hallar en los *Proverbios* las huellas de esa pugna.

12. Cito *apud* Castro 1954: 528.

Como se ha dicho ya, cierran este ciclo de poesía gnómica en lengua castellana los *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza,* tratados con cierto olvido o marginación por la crítica,[13] incluso infravalorados, frente a otras obras del poeta castellano. Con todo es evidente su deuda con la tradición bíblica, con Cicerón y Séneca. He aquí uno como ejemplo, el XIII:

> Inquiere con gran cuidado
> la sçiencia,
> reposado;
> no cobdices ser letrado
> por loor;
> mas sçiente reprehensor
> de pecado.

Como no podía ser de otra manera, en la literatura hermana, la catalana abundan, por un lado, las recopilaciones de ejemplos, muchas veces a cargo de los predicadores de la doctrina moral que exponían desde el púlpito, y, por el otro, las colecciones de máximas y proverbios en los que converge una vez más la tradición bíblica, oriental y latina. Ocupa un lugar preferente el dominico V. Ferrer (1350-1419) que, al decir de M. de Riquer (1964 II: 247), "molts exemples que s'interfereixen en els sermons de sant Vicent tenen el caràcter típic de la faula animalística, de vella ascendència esòpica". Antes, sin embargo, hay que hacer una mención especial a Cerverí de Girona, trovador a caballo entre el siglo XII y XIII, autor también de unos *Proverbis*, firmados con el nombre de Guillem de Cervera y dedicados a sus hijos con este mensaje literal, tan válido aún hoy: "Fills, per vosaltres dich aquests dits planamen, car volgra fossets richs de saber e de sen" (Riquer 1964 I: 158),[14] colección cuyos temas proceden de los grandes repertorios de máximas morales de que se disponía en la Edad Media, especialmente los libros sapienciales del Antiguo Testamento, y de los preceptos contenidos en los evangelios y en las epístolas. Incluso Riquer (1964 I: 160) apunta la posibilidad de que estos proverbios incidieran en los de Sem Tob.

También cultiva estos géneros, *exempla* y *sententiae*, el propio R. Llull al que ya he hecho referencia. Con todo, el máximo representante de este tipo de literatura moralizadora y moralizante en lengua catalana es el gerundense F. Eiximenis (1327?-1409), intérprete como pocos del didactismo medieval y autor, entre muchos otros textos, de *Lo Crestià* i del *Llibre de les dones*, pero, sobre todo, escritor que procura dar una lección moral después de cada capítulo usando la técnica de los sermones o poniendo inconscientemente las citas de la Biblia y las fábulas para ejemplificar las exposiciones.

Volviendo al principio, toda la literatura medieval tiene un componente didáctico, moral, muy fuerte. Basta un mínimo recorrido cronológico o, mejor aun, como entrañable

13. Al respecto hay que citar el artículo de R. Lapesa (1967). Es chocante que A. Deyermond los omita.

14. "Fills, per vosaltres dic aquestes paraules planamet, car voldria que fóssiu rics de saber i de seny" (Proverbio núm. 12).

recuerdo al profesor C. Guillén (1985) aplicar algunos de los campos operativos que él señala desde la comparatística. Así, el didactismo se halla en la tematología, en la genealogía, en la morfología, en la internacionalidad y en la historiología. Sírvame de parámetro esta última, con algunas concreciones muy telegráficas, para demostrar, una vez más, que toda la literatura medieval[15] es didáctica: las *cantigas d'amigo* apelan a la *saudade*; los cantares de gesta adoctrinan sobre las virtudes de un héroe y valoran las virtudes castrenses; Berceo ilustra historias de santos; Alfonso X, en *Las Partidas*, legisla e instruye sobre cómo debe funcionar la sociedad castellana del XIII; el Canciller Ayala nos transmite mensajes todavía hoy actuales, y es indiscutible el tono moralizante y de comportamiento ético de las *Coplas* de J. Manrique, sin olvidar la sentencia final de *La Celestina* (1499), que, aparte de su originalidad artística, nos descubre muchos comportamientos humanos y no está exenta de moralidad.

El poco espacio y tiempo sean ya para las conclusiones, siempre provisionales:

1. Dada la amplitud y complejidad del tema, es necesario acotar, en lo posible, los adjetivos *didáctico*, *medieval* e *hispánico*.
2. En esta comunicación se ha partido de dos subgéneros literarios: por un lado, la fabulística, que incluye ejemplos, fábulas y apólogos, y, por el otro, la literatura gnómica o proverbial, ambas con vínculos considerables.
3. A modo de síntesis muy esquemática y, a efectos didácticos, en el primer caso, la trayectoria que se establece es: Esopo y Fedro (tradición clásica), *Calila e Dimma* (tradición oriental), Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor*), Juan Manuel (*El Conde Lucanor*), R. Llull (*Blaquerna, El llibre de les Bèsties*…), V. Ferrer (*Sermons*), Eiximenis (*Lo Crestià*, *Llibre de les Dones*), y en el segundo: Biblia (*Proverbios*, *Libro de la Sabiduría, Eclesiastés*), Cerverí de Girona o Guillem de Cervera (*Proverbis*), Sem Tob (*Proverbios morales*), Marqués de Santillana (*Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñanza*).
4. Acaso, una y otra, dadas sus conexiones y sus vasos comunicantes, ¿no se pueden fundir en un único capítulo titulado "literatura doctrinal", la que dimana y emana doctrina, ya se ética, moral o mensaje aleccionador, sapiencial, didáctico, ejemplar, edificante?
5. Reivindico más atención investigadora y rigurosa hacia autores (Sem Tob) y obras (*Proverbios* del Marqués de Santillana).
6. Al margen de las corrientes apuntadas, *lato sensu*, la panliteratura medieval ofrece didactismo: lanza mensajes morales, éticos, sociales, formativos, conductuales, edificantes; en definitiva, humanos, muy recuperables, necesarios y tal vez, por desgracia, no muy vigentes y asumidos en este siglo XXI. No me importa insistir: basta pensar, por ejemplo, en el mundo educativo, tan en crisis hoy como cuando Alfonso X aludía al absentismo docente, reclamaba la necesidad de especialistas y proponía un método de trabajo escolar en las

15. Por supuesto que toda literatura es didáctica *per se.*

Partidas[16] (*vid.* García-Solalinde 1965: 160-161); en cómo ciertas moralejas del *El Conde Lucanor* contienen verdades bastante universales y dan muy sabios y atinados consejos; en las reflexiones sobre la vida y la muerte, así como la exaltación del amor filial, que hallamos en las *Coplas* de J. Manrique; en la corrupción y vicios denunciados por el Canciller Ayala o, en fin, toda la fuerza mordaz y delatora de la literatura satírica, obviada por razones de espacio y tiempo,[17] de la que habría que hablar, así como del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

7. En consecuencia, puede y nos puede (casi nos debe) resultar, pues, muy positiva y enriquecedora esta mirada retroactiva y retrospectiva al didactismo hispánico medieval.
8. En definitiva, como reflexión última, encaja una vez más aquí el acertado título de un libro de Claudio Guillén (1985). La voluntad didascálica, la función didáctica, formativa de la literatura es una, fija, permanente, pero muy diversa a la vez, al manifestarse en distintos temas, géneros, espacios y tiempos, como he intentado comprobar y demostrar en un largo periodo de la historia, acaso mal llamado Edad Media, a la que le he dirigido una mirada reconfortante y gratulatoria en sus últimos cinco siglos de nuestra piel de toro.

Bibliografía

Alborg, J. L., *Historia de la literatura española*, vol. I. Madrid: Gredos 1975 (2ª ed.).

Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*. Ed. de L. A. Blecua. Madrid: Cátedra 1992.

Bagué, E. / I. Bajona, *Veinticinco siglos de fábulas y apólogos*. Barcelona: Mateu 1960.

Blanco Aguinaga C. / J. Rodríguez-Puértolas / I. Zavala, *Historia social de la literatura española*, vol. I, Madrid: Castalia 1979.

Blecua, J. M., «Prólogo», en: Infante don Juan Manuel: *Conde Lucanor*. Madrid: Castalia 1969.

Blecua, L. A., «Prólogo», en: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia 1992.

Bosch, A. (dir.), *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Enciclopedia Catalana 2008.

Bregante, J., *Diccionario Espasa. Literatura española*. Madrid: Espasa 2003.

Castro, A., «El judío en la literatura y en el pensamiento españoles. Don Santob de Carrión», en: A. Castro: *La realidad histórica de España*. México: Porrúa 1954.

Cossío, J. M. de, *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe 1952.

16. Partida Segunda, título xxxi, ley 3 y 4.

17. Remito a obra de Scholberg (1971) y a las *Actas del xiii Simposio de la SELGYC* (Universidad de León, 2002).

Devoto, D., *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de 'El conde Lucanor'*. Madrid: Castalia 1972.
Deyermond, A., *La Edad Media. Historia de la literatura española*, vol. i. Barcelona: Ariel 1973.
DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española.* Madrid: Espasa-Calpe 2001.
Estebánez Calderón, D., *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza 1996.
García-Solalinde, A., *Antología de Alfonso X el Sabio.* Madrid: Espasa-Calpe 1985.
Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso.* Barcelona: Crítica 1985.
Juan Manuel, Infante don, *El Conde Lucanor*. Ed. de J. M. Blecua. Madrid: Castalia 1969.
Lacarra, M. J., *Cuentística medieval española: los orígenes.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1979.
Lapesa, R., «Los *Proverbios* de Santillana. Contribución al estudio de las fuentes», en: *De la Edad Media a nuestros días.* Madrid: Gredos 1967.
Lida, M. R., *Dos obras maestras españolas. El 'Libro de Buen Amor' y 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA 1966.
Méndez, V. / L. Sánchez / E. Inglada, *La fábula a través del tiempo.* Barcelona: Sopena 1972.
Río, A. del, *Historia de la literatura española*, vol. i. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston 1963.
Riquer, M. de, *Historia de la literatura catalana*, vols. i y ii. Barcelona: Ariel 1964.
Rodríguez Cacho, L., *Manual de historia de la literatura española.* Madrid*:* Castalia 2009.
Sánchez Albornoz, C., «Don Sem Tob en su tiempo», en: C. Sánchez Albornoz: *España, un enigma histórico*. Barcelona: EDHASA 1973, 535-556.
Scholberg, K. R., *Sátira e invectiva en la España medieval.* Madrid: Gredos 1971.
Sem Tob, *Proverbios morales*. Ed. de Guzmán Álvarez. Salamanca: Anaya 1970.

EDAT MITJANA, IDEOLOGIA I LITERATURA*

Vicenç Beltran
Universitat de Barcelona / Università "La Sapienza" di Roma / IEC
vicent.beltran@ub.edu

RESUMEN: Las manifestaciones de la ideología son difíciles de aplicar a los estudios literarios de la Edad Media; por una parte, carecemos de una tradición sólida al respecto (que sí empieza a haber en los estudios de historia medieval española y, más recientemente, francesa); por otra, el concepto mismo de ideología se ha formulado a veces de modo que sus aplicaciones quedan limitadas al período contemporáneo. En el presente trabajo se elabora un estado de la cuestión de los estudios especializados sobre las ideologías en sociología e historia de la cultura y de las mentalidades, y se establecen las bases sobre las que ha de ser posible aplicar este concepto a la literatura medieval, con un ejemplo práctico de base bibliográfica. Luego se investiga la adopción del estoicismo senequista como ideología en un poema castellano del siglo XV, la *Consolación a la condesa de Castro* de Gómez Manrique.

Palabras clave: literatura medieval, ideología, metodología, teoría de la literatura.

ABSTRACT: The manifestations of ideology are difficult to apply to the literary studies of the Middle Ages. On the one hand, we lack a solid tradition in this regard (and which begins to exist in studies devoted to Spanish medieval history and, more recently, the French field); on the other hand, the same concept of ideology has been formulated in a way that sometimes its application is limited to the contemporary period. In this paper the author expound a state of the question on the ideologies in sociology and the history of culture and mentalities and establishes the basis on which it must be possible to apply this concept to medieval literature, with a practical example of bibliographical base. Finally, the paper focuses on the adoption of the Senecan stoicism as an ideology in a fifteenth-century Castilian poem, the *Consolación a la condesa de Castro* by Gómez Manrique.

Key words: Medieval Literature, Ideology, Methodology, Theory of Literature.

* Aquest treball és fruit dels projectes de recerca 2009SGR1487 i FFI 2008-01643/FILO.

Al llarg del segle passat, s'ha desenvolupat intensament la teoria de l'anàlisi ideològica, sovint aplicada als estudis de literatura contemporània; ben al contrari, en l'àmbit de la literatura medieval aquesta teoria s'ha fet servir rarament i, de fet, ens manca encara una tradició consolidada relativa a l'anàlisi dels fenòmens ideològics.[1] Una part de les nostres dificultats procedeix de la trajectòria mateixa d'aquest tipus d'estudis: seria pretensiós i simplista aspirar a fer en poques ratlles una síntesi d'aquest problema que, des de perspectives variades, s'ha convertit en una de les claus dels estudis socials durant el segle XX, però necessitarem un quadre de referència que ens permeti situar la nostra posició. Resulta ben sabut que la primera formulació organitzada d'una teoria de la ideologia neix amb un llibre de Marx i Engels publicat molt tardanament, *Die deutsche Ideologie*,[2] a partir del qual el pensament marxista desenvolupà aquests estudis[3] com un instrument addicional per a la lluita de classes; per als seus seguidors, generalment estudiosos i agitadors polítics alhora, la ideologia és una eina de les classes opressores, però la presa de consciència dels oprimits ha de facilitar llur emancipació. Sense aquesta tradició intel·lectual (Gramsci, Althusser o Ricoeur, per exemple) l'evolució del concepte d'ideologia durant el tercer quart del segle XX resultaria incomprensible.

Passat el període dels enfrontaments polítics i ideològics armats de la primera meitat del segle XX a l'Europa Occidental, quan la possibilitat d'aconseguir la revolució socialista s'orienta cap a la política de masses i guanya adeptes entre universitaris i intel·lectuals, la perspectiva teòrica s'amplia i la ideologia ocupa un lloc de privilegi entre els instruments per a la construcció d'una societat nova i d'una consciència i una cultura alliberadores.[4] Es per això que connectà fàcilment amb altres tradicions de pensament que també es creien revolucionàries, preferentment la psicoanàlisi.[5] Des dels orígens de la sociologia de la literatura, una part important de la crítica literària s'havia integrat amb naturalitat entre les disciplines d'aquest àmbit, en el qual romangué durant les dècades següents:

> Theory for this early seventies kind —Marxist, feminist, structuralist— was of a totalizing bent, concerned tu put a whole form of political life into question in the name of some desirable alternative. […] It was, tu adapt a phrase of Louis Althusser's, political struggle at the level of theory (Eagleton 1996: 192).

1. Això no vol dir que no coneguem treballs força vàlids com el de Perea (2009), molt vinculat al grup d'historiadors de la Universidad Complutense que, com veurem, s'ha ocupat des de fa temps d'aquests problemes.

2. Escrit el 1845, aparegué per primera vegada dins Marx/Engels 1933.

3. El pensament marxista sobre la ideologia canvia contínuament en l'obra dels mateixos Marx i Engels, però també en la dels seus continuadors com ha fet palès Eagleton (1991): l'evolució en el pensament de Marx és analitzada a les pp. 70-84; en els seus successors, a les pp. 85-91.

4. L'estudi de Thompson (1984) és fonamentalment una revisió de l'evolució del pensament ideològic en el marxisme de l'Europa Occidental després de la segona guerra mundial.

5. La presència de la psicoanàlisi és constant en l'àmbit de la teoria i de la sociologia de la literatura a França, com es fa palès en l'estudi de Zima (2000).

Potser és per això que els estudis de literatura i de cultura literària de l'Edat Mitjana llangueixen durant aquest període; la investigació de la gran escola francesa de la revista *Annales* s'havia orientat primerament als aspectes econòmics,[6] que eren determinants segons la primitiva teoria marxista; la renovació dels estudis durant la segona meitat del segle XX reorientà aquesta escola cap als estudis de la mentalitat que, segons el pensament marxista clàssic, resultaven secundaris, integrats en la superestructura.

D'altra banda, projectar sobre l'Edat Mitjana els problemes del present o buscar en un passat tan remot referents útils per als problemes d'ara resulta força complicat si ens apartem dels grans tòpics historiogràfics, sigui l'aparició de la burgesia o de l'economia de mercat que ocuparen un lloc molt rellevant durant el segle XIX i el començament del XX; aquests aspectes són difícilment transferibles a una producció literària que, en aquest període, estava focalitzada en l'Església i la Cort; calia la capacitat d'un Köhler (1976) per a coronar aquest desafiament i aquest tipus de dificultats coadjuvà en la decadència dels estudis medievals durant els anys setanta. Avui, les coses s'han agreujat: en els anys cinquanta i seixanta encara hi havia estudiosos que podien justificar i fins i tot defensar abusos injustificables com l'expulsió dels jueus el 1492, i resultava factible transposar a l'Edat Mitjana els conflictes del present com feren Sánchez Albornoz i Américo Castro; després, en quedar els estudis medievals relativament allunyats del debat ideològic, s'han alliberat certament d'un pes mort i han assolit certa emancipació: vista des dels nostres dies, l'època medieval ha esdevingut un mirall remot (Tuchman 1978), una cultura nostra i estranya alhora, i la podem estudiar amb distanciament sense, però, deixar d'estar involucrats en el seu desenvolupament.

Ara bé, l'estudi de la ideologia fou també l'objecte de la sociologia empírica: un dels fonaments de la disciplina, el *Traité de sociologie générale* de Vilfredo Pareto, no és res més que una densa monografia sobre el tema, de difícil accés per la seva metodologia i terminologia, avui desacostumades.[7] Segons la seva interpretació, les ideologies es fonamenten sobre els nuclis bàsics de la psicologia humana (la igualtat, el poder, la seguretat, la llibertat…), per això resulten immunes a la crítica racional però, en canvi, desenvolupen concepcions útils per al govern de la societat; per això no són ni veritables ni falses, ni bones ni dolentes, tot i que de la seva aplicació se'n puguin derivar conseqüències positives o negatives; és per això també que no resulta pertinent preguntar-se si els líders que les fan servir se les creuen o no. Podem dir, en general, que aquesta escola d'estudis socials tendeix a elaborar els seus productes amb la pretensió d'objectivitat i de racionalitat que caracteritza una part de les ciències socials,[8] tractant d'obtenir conclusions al marge de les opcions ideològiques dels seus

6. L'anàlisi de l'estructura econòmica com a objecte prioritari continua viu i aporta fruits força interessants, com és per exemple el de Bois (2000).

7. S'ha publicat ininterrompudament des del 1916; avui es pot llegir en l'edició francesa de Pierre Boven (Pareto 1968).

8. Zima (2000: 167) ha cridat l'atenció sobre aquest aspecte de les actuals ciències socials que hauria estat imitat pel *nouveau roman*.

autors; podríem pensar per tant que ens donarà un producte més neutre i fàcil de fer servir, però no és així.

Els estudis sociològics, parlant molt en general, no tenen una dimensió històrica en sentit estricte: tracten d'explicar el present, no el passat, i quan s'hi aboquen els manca un mínim de perspectiva. Sorprèn llegir en una revista de gran prestigi que "jusqu'en 1914 le système était homogène, parce que européen: les partenaires partageaient un grand nombre de valeurs communes, de telle sorte que l'idéologie pouvait être limitée au minimum" (Baechler 1972: 661).[9] Si això fos veritat, ni les guerres de religió, ni les revolucions liberals, ni la comuna de París, per no parlar del xoc entre els nacionalismes alemany i francès des de la guerra franco-prusiana, haurien tingut res a veure amb les ideologies, per no parlar, és clar, de l'Edat Mitjana; es més: sovint s'accepta que no pogué haver-hi ideologies abans de la Revolució Francesa.[10] D'altra banda, aquest tipus de treballs es dedica generalment a explicar els conflictes ideològics vius en la societat contemporània, i difícilment resulten aplicables a d'altres períodes històrics.[11]

En aquest context no ens pot sorprendre que l'escola francesa dels *Annales*, tan amatent a l'anàlisi detallada de les mentalitats socials del passat, no hagi trobat un lloc còmode per a aquest tipus de recerques;[12] en general, i fins fa poc,[13] aquests fets han estat considerats des d'una perspectiva de temps històrics amplis, on els plantejaments ideològics queden difuminats entre creences arrelades i durables a llarg termini;[14] en l'àmbit historiogràfic han rebut també atenció, des d'un punt de vista més restringit, els estudis sobre propaganda i legitimació.[15] Els problemes que a nosaltres ens interessen han trobat malgrat tot altres vies de penetració, sigui sota l'aixopluc més general de l'*imaginaire*,[16] sigui sota les recerques sociològiques de Pierre Bourdieu i les de Paul

9. El paràgraf sembla un lapsus pel fet que immediatament abans l'autor havia plantejat la hipòtesi que "l'évolution de la société occidentale, depuis le XIe siècle, tend à multiplier les productions idéologiques" (p. 660). Amb tot, no deixa de ser simptomàtic de les dificultats que troba la sociologia a l'hora de fer servir conceptes historiogràfics.

10. Aquesta perspectiva fou sovint proposada pels estudis sociològics de mig segle enrere i encara és acceptada, amb limitacions, per Habermas (2002), però ha estat superada pels historiadors de la societat: vegeu Thompson 1984: 34-35.

11. Vegeu, també Baechler 1976; malgrat la pobresa teòrica general i la seva limitació als problemes polítics del segle XX, l'amplitud de la seva anàlisi el fa útil per a alguns aspectes del nostre estudi. De tota manera, aquesta és l'orientació general dels estudis sociològics, fortament marcats per l'impacte de Habermas (2010, primera edició de 1981). Per al ressò d'aquests plantejaments en estudis posteriors, vegeu Thompson 1984: 86-90.

12. Duby (1974-1976) desenvolupà teòricament aquest concepte que havia fet servir uns anys abans, però tant ell com Jean Flori, que el seguí immediatament, s'ocuparen de conceptes més propers a una cosmovisió que a un programa polític.

13. Vegeu per exemple Baloup/Josserand 2006 i Chauou 2001.

14. Vegeu per exemple Vovelle 1982; el terme "idéologie", que es fa servir a la portada, és substituït en els títols de tres dels capítols por "mentalité" i no es torna a emprar en aquest context.

15. Citaré només en l'àmbit internacional les actes dels congressos Cammarosano 1994, *Propaganda politica nel basso medioevo* 2002, i Castano *et alii* 2007; en l'àmbit espanyol, pot servir com a repertori actualitzat el volum Viña Brito *et alii* 2009 i Beltran 2009a, on vaig avançar els aspectes contextuals necessaris per a la interpretació de l'obra que després he d'estudiar.

16. Per al marc filosòfic de la relació entre imaginació i ideologia vegeu Ricoeur 1976.

Zima, del qual ens ocuparem. Contràriament, les publicacions dels medievalistes espanyols que han analitzat problemes de mentalitat política medieval han seguit sovint la iniciativa de José Manuel Nieto Soria (1988a) que, des d'aleshores, ha publicat recerques amb aquest títol i ha produït fins ara un programa de treballs complex i útil.[17] A tall d'exemple, per la utilitat que després n'hauré de treure, citaré només l'estudi d'Isabel Beceiro Pita (2002) sobre els bàndols aristocràtics castellans del segle xv, que ja no són analitzats com la manifestació de l'egoisme de casta, tòpic interpretatiu de la historiografia espanyola liberal i també de l'autoritària, sinó com l'aplicació d'una ideologia ben lligada i arrelada en el pensament polític de l'època.

Aquests precedents esdevenen una base ferma per a l'investigador que vulgui introduir-se en aquests conflictes, però no resolen tots els problemes: l'obra literària medieval produïa en el lector coetani (i ens produeix encara a nosaltres) una identificació molt útil per a la difusió i la reproducció de la ideologia que representava i ens pot ajudar a reconstruir els antics instruments de difusió, després perduts o descontextualitzats (escuts d'armes i emblemes heràldics, túmuls funeraris, inscripcions, banderes…) que avui són objecte de recerca historiogràfica. A més, els mecanismes significatius de la producció ideològica, amb la superposició d'un nivell denotatiu molt lligat a l'experiència immediata i un nivell connotatiu de caràcter més general, dóna als productes escrits una eficàcia que buscaríem vanament en altres instruments de comunicació.[18] La complexitat significativa esdevé encara més marcada en el cas d'obres literàries, susceptibles de viure i de ser interpretades en claus hermenèutiques molt allunyades dels pressupostos inicials; avui, quan les obres basades en una ideologia militar s'han eclipsat en el món occidental, segueixen actuant sobre la nostra consciència creacions impregnades d'aquestes problemàtiques, tan específicament d'època, com *La Celestina* o el *Tirant*. Amb tot, no resulta fàcil trobar una reformulació mínima de les teories sobre la ideologia que sigui aprofitable en els estudis literaris; naturalment, aquest objecte excedeix les nostres possibilitats en aquest àmbit: em limitaré per tant a especificar els aspectes que penso aprofitar en la meva anàlisi.

En aquest punt resulta difícil defugir una de les apories més sovintejades dels estudis socials: la incapacitat d'emetre un judici històric que no estigui fonamentat sobre una ideologia; Terry Eagleton, que citarem sovint en aquest treball, afirmava explícitament (1991: 174) que "Departments of literature in higher education […] are part of the ideological apparatus of the modern capitalist state". Des del meu punt de vista, crec que el perill és real, però no insuperable. Ja fa segles que David Hume prevenia contra la dificultat immensament superior dels estudis humanístics respecte a les ciències de la natura, que derivava, segons ell, de la complexitat intrínseca de la matèria; d'altra banda, en la construcció d'una ciència social de la ideologia ha estat llargament analitzada l'eventualitat que les ciències exactes tinguin implicacions ideològiques, igual

17. Citaré només els exemples d'Alvira Cabrer (1996) i García Fitz (2003).

18. Faig ara una interpretació en clau més lingüística de Thompson (1984: 133-139).

que la relació entre ideologia i religió.[19] Des del punt de vista de l'epistemologia de la ciència, com afirma repetidament Karl Popper, basta esforçar-se a escriure de forma el més objectiva i despersonalitzada possible per a acostar-se lentament a un objectiu que, a primera vista, sembla difícilment abastable; i si hi ha alguna constatació de la qual no podem dubtar és que les ciències experimentals han esdevingut el component més fàcilment exportable de tots els productes del treball intel·lectual que ha produït la cultura occidental. No serà per tant estèril seguir, fins on puguem, el seu exemple en la creació d'un mètode de treball i d'una forma d'expressió despersonalitzades; com que jo mateix em sento força racionalista, encara que avui no estigui de moda en el nostre ofici, intentaré fer-ho al llarg d'aquesta exposició, tot i que tractaré de curar-me en salut fent servir simultàniament treballs teòrics procedents de les diferents escoles de pensament que s'han ocupat del pensament ideològic, les quals, quan s'allunyen dels principis teòrics de la disciplina i aterren sobre problemes i formulacions més concrets, es mantenen sorprenentment properes.

Tractant de sintetitzar les tendències principals dels estudis actuals sobre les ideologies, Terry Eagleton fixava sis possibles definicions de les quals en retindré algunes potser adients al nostre objectiu. En primer lloc (Eagleton 1991: 28), "We can mean by it […] the general material process of production of ideas, beliefs and values in social life"; no cal dir que un concepte tan genèric té l'avantatge de ser extrapolable a qualsevol context històric i cultural, fins i tot el medieval, però podria incloure, *in extremis*, tots els àmbits de la religió, la filosofia i amplis espais de la ciència, pel fet que tots ells subministren explicacions viables als problemes vitals. En aquest punt pot resultar útil un dels plantejaments de Paul Ricoeur, per a qui la característica essencial de la ideologia és la seva capacitat d'incorporar qualsevol forma de coneixement: l'ètica, la filosofia o la religió (Ricoeur 2001: 328-329);[20] el procés o processos de producció d'idees no forneixen per si mateixos les ideologies, però les poden alimentar.

Ens apropa més al nostre objectiu la consideració de reduir-les a "ideas and beliefs (whether true or false) which symbolize the conditions and life-experiences of a specific, socially significant group or class" (Eagleton 1991: 29); aquest plantejament s'acosta massa a una cosmovisió, però potser no tant com Eaglaton tem: les visions del món solen ser comunes a un sector més ampli que un grup o classe concret, i en un mateix període concorren visions del món força diferenciades en els diversos sectors socials. Acceptaré per tant dues restriccions més: per la primera, "ideology can here be seen as a discursive field in which self-promoting social powers conflict and collide over questions central to the reproduction of social power as a whole", sense

19. Mongardini (1969) ha dedicat sengles capítols a cadascun d'aquests problemes. Vegeu també les aportacions de Habermas 2002: 79 (1968, 1a ed.) i Ricoeur 2001 (1974, 1a ed.). Des de Herbert Marcuse, el debat se centra en el fet que la ciència pot convertir-se en ideologia, com s'ha vist en l'actual món occidental; aquest cas és perfectament emmarcable en els processos de creació ideològica que ací estudiem.

20. Vegeu per a aquests aspectes el desenvolupament de Baechler 1976: 160-171. L'autor, que ha afirmat taxativament a la p. 160 que "l'*idéologie est un parasite*" (les cursives són seves); insisteix reiteradament sobre aquest aspecte, que l'indueix a jutjar molt negativament tant les ideologies en general com la seva aplicació i els seus agents en particular.

desestimar la possibilitat que aquestes idees i creences "may involve the assumption that such dominant ideologies help to *unify* a social formation in ways convenient for its rulers" (Eagleton 1991: 29 i 30); en aquest cas ens trobem amb l'anomenada "visió crítica" de la ideologia, defensada per exemple en l'obra del mateix Thompson, que la defineix com a instrument de dominació (Eagleton 1991: 4).

D'altra banda, establert àmpliament el consens sobre la inserció de la ideologia en l'àmbit de les creences, existeix una tendència molt marcada a denunciar tant la seva irrealitat com el seu escàs valor de veritat, i no resulta menys negatiu per al judici habitual el fet de ser emprada correntment com un instrument de manipulació dels grups socials. Resulta impossible negar aquests aspectes, indubtablement operants sobre la naturalesa de la ideologia i la seva funció; amb tot, se'ns torna imprescindible acceptar amb Karl Mannheim que "comencem a tractar-les com a ideologies només quan deixem de considerar-les com a mentides calculades i quan ensumem en la seva conducta global una manca de fiabilitat que esguardem com a funció de la situació social en la qual es troba" (Mannheim 1987: 88).[21] El valor explicatiu del nostre concepte en les ciències socials ha d'ocupar un lloc epistemològic diferent de l'ús o l'abús que els agents socials en puguin fer en la gestió de la vida política.

Entre les finalitats reconegudes a les ideologies convé remarcar-ne una més: aglutinar els grups que s'hi adhereixen, organitzar-los i separar-los dels altres;[22] al meu parer, qui ho ha explicat amb més claredat és Jean Baechler (1976: 64): "la première fonction de l'idéologie réside dans la nécessité de se reconnaître entre amis […] et de désigner l'ennemi".[23] Ens interessa finalment una característica que hom pot observar també en el desenvolupament dels conflictes polítics, però que implica particularment la subjectivitat: la utilitat de la ideologia per a interpretar el món, la capacitat d'armar l'individu amb recursos en la lluita contra l'adversitat. Els antropòlegs i alguns sociòlegs i psicòlegs tendeixen a valorar-la com a sobreeixidor de les tensions psicològiques i socials que poden ser interpretades, conduïdes i canalitzades a través d'un enquadrament ideològic adient quan les circumstàncies resulten particularment difícils:

> Ideological thought is, then, regarded as (one sort of) response to this desperation: 'Ideology is a patterned reaction to the patterned strains of a social role'. It provides

21. Per la seva part, Koselleck (1993: 330) explica la funció de les ideologies en els temps moderns, després de la crisi de la il·lustració, amb l'observació que "las teorías, los conceptos y actitudes, los programas o modos de comportamiento que se clasifican como ideológicos en nuestra modernidad, se diferencian evidentemente de aquellas manifestaciones que se califican de error, mentira o prejuicio". Potser el punt on divergeixen les concepcions ideològiques antigues de les modernes (i d'uns punts del planeta als altres) és en la proscripció de les perspectives dogmàtiques i en la creació d'un àmbit més ampli dels principis socials, on el diàleg entre elles esdevé possible; per això, com el mateix autor continua tot seguit, "la refutación de los contrarios se realiza a través de criterios cuya comprensión también se puede someter y exigir al interlocutor".

22. Thompson (1984: 5) inclou aquesta proposta teòrica entre les "misleading assumptions which have often been associated with the notion of ideology".

23. Thompson (1984: 30) matisa, crec que innecessariament, "unify a social formation in ways convenient for its rulers"; com veurem més endavant, en el nostre cas, una ideologia unifica un grup de rebels.

> 'a symbolic outlet' for emotional disturbances generated by social disequilibrium (Geertz 1973: 204).[24]

Acceptar una ideologia o, encara més, una cosmovisió, té per tant implicacions subjectives més significatives a mesura que els principis rectors de la gestió social excedeixen el que avui entenem per "política"; i aquesta era exactament la situació durant l'Edat Mitjana.

Finalment, convé observar un aspecte que els sociòlegs tendeixen a menystenir pel fet que, des de la seva perspectiva, no és més que una font d'informació, però que a nosaltres ens interessa molt en particular: la ideologia es transmet pels canals més variats, des de la solidaritat personal fins als símbols (banderes, escuts, himnes…), però l'instrument més sofisticat, des del discurs polític fins a l'obra literària, és la paraula; aquest aspecte ha emergit més tard en els estudis especialitzats, generalment per part dels estudiosos de la llengua i de la literatura, i sovint s'ha limitat a les formes modernes de la comunicació i la propaganda.[25] Ben al contrari, aquesta particularitat esdevé essencial des del nostre punt de vista atès que la controvèrsia ideològica és un component essencial en la creació de nous corrents literaris; la creació de les literatures nacionals féu servir intensament aquest factor,[26] igualment com la seva infravaloració ha esdevingut una conseqüència negativa del formalisme i de l'estructuralisme, que han apartat l'atenció del contingut per a centrar-la en els elements constructius.

És durant els anys 80 quan les investigacions sobre les ideologies s'orienten cap als aspectes textuals: ja hem fet referència a les interpretacions de J. B. Thompson, però la formulació més adient al nostre objectiu (i també la més restrictiva en la seva proposta metodològica) l'ha feta probablement Pierre Zima (2000: 117) en proposar que "la sociologie du texte […] devrait tenter de dépasser les limites du discours esthétique (philosophique) et de représenter les différents *niveaux textuels* comme des structures à la foi linguistiques et sociales". L'autor, d'una banda, ha aprofitat la lliçó de la lingüística i de l'estructuralisme literari, que orientaren els nostres estudis des dels anys seixanta del segle passat, integrant-los en una visió més empírica de la sociologia de la literatura; però, en limitar l'anàlisi sociològica als "sociolectes" particulars de cada corrent ideològic, ha capgirat totalment la sociologia de la literatura: al centre ja no hi ha l'estructura social ni els conflictes entre classes, sinó les ideologies que els vehiculen. A més, l'objecte de la recerca literària ara ja no és la discussió ideològica ni la funció ideològica de la literatura, sinó les modalitats expressives particulars de cada

24. D'aquests aspectes, encara que secundàriament, se n'havia ocupat Carlo Mongardini (1969: 268 i 269): "Attraverso le ideologie vengono dunque canalizzati i conflitti interni degli individui e i conflitti fra questi e la società. […] Da una parte, esse sono 'un elemento lenificante e consolatore', dall'altra rappresentano il 'vestito della politica' corrispondendo ad un bisogno della natura umana, a quello cioè 'di governare e sentirsi governato non su la base della forza materiale e intellecttuale, ma *anche* su quella di un principio morale'".

25. Vegeu Pêcheux 1969, Faye 1972, Hamon 1984 i Dijk 1999. El darrer interessa especialment pel fet de relacionar la teoria de la ideologia amb la psicologia del coneixement i la dinàmica de grups. Sorprenentment, la proposta més elaborada és la d'un sociòleg, Thompson 1984.

26. Em vaig ocupar d'aquests problemes en Beltran 2007.

ideologia; la proposta metodològica és agosarada i molt engrescadora, tot i limitar, crec que excessivament, l'abast de la sociologia de la literatura i així reduir les possibilitats d'una de les anàlisis teòriques més fines de les darreres dècades.

La proposta de Philippe Hamon resulta menys radical i menys innovadora, però, precisament per això, és també més flexible; aprofita les innovacions de l'estructuralisme i la semiòtica, articulades amb l'anàlisi social, i conclou que

> une idéologie peut alors être considérée comme une hiérarchie de niveaux de médiations (l'outil, le langage, le sens corporel, la loi, étant les opérateurs-mediateurs de ces niveaux) définissant des actants-sujets soit fixés dans des *axiologies* (échelles, listes et systèmes de valeurs), soit engagés dans des *praxéologies* (ensembles de moyens orientés vers des fins), et dotés d'une compétence évaluative variable (Hamon 1984: 219).[27]

Però els dos autors resulten palesament representatius de les limitacions que ha assumit la sociologia de la literatura i, més concretament, l'anàlisi de les ideologies: haver-se centrat en les èpoques més recents de la història literària europea.

La història recent de les ideologies occidentals, des de la Revolució Francesa, és la nostra història, compartim encara bàsicament els seus problemes, coneixem directament els seus actors i disposem d'estudis acurats de tots els partits, dels factors que les condicionaren i de la seva interrelació. Però, què va passar a l'Edat Mitjana? Ja no compartim una part molt significativa dels seus valors (només cal pensar un moment en el paper tan diferent de la religió, o en l'acceptació aleshores universal de l'estructura estamental), ben just tenim mitjans que ens permetin avaluar objectivament la reacció subjectiva dels lectors ni llur judici sobre els valors ideològics de la literatura (en canvi, aquests materials esdevenen cada vegada més abundants des del Renaixement) i no resulta fàcil establir les bases d'una pragmàtica literària, de l'impacte de la literatura sobre la societat coetània; els materials que conservem són força pobres, i aquests tipus d'anàlisi resulta poc fressada pels estudiosos.

En l'àmbit de la literatura medieval, gran part dels gèneres i obres literàries palesen manifestament la reproducció de les formes de vida característiques de cada grup social o ideològic; potser pel fet que aquells patrons han esdevingut després acceptats i interioritzats pel nucli de la societat occidental,[28] rarament han estat estudiats des d'aquest punt de vista, que no podem confondre amb una aplicació mecànica de receptes *ad hoc* quan s'ha intentat, per exemple, atribuir determinades concepcions a la burgesia emergent. La contraposició, frontal en determinats aspectes (l'amor, la guerra justa, el paper de la dona, la funció de les lletres…), entre una cultura eclesiàstica i

27. En les pàgines següents, l'autor resumeix la seva doble proposta teòrica (la jerarquia de les valoracions i el joc significatiu dels personatges) que primerament ha desenvolupat en un nivell general i ha aplicat a continuació a la novel·la francesa del segle XIX.

28. He citat abans els estudis de Köhler (1976), que el representen amb més fidelitat. Una metodologia diversa és la que vaig fer servir a Beltran 2005. Naturalment, des d'aquest punt de vista l'obra de referencia és Elias 1982.

una cultura aristocràtica[29] que divideix en dos grans sectors tots el gèneres literaris de l'època, se'ns sostreu avui pel fet senzill que l'evolució històrica ha conciliat les incompatibilitats entre ambdós plantejaments i els ha soldat indestriablement, esmotxant o harmonitzant les incompatibilitats i integrant-les en la forma de vida que hem après des de la infantesa.

* * *

Per tot això i per la llunyania dels temps, pot resultar complicat destriar les creences de les ideologies al llarg de l'Edat Mitjana; així doncs, sintetitzant l'anàlisi precedent, em sembla convenient extractar ací, ordenats jeràrquicament, els principis que accepto i en els quals basaré el meu discurs:

a) La ideologia organitza les respostes dels individus a les situacions de conflicte.
b) La ideologia és un instrument de cohesió social dins del grup i serveix per a gestionar els enfrontaments entre grups.
c) La ideologia serveix per a la gestió dels afers socials i pot funcionar com a instrument de dominació.

Apropant-nos als problemes que ens interessen, trobem un exemple especialment significatiu en la literatura sobre la fi del temps, que ocupà un lloc de privilegi des del segle XII, primer en llatí i després també en les llengües vulgars; molt estudiada des del punt de vista de la literatura de pietat, entesa com un desenvolupament de la meditació cristiana sobre els terrors de la fi del món,[30] durant els darrers anys s'ha imposat una perspectiva ben diferent: l'ús partidista i polític per part dels reis, les dinasties i els poders espirituals (Kampers 1896; Reeves 1993). Fou emprada com una arma publicitària durant els enfrontaments entre Frederic II i els papes; la instal·lació a Sicília de la casa d'Aragó després de les Vespres Sicilianes provocà que els propagandistes pontificis identifiquessin aquesta dinastia, que s'oposava als seus projectes, amb l'anticrist que havia de nàixer de la nissaga de l'Emperador a través de la seva néta Constança, casada amb Pere el Gran.[31] El rei de Sicília Frederic III fou rebut com a hereu del seu besavi, i la dinastia catalana, des del segle XIV, adoptà com a cimera la figura del drac; tot i les controvèrsies sobre la seva significació i malgrat les perplexitats que desperta, no podem descartar la hipòtesi d'una identificació amb l'Anticrist simbòlicament atribuïda per la tradició. En aquest període destacà l'activitat

29. No hi són totes, és clar. Hauríem d'incloure-hi, per exemple, la funció de les minories intel·lectuals, decisives per a la introducció dels corrents filosòfics naturalistes durant el segle XII o de l'humanisme durant el XV, i no hauríem d'oblidar la burgesia o les minories religioses, tot i que el seu paper en la creació i reproducció cultural i literària no foren tan significatives.

30. És la perspectiva adoptada per la bibliografia clàssica (Messini 1939; Pou y Martí 1930), continuada avui per investigadors com Arcelus Ulibarrena (1996), Guadalajara Medina (1996) i Fuster Perelló (2007).

31. Vegeu Ivars Cardona 1923, Milhou 1982: 64-67 i les posicions contraposades de Duran (1987) i de Aurell (1997).

profètica de l'infant Pere d'Empúries, oncle del Cerimoniós:[32] l'aliança entre Pere i Enric de Trastàmara amb motiu de la guerra civil castellana implicà la exportació de la propaganda messiànica i escatològica a Castella.

La base d'aquest interès es trobava ara en la profecia *Vae mundo*:[33] un rei occidental, el darrer emperador, expulsaria els musulmans de la península Ibèrica, conqueriria el Nord d'Àfrica i recuperaria Jerusalem, deposant després la corona i morint al peu de la creu. Malgrat basar-se en profecies antigues, procedents dels imperis romà i bizantí, fou importada a Occident, ampliada i refosa durant l'alta Edat Mitjana, reescrita finalment i adaptada a la dinastia catalana per Arnau de Vilanova; Joan de Rocatallhada acceptava en gran mesura les seves prediccions: tot i atribuir el paper del darrer emperador a un Capet, reconeixia la funció dels reis hispànics en la conquesta del Nord d'Àfrica. Finalment, aquesta tradició fou aprofitada per Ferran d'Antequera i, sobretot, per Ferran el Catòlic.[34] Coetàniament, profecies idèntiques o molt semblants eren aplicades a reis de França i emperadors alemanys; foren especialment afavorits els de nom mític o místic (Lluís, Carles i Frederic); un dels darrers beneficiaris en fou Carles V, que va reunir a favor de la seva figura les tradicions profètiques alemanyes i ibèriques.[35] Resulta remarcable que, durant el llarg enfrontament entre Carles VIII de França i Ferran el Catòlic ambdós reis fessin publicitat de la seva causa apropiant-se les mateixes profecies.

Encara que la perspectiva política comença a imposar-se, em sembla que no s'ha pres en consideració el fet que podem interpretar aquest ús de la fi dels temps com un cas d'apropiació ideològica. A partir de concepcions d'origen religiós, emparant-se en la cosmovisió dominant de l'Edat Mitjana, vampiritzant l'escatologia cristiana, s'anà organitzant un complex d'idees sobre la societat i la fi dels temps que acoblava els pobles amb el seus sobirans (o els cristians amb el Papa), els permetia legitimar el seu poder o els seus interessos i aglutinava els vassalls de cadascú al seu voltant, associant objectius polítics i justificacions religioses. Certament, els orígens d'aquesta ideologia remunten a les darreries de l'Imperi Romà i a l'alta Edat Mitjana i les seves formulacions més reeixides troben la base en l'obra del cistercenc Gioacchino da Fiore; però foren franciscans i dominics, els predicadors, qui desenvoluparen el sistema i l'aplicaren en el procés de convertir el cristianisme d'una religió ritualista i externa en una religió íntima,[36] capacitada (a més de preparar els cristians per al seu traspàs personal i col·lectiu) per al control eclesiàstic de la societat. En aquest aspecte, el més estudiat fins avui, potser predomina encara la funció religiosa, el control espiritual de les consciències: no podem dubtar que l'element religiós d'aquestes prediccions resultava un lenitiu immillorable contra les tensions socials i les catàstrofes naturals, les pestes,

32. Vegeu el capítol que li dedicà Pou y Martí (1930: 308-396) i, darrerament, Cabré (2005).

33. La publicà Pou y Martí (1930: 54-55).

34. Vegeu els estudis clàssics de Milhou (1983) i de Duran/Solervicens (1997).

35. Vegeu el capítol sobre l'últim emperador en l'estudi de Reeves (1993). El tema fou tractat ja per Folz (1953: 128-132).

36. És la tesi de Manselli (1975).

la fam i la guerra, i permetien fer front a tots els patiments, per això resultava una eina d'ús general en l'àmbit de la predicació.[37]

Al contrari, des de l'aprofitament de la literatura profètica per part de Frederic II en l'enfrontament contra el Papat, l'ús polític d'aquesta ideologia fou predominant. En aquest camí resultà providencial la intervenció d'Arnau de Vilanova, un laic vinculat amb els corrents heterodoxos dels franciscans espirituals i fortament involucrat en la política del Casal de Barcelona. La immensa capacitat persuasiva d'aquestes doctrines permeté que les aprofitessin simultàniament poders oposats: Frederic II i els papes, els reis de França contra els d'Aragó i contra els emperadors alemanys, Carles VIII i Ferran el Catòlic; tots ells recolzaven les seves actuacions en les mateixes autoritats i profecies gairebé idèntiques, amb poques variacions de detall: la propaganda difosa durant la guerra de Granada o les il·luminacions de Colon són exemples magnífics i diversos d'aquesta aplicació. En aquest cas, predomina netament l'ús de la ideologia com a eina de gestió de la cosa pública i de subjecció al sobirà, i com a instrument de cohesió del grup, un reforç de la seva identitat contra els grups oposats.

Resulta inevitable per als estudiosos tornar periòdicament sobre la versemblança i la fe que realment mereixien les profecies i, molt en particular, sobre la credibilitat que podia guanyar entre els magnats i els profetes que ells mateixos pagaven; hom sol adduir el testimoni de Gutierre Díaz de Games (1997: 325), que caldrà citar complet:

> non creades falsas profezías ni ayades fiuzia en ellas, ansí como son las de Merlín e otras. Que verdad vos digo que estas cosas fueron engeniadas e sacadas por sotiles honbres e cavilosos para privar e alcançar con los reyes e grandes señores, e ganar dellos, e tenerlos a su voluntad en aquellas vanas fiuzias, en tanto que ellos fazen de sus provechos. E si bien paras mientes, como viene rey nuevo, luego fazen Merlín nuevo. Dizen que aquel rey á de pasar la mar e destruyr toda la morisma, e ganar la casa santa, e á de ser enperador. E después veemos que se faze como a Dios plaze. Ansí dixeron de los pasados, e dirán de los por venir. Lo que Dios non quiso mostrar a los sus escogidos, enfingen de saber los pecadores. Ca todos los verdaderos profetas non fablaron sino a fin de los dos avenimientos de Jesucristo: del primero, con umilldad e provedad; del postrimero, con poderío e magestad. De allí adelante callaron todos, ca después de la venida de Jesucristo no son ya menester.

El més interessant és la darrera afirmació: després de la vinguda de Jesucrist ja no hi ha profetes; aquesta era, sens dubte, la doctrina oficial de l'església. Però una cosa era la teologia, una altra, la política i una altra encara ben diferent, la propaganda. El fet que el Papat, que controlava acuradament els divulgadors de profecies i promogué la condemna de gairebé tots, Vilanova i Rocatalhada inclosos, les fes servir en la lluita contra els poders temporals palesa que les seves concepcions sobre la veracitat de les ideologies no estaven gaire allunyades del que ens ensenyen els estudiosos actuals; per això sorgien les paròdies, entre les que destacaré aquesta d'Evangelista: "el primer

37. Són aspectes ben estudiats, per exemple, en els llibres de Guadalajara Medina (1996) i Fuster Perelló (2007).

día de enero será primero día del mes y primer día del año que todo el mundo no lo estoruará si con tienpo no se remedia. Este amanescerá al alba […]".[38]

Situant-nos ara en la perspectiva textual, que ha trobat predicament des dels anys vuitanta del segle passat, cal observar que la literatura profètica féu servir gèneres ben diferents. La manifestació original i més prestigiosa fou, sens dubte, el comentari del *Apocalipsi* en llatí; però fou també objecte de tractats en prosa llatina com el *Breviloquim*,[39] que adaptà la tradició profètica de Rocatalhada en benefici de Pere el Cerimoniós, o d'exposicions de forma epistolar com l'*Epistola Adsonis ad Gerbergam reginam de ortu et tempore antichristi*[40] o com la "Informació espiritual al rei Frederic de Sicília" d'Arnau de Vilanova (1947: 223-247), aquesta vegada en llengua vulgar. Aquestes profecies solien ser molt breus, per això la tradició exegètica va privilegiar dues modalitats de difusió: primerament, el comentari, que és on podem trobar les precisions hermenèutiques i les justificacions; per exemple, la *Confessió de Barcelona* d'Arnau de Vilanova fou construïda sobre diverses profecies, en particular la d'Hildegarda de Bingen que cita extensament i tradueix (Vilanova 1947: 124-130).[41] El comentari fou també una de les vies de difusió de les prediccions de Merlí en l'àmbit europeu (Veysseyre/Wille 2008).

També la compilació fou molt emprada: és la forma escollida per Geoffroy de Monmouth en un apèndix a la seva *Vita Merlini*, on reuní una col·lecció de les profecies que suposadament li havien estat atribuïdes en la tradició cèltica. Després, les compilacions van proliferar, compensant la brevetat mitjançant l'acumulació;[42] aquestes tingueren gran difusió en els medis cortesans, però reberen també l'atenció dels visionaris religiosos, que les prenien molt seriosament. La referència de *El Victorial* palesa la seva difusió a la península Ibèrica, però l'exemple més característic és una col·lecció espúria publicada amb el *Baladro del sabio Merlín*: començava amb la maledicció que castigà una suposada blasfèmia d'Alfons el Savi amb l'extinció de la dinastia, continuava justificant el fraticidi de Pere el Cruel i acabava anunciant el futur esplendorós dels fills de Ferran d'Antequera.[43] Procedint per acumulació d'estrats de cronologia i d'intencionalitat diverses, aquestes compilacions palesen sovint la manca de coherència; això no obstant, el caràcter enigmàtic de les referències al passat i el caire genèric i vague dels pronòstics permeten un encaix generalment acceptable.[44]

38. Fradejas Rueda 2009: 150 columna A (text del ms. Vat. Latino 6966), del qual regularitzo l'accentuació i l'ús de les majúscules.

39. Fou publicat i interpretat per Lee/Reeves/Silano (1989).

40. Les profecies antigues foren publicades per Sackur (1898: 104-113), després, amb una versió francesa i un estudi preliminar de Carozzi/Taviani-Carozzi (1982).

41. Però aquesta profecia és citada reiteradament al llarg de l'exposició, que conté un resum de les seves prediccions prèvies i de les autoritats sobre les que es fonamentava.

42. Vegeu dues col·leccions ben diferents a Paton 1926 i Berthelot 1992; hi ha un estudi de conjunt de Daniel (2006).

43. Foren publicades en apèndix al *Baladro del Sabio Merlín* 1535: ff. 88r-92r i reeditades per Bonilla y San Martín (1907). Vegeu l'estudi de Rousseau (2000).

44. Vegeu l'anàlisi de Rousseau (2006: 119-124).

Com a darrera forma d'elocució, tampoc no podem oblidar la profecia en vers, freqüent, per exemple, en l'entorn de Ferran el Catòlic, normalment força descurada des del punt de vista formal.[45] Però la tradició familiar venia d'abans, ja que Ferran d'Antequera havia promogut els versos profètics en favor propi i dels seus fills a començaments del segle XV;[46] en la branca aragonesa de la casa de Trastàmara coincidiren doncs novament totes les tradicions precedents: la gibel·lina italiana, la religiosa d'Arnau de Vilanova i Rocatalhada i la derivació castellana, nascuda de Pere d'Aragó en temps d'Enric de Trastàmara i la guerra civil contra Pere el Cruel.

La panoràmica de l'aplicació política de la profecia, nascuda en l'ambient religiós, ens confirma que, si bé és cert que

> la iglesia perdió el monopolio de la producción de bienes simbólicos que tuvo desde la Alta Edad Media hasta principios del siglo XII […] conservó siempre el papel principal y sus discursos y prácticas religiosas fueron los más extendidos, los más influyentes y los más diversificados vectores de difusión y de definición de la norma (Genet 2009: 35).

A primera vista, l'aplicació de la profecia escatològica a finalitats polítiques és un exemple pur de l'ús d'una ideologia per a la justificació i legitimació d'una classe o grup social a fi de consolidar les relacions de dominació (Thompson 1984: 5-6), la definició més rígida que J. B. Thompson anomena *crítica*; només cal pensar en el partit que els Reis Catòlics van treure de les esperances messiàniques, presents per tot arreu en el seu moment: la guerra de Granada, les exploracions colombines, l'expulsió dels jueus i la conversió forçada dels mudèjars:

> La prophétie lui servai à justifier l'énorme ponction fiscale prélevée sur l'Église, afin de financer des guerres qu'il fallait bien présenter comme des croisades. […] le prophétisme millénariste put avoir, tout comme le messianisme de la propagande officielle, une fonction de formation de l'identité nationale (Milhou 2000: 24 i 27).

El resultat final d'aquesta actuació estrictament política fou l'anorreament de la noblesa a Castella i de les oligarquies urbanes al Principat i a València (que durant els dos darrers segles havien mantingut un control ferm de la monarquia), la conquesta de Nàpols i la victòria contra França, una espina que Ferran havia heretat del seu pare, Joan II. El cardenal Cisneros, aplicant les profecies d'Arnau de Vilanova, dirigirà

45. Vegeu l'edició de de Duran/Solervicens (1997) i la profecia rimada publicada per Gili (1981), estudiada per Courcelles (2000).

46. Del moment de la mort del seu germà, Enric III, és "La noche tercera de la Redención" d'Alfonso Álvarez de Villasandino, que vaig estudiar a Beltran 2001; de Diego de Valencia és una profecia dedicada al futur dels seus fills, "Siete plantas reales", número 514 del *Cancionero de Baena,* recentment estudiada per Proia (2010: núm. XXIX).

l'acció contra el Nord d'Àfrica,[47] una acció que hauria de continuar l'Emperador amb l'esquer de la conquesta de Jerusalem i la unificació del cristianisme.

A pesar d'aquests fenòmens, que em semblen indubtables, a pesar que J. B. Thompson (1984: 5) creu que es tracta d'un plantejament tan persuasiu com erroni,[48] no puc deixar de pensar amb Paolo Evangelista (2005: 131), estudiós de la profecia a Itàlia i la Corona d'Aragó, que

> gli *habitus* della *caritas*, della *sapientia* e della *potestas* vengono utilizzatiu per raggiungere un doppio e coerente obiettivo: debbono essere sufficienti a combattere contro i saraceni e a mantenere vivi la dedizione e lo spirito comuntario minacciati non soltanto dai musulmani, ma da tutti gli altri *infideles*. Siamo di fronte ad una funzione coesiva della *caritas* che, se serve a rafforzare la solidità dell'oste cristiano, si rivela importante argine difensivo rispetto a tutte le *infidelitates* che possono incrinare il rapporto nella *societas christiana*. Questo secondo versante, in cui *caritas* viene associata a *devotio*, dimostra come essa non svolga un ruolo di coesione proiettato all''esterno', ma assolve ad una funzione tutta interna a quella comunità, divenendo il paradigma per discriminare tra prassi e comportamenti dotati di *fidelitas* e quelli che ricadono sotto l'ampio spettro delle *infidelitates*.

D'altra banda, identificar la ideologia exclusivament amb els mecanismes de dominació com fa Thompson la fa tornar al període marxista clàssic dels determinismes socials i exclou la possibilitat d'acceptar el seu funcionament autònom, que la tradició marxista ha reconegut des de Gramsci (el qual, per cert, Thompson no cita mai, sense poder eludir, però, les implicacions de les seves propostes).

El cas que vull estudiar a continuació resulta particularment significatiu pel fet que és completament oposat a l'anterior: ara, els interessos que es defensen no són es dels grans de la terra, sinó els d'un llinatge concret, malgrat poderós, i els arguments no procedeixen ja de la cultura religiosa, sinó de la tradició laica, el senequisme humanístic difós entre la monarquia i l'alta aristocràcia ibèrica del segle xv; estic parlant de la «Consolatoria a la Condesa de Castro» de Gómez Manrique.[49] L'estat de la qüestió sobre aquest poema es pot llegir en paraules de Rafael Lapesa (1974: 57): "lo fundamental es el sentido cristiano de la existencia: vanidad de los bienes mundanales, Providencia rectora, vida eterna tras la muerte; pero se aprovecha algo de la filosofía estoica y se toman de la antigüedad multitud de ejemplos".

47. Amb la finalitat de donar suport a aquestes accions engegà també una intensa campanya profètica de publicitat, com es pot veure en Herrera 2009.

48. De tota manera, la seva posició resulta minoritària fins i tot dins de la tradició marxista; vegeu les consideracions de Ricoeur (2001).

49. Dels problemes relacionats amb la contextualització històrica i la interpretació d'aquest poema me'n vaig ocupar a Beltran 2009a: 153-168. Les implicacions d'aquest poema en el desenvolupament del senequisme i la seva funció política a la Castella coetània els desenvoluparé en un llibre en preparació, *Senequismo, ideología y poesía en los conflictos políticos del siglo xv*, al qual remeto el lector per als detalls bibliogràfics i documentals relatius a problemes de la poesia i la història coetània.

Essencialment, l'autor anuncia que es proposa consolar la seva germana Juana de Mendoza, casada amb Ferran de Sandoval, comte de Castro; aquesta família, havent estat espoliada del comtat durant les guerres promogudes pels Infants d'Aragó, els fills de Ferran d'Antequera, fou compensada a València amb Dénia i Aiora. Una compensació tan copiosa torna capciós el desplegament d'arguments sobre la Fortuna que empra el poeta però a fi d'interpretar-la correctament hem de palesar el fet que en el moment que fou compost el poema, entre juny de 1453 i març de 1458, la família Sandoval estava a punt d'obtenir la devolució del patrimoni castellà, mentre veia perillar el comtat valencià (Rubio Vela 2010: 49-70). L'avinentesa donava a Gómez Manrique, a la seva germana i en particular als Sandoval motius de celebració tant com de consolatòries.

La composició s'adapta als patrons de la gran poesia erudita del segle XV: el contingut és culturalment rellevant, basat en màximes religioses i filosòfiques, amb cites de personatges de l'Antiguitat i dels grans dels segle, i fa servir una sintaxi i vocabulari llatinitzats i versos d'"arte mayor". Segons l'ús de l'època, va acompanyada d'una epístola introductòria i una glossa en prosa, ambdues de l'autor; com veurem, la distinció no esdevé inútil, ja que enumera màximes morals genèriques en el vers, però descendeix en els comentaris a detalls i concrecions de vegades sorprenents. Veiem un cas força banal, però realment interessant:

> De grado quisiera por estos romanos
> tender más la pluma, pues lo comencé,
> mas su mucho crudo contrario, que fue
> emperador de los aflicanos,
> diziendo los de estos ser casos livianos,
> me dize que ponga a él por testigo
> más verdadero que cuantos yo digo,
> si su vida y muerte pasó por mis manos.
>
> De cuyas vanderas al viento tendidas
> el pueblo romano nin sus fuertes muros
> non se tovieron por tanto seguros
> que ver non temiessen sus casas ardidas;
> mas esta fortuna que tales subidas
> dexó pocas vezes estar en un ser
> le truxo a tal tiempo que, por más no ver,
> dio fin a su vida con yervas bevidas.[50]

Si recordem que les dues estrofes anteriors parlaven d'"Aquel Cipión que Roma, vencida, / de sus enemigos tornó vencedora" no ens costarà d'imaginar que l'"emperador de los aflicanos" sigui Anníbal; d'altra banda, la constatació que "dio fin a su vida con yervas bevidas" podria ser purament informativa d'un esdeveniment històric si no fos pel comentari en prosa que n'explicita el sentit (Beltran 2009b: 134):

50. Citaré segons Beltran 2009b: núm. 55, p. 133.

> este valiente capitán, vencido y de gentes y tesoros menguado mas non de coraçón, fue a buscar otros reyes con quien, aunque no por emperador, por un solo ombre de armas contra los romanos guerrear pudiesse. Cuando todo esto le falleció, falleciéndole el poder y más la esperança de se vengar, él mesmo, con la mano suya de tantas batallas vencedora, bevió una copa de ponçoña y así murió, escapándolo fortuna de tantos peligros en el menor de los cuales morir onrado pudiera; por tanto, nunca la fin onrada plañir se deve.

No és el moment de narrar la història del suïcidi a l'Occident ni tan sols del que anomenem "suïcidi estoic", horrorós segons la visió cristiana i condemnat definitivament per Agustí d'Hipona; no obstant això, la revitalització del pensament clàssic féu reviure la seva grandesa tràgica i el Marquès de Santillana, per exemple, seguint una glosa d'Alonso de Cartagena en la seva traducció de Sèneca,[51] vacil·la entre el blasme del suïcidi de Cató d'Útica[52] i una exaltació que posa en la boca del savi Bies:

> ¿Tú me quieres
> con muerte fazer temor,
> que es un tan leve dolor
> que ya vimos de mugeres
> fartas de ti, la quisieron
> por partido?[53]

Aquests versos degueren escandalitzar a bastament ja que el seu secretari, Pero Díaz de Toledo, en el *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, el féu retractar-se en conversació amb el seu cosí el Comte d'Alba a qui havia dedicat aquest poema. Ara no vull ocupar-me dels problemes que aquests versos han plantejat als estudiosos ni les seves explicacions:[54] només remarcaré que el Marquès procedeix indirectament, atribuint aquest pensament a un filòsof de l'Antiguitat; l'agosarada justificació de Gómez Manrique ("nunca la fin onrada plañir se deve") havia de sonar com una blasfèmia. Amb tot, crec poder afirmar que el poeta, que havia llegit la traducció d'Alonso de Cartagena igual que el Marquès, li devia l'interès per aquests aspectes, ja que aquest havia al·ludit prèviament al suïcidi d'Anníbal al *Bías contra Fortuna* (v. 970).

No és l'única irreverència que el nostre poeta es permet en els seus comentaris. Abans s'havia ocupat d'Escipió Africà, el vencedor d'Anníbal:

51. Es tracta d'una glossa marginal a la seva traducció del *De Providentia*, que cito segons Cartagena 1491: f. ij^{v}.

52. "Quánto bien murió Catón, / si permitiesse / nuestra ley e consistiese / tal razón" (López de Mendoza 1991: vol. II, nº 97, vv. 440-444).

53. *Bías contra Fortuna* que cito novament segons López de Mendoza 1991: vol. II, nº 96, vv. 945-950.

54. Des de el punt de vista històric, el treball més encertat pot ser el de Schmitt 1976; de la posició del Marqués sobre el problema, sense oblidar l'estudi de conjunt de Blüher 1993, vegeu Cherchi 1992. Vegeu a més l'estat de la qüestió d'aquest problema ètic i religiós en Alonso 2008.

> Aquel Cipión que Roma, vencida,
> de sus enemigos tornó vencedora
> y de sus muros cruel cercadora,
> estando ella en punto de ser combatida,
> no quiso fortuna que el fin de su vida
> fuesse tan onrado como su bevir;
> y fuera de Roma le fiço morir,
> aquella le siendo desagradecida.

En el darrer vers potser posava estoicament sobre avís els navegants de Fortuna, però això ho va aclarir amb un comentari: "Pero no muncho tiempo después de esto Roma le fue tanto ingrata que por su ingratitud este Cornelio Cipión Aflicano se retraxo a un apartado castillo suyo y allí murió, desechado de la patria que por su braço redimió"; aquesta nota històrica acaba amb comentari força sorprenent: "en el cual se cumplió bien que quien faze por común faze por ninguno" (Beltran 2009b: 131-133).

Si en lloar el suïcidi d'Anníbal, l'autor ens xoca vivament, en aquest cas ens admira la col·lisió amb la teoria política medieval, basada des del segle XIII en la concepció del bé comú; en la pràctica política i jurídica castellana, amb diverses formulacions ("pro de nuestras tierras e de nuestros regnos", "bien e merced alos dela mi tierra", "bien de la cosa pública"), servia per a justificar la promulgació de lleis, era la promesa que feien els procuradors en corts i s'erigia en la justificació dels seus acords. En expressió de José Manuel Nieto Soria (1988a: 150-151),

> parece que, sobre todo a lo largo del siglo XV, en Castilla una acción política, para ser reconocida como plenamente legítima, venga de quien venga, del propio rey o de los nobles sublevados, debe contar con la manifestación, al menos retórica, de que está dirigida al Pro de los reinos o a Bien público, Común, Comunal o Universal.

Per això és també el bé comú el fonament sobre el qual els nobles castellans basaven les seves reivindicacions contra la monarquia durant les guerres i sublevacions que salpebraren tot el segle (Beceiro Pita 2002).

Els greuges de Gómez Manrique contra l'ètica sovintegen: abans d'aquests passatges havia dedicat una estrofa a Juli César:

> Sojuzgador del pueblo romano
> de cuyos triunfos recuenta Lucano
> grandísimas cosas que yo callaré,
> tan solamente su fin tocaré:
> el mando de Roma teniendo asoluto
> matáronle Casio y otros con Bruto
> en el Capitolio, según lo fallé.

Tampoc no ens sembla una estrofa inapropiada per a un estoic que tracta de consolar la seva germana per les pèrdues patrimonials i de *status* que havia patit el seu marit a Castella; vegeu, però, com ens explica en prosa (Beltran 2009a: 130-131) l'ambició del personatge:

> seyendo enbiado por los romanos en España por cuistor, andando por ella dando leyes, aportó en los Gades, que son las colupnas de Ércoles a do la dicha España toma fin de amos mares, y entró en el templo que de Ércoles llaman; y mirando la imagen que allí estava del gran macedón Alexandre dio un gran gemido como quexándose de la perezosa haraganía suya porque en la edad que en la sazón era él ya Alixandre el mundo avía ensoñereado. Y de allí se dize que procurar el señorío del romano imperio delibró, lo cual no muncho después en obra puso non teniendo al dicho imperio otro título nin derecho salvo el que Tulio por fermosas dize palabras, conviene a saber: que lo pensó y salió con ello.

Aquesta vegada ens ha de resultar fàcil remuntar a l'origen de les seves concepcions. El testimoni més fidel de la ideologia de la noblesa castellana fou el biògraf Fernán Pérez de Guzmán, coetani del poeta i partidari dels Infants d'Aragó com els Sandoval i els Manrique: de Diego de Sandoval, el sogre de la nostra Comtessa de Castro, en va fer una caracterització força desordenada on ens diu que era "cobdiçioso de alcançar e de ganar" (Pérez de Guzmán 1965: 82). Resulta més explícit quan caracteritza l'Adelantado Pedro Manrique, pare de la Comtessa i del poeta (Pérez de Guzmán 1965: 84):

> fue onbre de grant coraçon e asaz esforçado. Algunos lo razonaban por bolliçioso e ambiçioso de mandar e rigir; yo non lo se çierto, pero si lo fue non lo aueria a marauilla, porque todos los que se sienten dispuestos e sufiçientes a alguna obra e acto, su propia virtud los punje e estimula a la exerçitar e usar, ca apenas avra onbre alguno bien dispuesto a un ofiçio que non se deleyte en lo usar; e ansi este cauallero que por su grand discriçion era bastante a rigir e gouernar, veyendo un tiempo tan confuso e tan suelto que quien mas tomaua de las cosas mas auia dellas, non es mucho de marauillar si se entremetia dello. La verdad es esta: que en el tiempo del rey don Iohan el segundo, en el cual ouo grandes e diuersos mudamientos, non fue alguno en que el non fuese, non a fin de deseruir al rey nin de procurar daño del reyno, mas por valer e auer poder.

Per això a Gómez Manrique no li podia estranyar que Juli César, de qui diu que era "noble varón en virtud, aunque de linaje baxo" (Beltran 2009b: 131), hagués estat, com Diego de Sandoval, "cobdiçioso de alcançar e de ganar".

He d'assenyalar per fi que, si em permeten l'expressió, més endavant Gómez Manrique exhibeix més que ensenya l'orella, quan vol alliçonar la seva germana sobre un dels nuclis ètics fonamentals de l'estoicisme, l'ús correcte dels béns terrenals:

> Las cuales riquezas, triunfos, onores
> deven procurar en cuanto pudieren
> con onestad mas, si las perdieren,
> non deven por esso mudar sus colores;
> ca estos que nós llamamos dolores
> y todos deportes y gozos mundanos
> más presto se pasan que sueños livianos
> o que los vientos por altos alcores.

Observem l'expressió ben poc estoica "deven procurar en cuanto pudieren"; el comentari, com de costum, explicita l'abast veritable del seu pensament (Beltran 2009b: 138 i 139):

> Procurar deven los nobles y virtuosos, onores, riquezas y temporales estados que, como Séneca dize, nunca fue la nobleza y virtud a perpetua pobreza condenada; pero la tal deve ser procuración sin manzellar la fama y menos la conciencia y con esto los ya dichos inquerir pueden los tales bienes y recebir cuantos assí onestamente les vinieren y retenerlos en sus casas, mas non deven fincarlos en los coraçones. Y serán sus arcas ligeras de abrir, mas non foradadas, por vía que de ellas salgan munchas cosas mas no ninguna se caiga. Y aún lo que más de fazer es grave que, si estas riquezas y movibles estados se fueren, que no corran tras ellos, mas que sin ninguna queden turbación como aquellos a quien estas riquezas no lievan salvo a sí mesmas.

Sorprenentment, en aquests passatges el poeta està embastant passatges literals de la traducció de *De vita beata* per Alonso de Cartagena, on podem trobar expressions gairebé idèntiques: "el virtuoso no se iuzga por indigno de dones algunos que le de la fortuna; pero no ama las riquezas mas quierelas, et no las mete enel coraçon mas ponelas en casa",[55] o bé "el virtuoso no reçibira dentro del vmbral de su puerta dinero que mal entre. Mas si le diere la fortuna grandes riquezas que es don et fructo que ella puede dar ala virtud, no lo refusara ni echara de su casa"[56] i encara trobem "si perdiere yo las riquezas, no me lleuaran otra cosa si no asi mesmas". Aquest és també l'origen d'expressions del poeta com

> recebir cuantos assí onestamente les vinieren y retenerlos en sus casas, mas non deven fincarlos en los coraçones […] si estas riquezas y movibles estados se fueren, que no corran tras ellos, mas que sin ninguna queden turbación como aquellos a quien estas riquezas no lievan salvo a sí mesmas;[57]

però entre el Sèneca d'Alonso de Cartagena i el de Gómez Manrique detectem una diferència essencial: on Cartagena escriu "el virtuoso no se iuzga por indigno de dones algunos que le de la fortuna" o bé "el virtuoso no reçibira dentro del vmbral de su puerta dinero que mal entre", Gómez entén "procurar deven los nobles y virtuosos, onores, riquezas y temporales estados". En conseqüència, on Sèneca proposa l'acceptació i ús lícit de les riqueses atorgades per Fortuna, el poeta determina violentar-la en percaçament dels seus beneficis com havien fet el seu pare, el sogre de la seva germana o Juli Cèsar.

Deixant de banda els aspectes culturals i ètics, el que ens interessa remarcar, com féu en el seu moment M. Concepción Quintanilla Raso (1990: 167), és que "dans de nombreuses confédérations les signataires, n'hesitaient pas à admettre qu'en réa-

55. Cartagena, *De la vida bienauenturada*, en Cartagena 1491: cap. xx, f. c i^{v}.
56. Cartagena, *De la vida bienauenturada,* en Cartagena 1491: cap. xxij, f. c iij^{r}.
57. Cartagena, *De la vida bienauenturada*, en Cartagena 1491: cap. xxj, f. c ij^{r}.

lité leur objectif principal était la poursuite de leur propre intérêt, la surveillance et l'accroissement de leurs honneurs et seigneuries"; Luis Suárez Fernández (1991: 34 i 33, respectivament) coincideix a creure que "parecen preocupados sobre todo por sus propias ganancias" pel fet que al llarg dels conflictes que havien de conduir a la crisi de 1429 "se había mostrado a los nobles un camino: ayudando alternativamente a una y otra de las partes en lucha, podían ascender en la escala social". És cert que els nobles procuraren també recolzar-se en la teoria política vigent en aquell temps[58] però, si hem de jutjar pels documents que ens han transmès els seus pactes, el tret fonamental era la cerca del profit personal i la millora del llinatge. El cost individual i social que havien d'afrontar els resultà desmesurat pel fet que les crisis polítiques, amb el corol·lari de guerres, bandejaments, presons, confiscacions i morts incrementava exponencialment la inseguretat col·lectiva i personal de tots ells:

> los distintos linajes luchan entre sí […] la oligarquía nobiliaria […] se enfrenta con el Rey […] arrebatan a otros linajes las tierras que detentan […] la situación de la nobleza durante el período que nos ocupa está lejos de encontrarse estabilizada, y lo mismo sucede con sus posesiones; sobre ellas pesa siempre el temor de posibles confiscaciones reales, pero también la posibilidad de perder aquello que se ha logrado obtener, sobre todo si ha sido de forma poco clara, ya que cualquier otro noble puede apoderarse de ello, por medio de las armas o del favor real (Val Valdivieso 1975: 250).

Aquest tipus de textos em fa desconfiar de la que J. B. Thompson anomena "versió crítica" de la ideologia; el que podem veure és una exhibició d'arguments en defensa d'un llinatge, una reivindicació dels seus béns confiscats pel poder públic competent (la Monarquia) i una exaltació de la seva capacitat de poder, oposant-se frontalment a l'estructura de dominació que si més no en teoria imperava en la seva societat. A pesar de la funció de les ideologies en l'assimilació de l'infortuni, no podem dubtar, fins i tot des d'una perspectiva antropològica i cultural, que

> It is when neither a society's most general cultural orientations nor its most down-to-earth, 'pragmatic' ones suffice any longer to provide an adequate image of political process that ideologies begin to become crucial as sources of sociopolitical meanings and attitudes […] it is through the construction of ideologies, schematic images of social order, that man makes himself for better or worse a political animal (Geertz 1973: 218 i 219, respectivament).

La temprança i la indiferència estoica contra l'adversitat resultaven un instrument eficaç quan s'havien d'afrontar les tensions que aleshores s'exemplificaven amb la caiguda de prínceps, alhora que dignificaven amb exemples comunament acceptats la resistència a ultrança contra el poder reial; però la inestabilitat política, la debilitat de la monarquia i la facilitat d'enriquir-se en la gestió pública mitjançant l'engany i la

58. Nieto Soria (1988a: 172-173) basteix un inventari dels fonaments teòrics que els nobles invocaven en el seu favor, interpretant segons els seus interessos les teories polítiques vigents.

prepotència impulsaven al seu torn l'aristocràcia a una carrera sense fi, esperonada per l'ambició i l'addicció a la violència. En aquest context, com palesen les formulacions que hem estudiat, el cristianisme, base oficial del pensament polític medieval, no podia ser invocat pel fet que no resultava fàcil explicar les formes de la vida aristocràtica seguint els seus principis ni els models patriarcals que eren el seu punt habitual de referència. És per això que Gómez Manrique, a fi de justificar i ennoblir amb una nova formulació ideològica els abusos de la seva classe, va recórrer a una tradició intel·lectual i ètica d'origen antic, laica i no cristiana.

Si no volem donar una imatge falsa del poeta haurem de recordar ací l'advertència de Karl Mannheim sobre els judicis morals de les actituds públiques (Eagleton 1991: 28). El context intel·lectual i jurídic dels bàndols castellans resultava particularment incòmode per a la noblesa: durant tota l'Edad Mitjana el pensament jurídic i polític s'havia anat decantant a favor de l'autoritat monàrquica, una evolució que culminà amb el cesarisme humanístic. Molts historiadors actuals veuen en l'enfortiment del poder regi un pas necessari en el procés de creació de l'estat lliberal i la historiografia sol jutjar negativament les rebel·lions aristocràtiques sense atenir-se ni al seu context històric ni a les seves argumentacions amb què ells mateixos es justificaven. En aquell moment, els nobles, com tota col·lectivitat que ha de legitimar una actuació, necessitaven una ideologia justificativa, basada en un corrent de pensament de prestigi reconegut; sobre aquesta base podien desenvolupar allò que Mannheim anomenava un pensament utòpic: "no s'ocupen en absolut del que realment existeix, ans cerquen més aviat d'anticipar en llur pensament el canvi d'allò que ja existeix. Llur pensament no es proposa mai una diagnosi de la situació, només pot servir de guia pera a l'acció" (Thompson 1984: 72). No podem criticar el poeta per fer un ús fraudulent de Sèneca ni de la doctrina cristiana ja que aquest sembla ser el procés habitual de creació ideològica en èpoques de gran consens i, més en concret, en les anomenades societats tradicionals:

> […] dans un ordre traditionnel, il suffira que chaque camp détourne à un usage politique une proposition quelconque, pour qu'il puisse rallier ses partisans. Le détournement lui fournira aussi une justification, puisque la proposition détournée fait partie des croyances reçues dans la société considérée. Autrement dit, l'idéologie n'apporte aucune information supplémentaire, il n'y a que un *usage idéologique* d'une proposition quelconque empruntée à la mythologie, à la religion, aux moeurs, à l'éthique ou à la rationalité (Baechler 1976: 160, cursives de l'autor).

D'altra banda, aquesta versió del senequisme podia ser la coartada perfecta per a autoritzar els nobles a "inquerir […] los tales bienes y recebir cuantos assí onestamente les vinieren y retenerlos en sus casas"; el coneixement i acceptació de Sèneca pels grups dominants de les societats ibèriques durant el segle XV podia donar dignitat intel·lectual i moral a les seves aspiracions, i legitimar, per tant, la revolta solitària de cada noble (o d'un grup) contra la injustícia que, segons ells, dominava la societat, i contra els errors de la política reial:

> il advient enfin que des systèmes idéologiques se transforment lorsque l'ensemble culturel qui les enveloppe se trouve pénétré par l'influence de cultures étrangères et voisines […] Cette intrusion […] le plus souvent, elle est insidieuse, et résulte de la fasciation qu'exercent de loin des croyances, des idées ou des façons de vivre séduisantes (Duby 1974-1976: 153-154).

Des del punt de vista de la història de les idees socials, el capteniment de Gómez Manrique és resultat del procés de desprestigi dels models tradicionals, en particular de la institució monàrquica; però revela també un moment en el qual els ideals religiosos han perdut vitalitat: ja no serveix l'escapisme ascètic, ni el consol d'una compensació en la vida eterna: el patiment de la vida terrenal s'havia d'afrontar en clau estrictament temporal i humana.

Tampoc no podem deixar de banda l'existència d'una forma publicitària molt lligada als hàbits literaris de l'època; el text glossat procedia d'una vella tradició literària d'orígens llatins i erudits, i la glossa interpretativa pertany al fons més arrelat de les tradicions profètiques medievals. Amb tot, l'autor en fa una aplicació molt intel·ligent: l'obra en vers pren la forma d'un tractat moral totalment descontextualitzat, d'aplicació, per tant, universal i genèrica, mentre que l'aplicació política i circumstancial del tractat és confiada a la glossa en prosa; el cas no és general: per exemple, en la *Querella de la gobernación* del mateix autor, el text versificat és una agressió frontal contra la política d'Enric IV, mentre que la glossa de Pero Díaz de Toledo li dóna una profunditat doctrinal i un suport intel·lectual i religiós que no resulten tan evidents en el text.

Paradoxalment, en l'àmbit ibèric i des del punt de vista cultural i ideològic, a penes tenim estudis sobre la relació entre la literatura cortesa i la noblesa. El mecenes més generós fou sempre el rei i no hi ha res d'estrany en el fet que gran part de les obres literàries girin al voltant de la seva persona, la seva imatge, els seus interessos; en la literatura castellana, el fet encara resulta més evident.[59] Tampoc no podem dubtar de la influència immensa que la cort exercí en la configuració de la cultura europea, dels nostres costums, ideologies i pautes de comportament; la centralitat de la passió amorosa i de l'alliberament de la dona en la història recent de la nostra societat no trobarà explicació si no partim de l'amor cortès i les seves seqüeles, igualment com l'individualisme, el culte de la llibertat personal i de l'originalitat, no menys representatives del nostre tarannà col·lectiu, resultarien inexplicables sense l'exaltació de les qualitats personals i de la construcció individual que la cultura cortesa va difondre mitjançant, en primer lloc, els herois èpics i cavallerescos, després, pel prestigi de la creació literària i, ja durant el Renaixement, pel culte de la personalitat artística.[60] La independència radical i l'egolatria dels aristòcrates castellans del segle xv (i, probablement, la rebel·lió dels ciutadans honrats i una part de la noblesa catalana contra Joan II els mateixos anys) s'han d'interpretar sobre aquest fons i des d'aquesta perspectiva històrica, i no resul-

59. Vegeu a tall d'exemple l'article de Nieto Soria (1988b) o el capítol dedicat a Juan de Mena per Bermejo Cabrero (1980).

60. Vegeu tota la primera part de Pommier 2006, on es desenvolupa la història de la creació de la personalitat i la dignitat de l'artista des de Dante fins la teoria i la pràctica del Renaixement.

taven gaire diferents els *condottieri* italians coetanis seus, que semblen encarnar amb més propietat l'esperit de l'època. Hem de remarcar a més que, en aquell moment, i segons el testimoni fidel d'aquella aristocràcia que fou la del nostre poeta, l'èxit ja no es podia justificar només sobre el triomf militar o l'hegemonia social, sinó que calia recolzar-lo sobre determinats capteniments d'arrels més o menys senequistes. Aquest resulta un pas essencial en el procés de psicologització i d'interiorització de les pautes d'actuació que regeixen el pas de l'europeu medieval al modern, i que hauran de trobar la seva primera gran eclosió amb l'arribada del Renaixement.[61]

D'altra banda, si la meva anàlisi és correcta, aquest cas contribueix a esbossar un capítol apassionant de la pragmàtica literària: no incideix només sobre la sèrie de les obres que integren una història de la literatura, sinó sobre la vida col·lectiva, i ens exemplifica la forma en què la literatura, en fer-se portaveu d'una ideologia, contribueix a la seva difusió i al canvi social que en resulta. Citant Hans R. Jauss (1999: 222 i 224-225, respectivament),

> il rapporto tra letteratura e lettore può essere attualizzato sia nella sfera sensoriale, como stimolo alla percezione estetica, sia in quella etica, como esortazione alla riflessione morale; [un lector pot] percepire un opera nuova tanto nell'orizzonte ristretto delle sue aspettative letterarie, quanto in quello più ampio della sua esperienza di vita […] se nella sua storia vengono presi in considerazioni i momenti nei quali le opere letterarie hanno provocato il crollo dei tabù della morale dominante o hanno offerto al lettore nuove soluzioni per la casistica morale della sua prassi di vita […] allora si dischiude allo storico della letteratura un ambito di indagine ancora poco esplorato.

Ara ens importa menys si Gómez Manrique va minar o no les creences dels seus coetanis: potser el seu horitzó d'expectativa estava encara massa allunyat de posicions aleshores tan radicals; en qualsevol cas, aquest poema ens revela un episodi molt significatiu de la influència de l'humanisme sobre la secularització del pensament coetani, tan important en el context italià[62] com poc estudiada en l'àmbit ibèric.

Bibliografia

Alonso, A., «Suicidio y libertad: Catón de Útica entre Cartagena y Cetina», en: *Il concetto di libertà nel Rinascimento. Atti del XVIII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 2006)*. Florència: Franco Cesati 2008, 211-222.

61. Remeto, naturalment, als estudis d'Elias (1982); malgrat que s'ha ocupat només dels aspectes més superficials de la configuració cultural de l'home europeu (però més fàcils de seguir sobre la documentació), l'autor ens dóna un quadre força efectiu de l'evolució dels models socials des de la cortesia medieval a l'Europa actual que ha estat poc aprofitada en l'àmbit dels estudis literaris.

62. El treball fonamental en aquest sentit segueix sent el de Baron (1966).

Alvira Cabrer, M., «Guerra e ideología en la España del siglo xiii: la conquista de Mallorca según la crónica de Bernat Desclot», *En la España medieval* 19 (1996), 37-50.

Arcelus Ulibarrena, J. M., «La literatura joaquinista en la Península Ibérica durante los siglos xiv-xv», en: *Actes del Simposi Internacional de Filosofia de l'Edat Mitjana. El pensament antropològic medieval en els àmbits islàmic, hebreu i cristià (Vic - Girona, 11-16 d'abril de 1993)*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs 1996, 188-193.

Aurell, M., «Messianisme royal de la Couronne d'Aragon», *Annales. Histoire. Sciences Sociales* 52 (1997), 119-156.

Baechler, J., «De l'idéologie», *Annales. Economie, Sociétés, Civilisations* 27 (1972), 641-664.

—, *Qu'est-ce que l'idéologie*. París: Gallimard 1976.

Baladro del Sabio Merlín. Sevilla: 1535.

Baloup, D. / Ph. Josserand (eds.), *Regards croisés sur la guerre sainte. Guerre, idéologie et religion dans l'espace méditerranéen latin (xie-xiiie siècle). Actes du colloque international tenu à la Casa de Velázquez (Madrid) du 11 au 13 avril 2005*. Madrid: Casa de Velázquez 2006.

Baron, H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. Princeton (N.J.): Princeton University Press / Newberry Library 1966.

Beceiro Pita, I., «Argumentos ideológicos de la oposición nobiliaria bajo los Trastámaras», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25 (2002), 211-236.

Beltran, V., «*La poesía es un arma cargada de futuro*: Poética y propaganda política en el *Cancionero de Baena*», en: J. Serrano Reyes / J. Fernández Jiménez (eds.): *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del i Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*. Baena (Córdoba): Ayuntamiento de Baena 2001, 15-52.

—, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de Literatura Medieval* 17 (2005), 71-120.

—, «El canon del canon: hipótesis de trabajo para una futura literatura europea», *Il canone europeo*. *Critica del Testo* x, 1 (2007), 75-93

—, «Poesía, ceremonia y celebración en la Consolatoria a la Condesa de Castro, de Gómez Manrique», *Pompa y ceremonia en el mundo medieval*. *Cuadernos del CEMYR* 17 (2009a), 153-168.

—, *Poesía cortesana (siglo xv). Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2009b.

Bermejo Cabrero, J. L., *Derecho y pensamiento político en la literatura española*. Madrid: G. Feijóo 1980.

Berthelot, A., *Les Prophesies de Merlin (Cod. Bodmer 116)*. Édité avec une introduction, un glossaire et un index des noms. Col. Bibliotheca Bodmeriana, Textes 6. Cologny (Genève): Fondation Martin Bodmer 1992.

Blüher, K., *Séneca en España. Investigación sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo xiii hasta el siglo xvii*. Madrid: Gredos 1983.

Bois, G., *La Grande dépression médiévale. XIVe-XVe siècles: le précédent d'une crise systémique.* París: Presses Universitaires de France 2000.

Bonilla y San Martín, A., *Libros de caballerias. I parte: ciclo artúrico, ciclo carolingio*. Madrid: Bailly-Baillière («Nueva biblioteca de autores españoles», 6), 1907.

Cabré, Ll., «L'infant Pere d'Empúries i la tradició familiar: estampes en el setè centenari del seu naixement», *Mot So Razo* 4 (2005), 69-83.

Cammarosano, P. (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento (Atti del Convegno di Trieste 1993)*. Roma: École Française de Rome 1994.

Carozzi, C. / H. Taviani-Carozzi (trad. et postface de), *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Âge*. Pròleg de G. Duby. París: Stock 1982.

Cartagena, A. de, *Cinco libros de Séneca*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono 28 de maig de 1491. Exemplar de la Universitat de Sevilla, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367295309035940432091/index.htm>]

Castano, R. / F. Latella / T. Sorrenti, *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*. Roma: Viella 2007.

Chauou, A., *L'idéologie Plantagenêt (XIIe-XIIIe siècles)*. Rennes: 2001.

Cherchi, P., «Pero Díaz de Toledo y su 'Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana'», en: *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*. València: Universitat de València 1992, 111-120.

Courcelles, D. de, «La prophétie rimée de la maison d'Antequera à la fin du XVe siècle», en: Redondo (ed.) 2000, 31-42.

Daniel, C., *Les Prophéties de Merlin et la culture politique (XIIe-XVIe siècles)*. Turnhout: Brepols 2006.

Díaz de Games, G., *El Victorial*. Ed. de R. Beltrán Llavador. Salamanca: Universidad de Salamanca 1997.

Dijk, T. A. van, *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa 1999.

Duby, G., «Histoire sociale et idéologies des sociétés», en: *Faire de l'histoire*. Sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. París: Gallimard 1974-1976, 147-168.

Duran, E., *Simbologia política catalana a l'inici dels temps moderns*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres 1987.

Duran, E. / J. Solervicens, *Profecia i poder al Renaixement: Texts profètics catalans favorables a Ferran el Catòlic.* València: Edicions Tres i Quatre 1997.

Eagleton, T., *Ideology. An introduction*. Londres / Nova York: Verso 1991.

—, *Literary Theory. An Introduction.* Oxford: Blackwell 1996.

Elias, N., *The Civilizing process. State formation and civilization*. Translated by Edmund Jephcott with some notes and revisions by the autor. Oxford: Blackwell 1982.

Evangelista, P., *I francescani e la construzione di uno stato. Linguaggi politici, valori identitari, progetti di governo in area catalano-aragonese*. Pàdua: Editrici Francescane 2005.

Faye, J. P., *Théorie du récit: introduction aux langages totalitaires: critique de la raison, l'économie narrative.* París: Hermann 1972.

Folz, R., *L'idée d'Empire en Occident du Ve au XIVe siècle*. París: Aubier 1953.

Fradejas Rueda, J. M., «La *Profecía* de Evangelista. Un nuevo testimonio», *Revista de Literatura Medieval* 21 (2009), 145-155.

Fuster Perelló, S., *'Timete Deum'. El anticristo y el final de la historia según San Vicente Ferrer*. València: Ajuntament de València 2007.

García Fitz, F., *Guerra e ideología. Justificaciones jurídicas y religiosas.* Madrid: Sílex 2003.

Geertz, C., «Ideology as a Cultural System», en: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers 1973, 193-233.

Genet, J. Ph. "Modelos sociales, normas sociales y génesis del estado moderno", en: *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media*. Coord. Patrick Boucheron i Francisco Ruiz Gómez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha / Laboratoire de Médiévistique Occidentale de Paris / Casa de Velázquez 2009, 17-37.

Gili, J., «'Lucidari': 'profecia' rimada de la Casa d'Antequera», en: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. iii. Miscel·lània Pere Bohigas 1*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1981, 119-127.

Guadalajara Medina, J., *Las profecías del Anticristo en la Edad Media.* Madrid: Gredos 1996.

Habermas, J., «Ciencia y técnica como 'ideología'», en: *Ciencia y técnica como 'ideología'*. Madrid: Tecnos 2002, 53-112. [Primera edició *Technik und Wissenschaft als 'Ideologie'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.]

—, *Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationalität und gesellschafliche Rationalisierung. Band II. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Verlag 1981. [Cito segons la versió castellana de Manuel Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa. Tomo I. Racionalidad de la acción y racionalización social. Tomo II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Trotta 2010.]

Hamon, Ph., *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'ouvre littéraire*. París: Presses Universitaires de France 1984.

Herrera, M. de, *Divinal victoria de Orán (Logroño, 1510)*, 2 vols. Edición y estudios de P. M. Cátedra García, J. M. Valero Moreno i F. Bautista Pérez. San Millán de la Cogolla: CiLengua 2009.

Ivars Cardona, A., «Origen y significació del 'Drac alat' i del 'Rat-penat' en les insígnies de la ciutat de València», en: *iii Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del Rey Don Fernando de Antequera*. València: Diputació Provincial / Ajuntament de València 1923, 49-112.

Jauss, H. R., *Storia della letteratura come provocazione*. Turín: Bollati Boringhieri 1999. [Primera edició *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.]

Kampers, F., *Kaiserprophetien und Kaisersagen im Mittelalter.* Munich: Neudruck der Ausgabe 1896. [Cito per la reimpressió amb el títol *Die Deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage*. Frauenfeld: Hüber & Co. 1925, i ara a Aalen: Scientia Verlag 1969.]

Köhler, E., *Sociologia della fin'amor*. Traducció i edició de M. Mancini. Pàdua: Liviana Editrice 1976.

Koselleck, R., «Modernidad», en: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós 1993. [Primera edició *'Erfahrungsraum' und 'Erwartungshorizont' - zwei historische Kategorien*, en: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der mordernen Welt*. Hg. von Ulrich Engelhardt, Volker Sellin und Horst Stuke. Stuttgart: Klett Verlag 1976.]

Lapesa, R., «Poesía docta y afectividad en las consolatorias de Gómez Manrique», en: *Estudios Sobre Literatura y Arte Dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada 1974, vol. 2, 231-239. [Cito per la reimpressió dins *De Ayala a Ayala: estudios literarios y estilísticos*. Madrid: Istmo 1988, 55-64.]

Lee, H., M. Reeves & G. Silano, *Western Mediterranean Prophecy. The School of Joachim of Fiore and the Fourteenth-Century 'Breviloquium'*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1989.

López de Mendoza, Í., Marqués de Santillana, *Proverbios*, en: *Poesías completas*. Ed. de M. Á. Pérez Priego. Madrid: Alhambra 1991.

Mannheim, K., *Ideologia i utopia*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona 1987.

Marx, K. / F. Engels, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten, Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, en: *Historisch-kritische Gesamtausgabe. Werke, Schriften, Briefe*. Im Auftrage des Marx-Engels-Instituts Moskau herausgegeben von D. Rjazanov, Abt. 1, Bd. 5. Frankfurt am Main: 1933.

Manselli, R., *La religion populaire au Moyen Âge. Problèmes de méthode et d'histoire*. Montréal/París: Institut d'Études Médiévales Albert-Le-Grand / Vrin 1975.

Messini, A., *Profetismo e profezie ritmiche italiane d'ispirazione Giochimito-francescana nei secoli xiii, xiv e xv*. Roma: Miscellanea Francescana 1939.

Milhou, A., «La chauve-souris, le Nouveau David et le Roi Caché (trois images de l'empereur des derniers temps dans le monde ibérique: xiiie-xviie ss.)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 18 (1982), 61-78.

—, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*. Valladolid: Casa Museo Colón / Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid 1983.

—, «Esquisse d'un panorama de la prophétie messianique en Espagne (1482-1614). Thématique, conjoncture et fonction», en: Redondo (ed.) 2000, 11-29.

Mongardini, C., *Ideologia e società*. Roma: Bulzoni 1969.

Nieto Soria, J. M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos xiii- xvi)*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense 1988a.

—, «Apología y propaganda de la Realeza en los cancioneros castellanos del siglo xv. Diseño literario de un modelo político», en: *En la España Medieval* 11 (1988b), 185-221.

Pareto, V., *Traité de sociologie générale*. Ginebra: Droz 1968.

Paton, L. A. (ed.), *Les prophecies de Merlin*. Nova York / Oxford: D. C. Heath and Co. / Oxford University Press 1926, 2 vols.

Pêcheux, M., *Analyse automatique du discours*. París: Dunod 1969.

Perea Rodríguez, Ó., «Propaganda ideológica pro-Trastámara en el 'Cancionero de Baena'», en: *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdéon*. Valladolid: Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid 2009, vol. 2, 583-593.

Pérez de Guzmán, F., *Generaciones y semblanzas*. Ed. de J. Domínguez Bordona. Madrid: Espasa-Calpe 1924. [Reimpressió de 1965, colecció «Clásicos Castellanos».]

Pommier, É., *L'invention de l'art dans l'Italie de la Renaissance*. París: Gallimard 2006.

Pou y Martí, J. M., *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos xiii-xv)*. Vic: Editorial Seráfica 1930. [Ara reimprès a Alacant: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» 1996, amb estudi preliminar d'A. Hauf i Valls, i a Madrid: Colegio Cardenal Cisneros 1991, amb estudi introductori de J. M. Arcelus Ulibarrena.]

Propaganda politica nel basso medioevo. Atti del xxxviii convegno storico Internazionale. Todi, 14-17 ottobre 2001. Spoleto: Centri Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2002.

Proia, I., «Il canzoniere di fray Diego de Valencia de León». Roma: Università di Roma "La Sapienza" 2010 (tesi doctoral inèdita).

Quintanilla Raso, M. C., «Les confédérations de nobles et les bandos dans le royaume de Castille au bas Moyen-Âge. L'exemple de Cordoue», *Journal of Medieval History* 16 (1990), 165-179.

Redondo, A. (ed.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (xve-xviie siècles)*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2000.

Reeves, M., *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism*. Oxford: Clarendon Press 1969. [Cito segons l'edició revisada de l'autora. Notre Dame / London: University of Notre Dame Press 1993.]

Ricoeur, P., «L'imagination dans le discurs et dans l'action», en: *Savoir, Faire, Espérer. Les limites de la raison.* Brusel·les: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis 1976, 207-228.

—, «Ciencia e ideología», en: *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2001, 279-306. [Primera edició francesa de 1974.]

Rousseau, I., «Prophétie et réécriture de l'histoire dans les vaticinations de Merlin à Maître Antoine», en: Redondo (ed.) 2000, 175-190.

Rousseau, R., «Une mosaïque prophétique: l'apocryphe *Opus magistri Arnaldi de Vilanova*», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 29 (2006), 103-149.

Rubio Vela, A., *Joanot Martorell y el condado de Denia. Una clave en el Tirant*. Valencia: 2010.

Sackur, E., *Sibillinische Texte und Forschungen.* Halle: Max Niemeyer 1898. [Reimprès amb estudi preliminar de R. Manselli. Torí: Bottega di Erasmo 1963.]

Schmitt, J.-C., «Le suicide au Môyen Age», *Annales (E. S. C.)* 31 (1976), 1-28.

Suárez Fernández, L., «Gestación de los partidos políticos castellanos en el siglo xv», en: *Bandos y querellas dinásticas en España al final de la edad Media. Coloquio de la Biblioteca española de París*. París: Biblioteca Española 1991, 157-184.

Thompson, J. B., *Studies in the theory of ideology*. Cambrigde: Polity Press 1984.

Tuchman, B. W., *A Distant mirror: the calamitous 14th century.* Nova York: Alfred A. Knopf 1978.

Val Valdivieso, M. I. del, «Los bandos nobiliarios durante el reinado de Enrique IV», *Hispania* 130 (1975), 249-293.

Veysseyre, G. / C. Wille, «Les commentaires latins et français aux *Prophetie Merlini* de Geoffroy de Monmouth», *Médiévales* 55 (2008), 93-114.
Vilanova, A. de, *Obres catalanes*. Ed. de M. Batllori, pròleg de J. Carreras i Artau. Barcelona: Barcino («Els Nostres Clàssics», 53-54) 1947.
Viña Brito, A. / J. M. Bello León / R. J. González Zalacaín (eds.), *Pompa y ceremonia en el mundo medieval*, *Cuadernos del CEMYR* 17 (2009).
Vovelle, M., *Idéologies et mentalités*. París: Maspero 1982.
Zima, P. V., *Manuel de sociocritique*. París: L'Harmattan 2000.

LA *LEGENDA AUREA* COM A FONT DEL *MISTERI D'ELX*: UNA ANÀLISI COMPARATIVA*

Hèctor Càmara i Sempere
Universitat d'Alacant
hector.camara@ua.es

RESUM: La *Legenda aurea* de Voragine es convertí aviat en una de les obres més difoses de la literatura religiosa de l'edat mitjana. El valor devocional d'aquesta obra la convertí en font d'escriptors i artistes d'arreu d'Europa. El drama religiós en rebé també la influència en l'elecció de temes i continguts i, en aquest sentit, nombroses representacions hagiogràfiques l'aprofitaren com a font. El cas del *Misteri d'Elx* (s. xv) no és alié a açò. Amb aquest treball, pretenem avançar en la comparació que iniciaren autors com Alfons Llorenç entre la *Legenda aurea* i la representació elxana d'una manera més detinguda, recollint algunes de les coses que ja s'han dit alhora que aprofundim l'anàlisi.

Paraules clau: *Misteri d'Elx*, Voragine, *Legenda aurea*, teatre medieval, literatura religiosa.

ABSTRACT: The Voragine's *Legenda Aurea* soon became one of the most widespread works of religious literature of the Middle Ages. The devotional value of this work became the source of writers and artists throughout Europe. The religious play also received the influence in the choice of topics and contents, and in this sense, it took advantage of the numerous hagiographic representations as a source. The case of the *Mystery Play of Elche* (fifteenth century) is no stranger to this factor. With this work, we mean to advance in the comparison that some authors like Alfons Llorenç began between the *Legenda Aurea* and the representation of Elche in a way more thorough, absorbing some of the things that have already been mentioned at the same time as we deepen the analysis.

Key words: *Mistery Play of Elche*, Voragine, *Legenda Aurea*, medieval theatre, religious literature.

* Aquest treball, primera versió d'un estudi més ampli, s'emmarca en el projecte "Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos xv y xvi" (FFI2009-11594/FILO).

1. Introducció

El primer autor que esmentà la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine com a font directa del *Misteri d'Elx* fou Roc Chabàs (1890), que publicà una mena d'edició crítica d'un dels manuscrits que conserven la lletra i la música de la representació i que s'anomenen *consuetes*. L'arxiver de la seu de València dedica tot un apartat a demostrar que l'obra de Voragine és el relat sobre el qual es construeix el drama elxà a partir d'una traducció abreujada del que diu el capítol sobre la festivitat de l'Assumpció.

Aquesta aportació passà prou desapercebuda i no fou fins a l'esclat d'estudis que es produí gràcies a una nova generació d'investigadors en els anys vuitanta quan de nou es tingué en compte la relació entre la *Legenda aurea* i la *Festa*. Entre els autors que s'acostaren al tema, cal destacar Gironés (1977) i Quirante (1987), que dedicaren sengles obres a establir els antecedents assumpcionistes que trobem al darrere d'aquesta obra teatral de la segona meitat del segle xv (*vid*. també Romeu 1998 i Massip 2006). Però fou l'estudi que Llorenç publicà l'any 1987[1] el primer que comparava *tête-à-tête* el text de la *Festa* amb el capítol de l'Assumpció d'un dels primers manuscrits conservats que conté la traducció catalana de l'obra de Voragine, conegut amb el títol de *Vides de sants rosselloneses* (ms. esp. 44 de la BNF).[2]

El present treball, deutor dels esmentats, pretén avançar en la comparació entre la *Legenda aurea* i el *Misteri d'Elx*, si és possible, d'una manera més exhaustiva i detinguda, sense oblidar les coses que ja s'han dit. Però en lloc d'utilitzar un testimoni de la versió catalana del llegendari massa antic respecte als versos de la *Festa*, datats entre la segona meitat del segle xv i la primera del xvi (*vid*. Ferrando 1998), fem servir el text que recull l'incunable titulat *Flos sanctorum romançat* (Barcelona, 1494), contemporani al drama elxà i que aprofita la mateixa traducció que ja apareix en les *Vides*.

2. La *legenda aurea*, un *best-seller* medieval

La *Legenda aurea* —també coneguda com a *Flos sanctorum*— fou escrita al voltant de 1264 pel dominic Jacobus de Voragine. L'obra és un gran recull en llatí de vides de sants i de festes cristològiques, mariològiques i eclesiàstiques organitzades a partir del calendari litúrgic cristià. En realitat, Voragine amb aquesta obra no introdueix cap novetat, sinó que reaprofita tradicions anteriors i molt antigues. En aquest sentit, l'estructura cíclica —certament enginyosa en permetre la reactualització contínua del contingut— ja la trobem en els martirilogis, himnaris i breviaris i l'acció d'arreplegar vides de sants aparegué molt prompte en el cristianisme, amb la narració exemplar de la passió dels màrtirs.[3]

1. Fem servir les reedicions de Gironés (2009) i Llorenç (1998).

2. El manuscrit, datat en la primera meitat del s. xiv, està editat en Voragine 1977 («Del puyament de la Verge Maria», vol. iii, 190-203). Gironés (1977) també fa una col·lació entre les dues obres, però no suficientment clara.

3. Per al contingut de l'obra és imprescindible la lectura de Boureau 1984.

Els capítols dedicats als sants estan construïts d'una manera semblant: en primer lloc, l'etimologia simbòlica del nom i, a continuació, els episodis més importants de la seua vida amb els miracles en què intervingué. Pel que fa als capítols sobre les festivitats de Crist i de la Mare de Déu, tenen una càrrega molt més teologicodoctrinal, en comparació amb els hagiogràfics. A pesar d'açò, també és cert que capítols com el que ara tractem, el de l'Assumpció, o el de la Nativitat de Maria, pel seu caràcter més apòcrif, contenen una major presència d'elements narratius.

Un dels aspectes que caracteritza la prosa de Voragine, que participa de la dependència a les *autoritats* pròpia dels autors medievals, és l'ús abundant de citacions, extretes de la Bíblia, dels Pares de l'Església o dels teòlegs medievals. Tanmateix, encara que sovint es faça servir d'altres autors, Voragine elabora una obra que, si bé no podem definir com a original, pot ser reconeguda per la seua capacitat d'organització, integració i síntesi.

Per la gran difusió i fama que obtingué, podem considerar aquesta obra un *best-seller* de l'època. Tres dades ho palesen: sense comptar els testimonis de les múltiples traduccions, n'han perviscut un miler de manuscrits arreu d'Europa, cosa sorprenent si pensem que amb una vintena de testimonis conservats ja es pot considerar que una obra ha obtingut fortuna a l'edat mitjana; es traduí del llatí a les llengües vernacles abans que l'autor morira, fet que evidencia la rapidesa de la divulgació de l'obra;[4] i comptà amb una segona versió revisada de l'autor.

La gran fortuna de la *Legenda aurea* permeté, d'una banda, que s'aprofitara en multitud d'àmbits, tant comunitaris (la predicació, els oficis litúrgics, la lectura als refectoris, etc.) com privats, així apareix documentada en moltes biblioteques laiques; i, d'una altra, que esdevinguera una de les fonts més recurrents per als escriptors i artistes des del segle XIII al tercer quart del segle XVI.

El teatre medieval no fou alié a la influència d'aquest llegendari. En aquest sentit, dins l'àmbit lingüístic català, una bona part de les obres conservades tenen com a model, amb diferents graus de dependència, la *Legenda aurea*, com és el cas del *Misteri de santa Àgata* (primera meitat del s. XVI) o la *Consueta de sant Jordi cavaller*, la *Consueta de la conversió de sant Cristòfor* o la *Consueta de sant Mateu*, que formen part del manuscrit Llabrés (Romeu 1957: 54-55, 124-126). De les obres pertanyents al cicle assumpcionista, tant el misteri de Tarragona (últim quart del s. XIV) com el d'Elx fan servir la narració de Voragine com a font.

3. El *Misteri d'Elx*: adaptació teatral de la *Legenda aurea*?

La *Festa* és un gran mosaic que reutilitza una gran quantitat d'elements textuals, musicals i escenogràfics anteriors. Des del punt de vista argumental, com ja demostrà Chabàs, pren com a model la *Legenda aurea*, però sobre aquesta trama s'afegeixen

4. La primera llengua a la qual es traduí fou la catalana, a les acaballes del segle XIII. Es conserva en diverses còpies manuscrites dels segles XIV i XV.

elements escènics i literaris manllevats d'altres tipus de drames religiosos, especialment del cicle de la Passió. Pel que fa a la música, s'aprofiten melodies d'himnes preexistents per als cants de la part considerada més antiga de la representació, fet molt comú en el teatre medieval; i, dins de les composicions polifòniques introduïdes en el segle XVI, trobem melodies extretes del *Cancionero musical de Palacio*. Possiblement aquella característica que hem destacat de Voragine, però que formava part de la manera de ser de la cultura medieval, la redacció a partir de préstecs d'autors anteriors, d'alguna manera també és present en la *Festa*, que conjuga elements d'ací i d'allà, això sí, amb originalitat i coherència.[5]

Demostrada l'ascendència del llegendari de Voragine sobre el *Misteri d'Elx*, el que cal és aprofundir en l'abast d'aquesta influència, terreny que ha comptat amb excellents contribucions, però que encara pot donar algun fruit més. La primera pregunta que es planteja és quina versió utilitzà l'autor de la representació, si tenim en compte que la traducció catalana de la *Legenda aurea* és força antiga i que els manuscrits i fragments conservats en palesen una certa difusió. Amb el material documental que tenim a les mans és del tot impossible respondre a aquesta qüestió, ja que la versió en català del relat de l'assumpció arreplega tots els motius que apareixen en el text llatí i la *Festa* no incorpora cap tret que ens permeta filiar-la amb una o l'altre. Si prenem en consideració la quantitat de testimonis en la llengua original que hi havia a l'època i el fet que la versió en romanç seria més comuna en biblioteques de laics que en una eclesiàstica, com la que podria tenir la parròquia de Santa Maria, el més lògic seria pensar que el text de Voragine consultat devia ser en llatí.[6] Malgrat açò, a causa de la fidelitat textual i per facilitar la lectura, la comparació la farem a partir de la traducció catalana que arreplega el *Flos sanctorum romançat*, publicat a Barcelona l'any 1494, edició contemporània a la creació de la *Festa* (Càmara 2009: 193-211).

Per fer més senzilla la comparació, dividiré la representació en escenes i indicaré entre parèntesis els números que corresponen als trets en què Quirante (1987: 27-28) divideix la narració tradicional de la dormició i l'assumpció de la Mare de Déu. Faré servir *FS* per a fer referència al text contingut en l'incunable i *MdE* per al *Misteri d'Elx*.[7]

a) *Visita als llocs de la Passió* (0-3). El relat s'inicia amb la visita de Maria als llocs per on passà el seu fill. Encara que el FS fa un llistat extens que recorda els moments més importants de la vida de Jesús, el MdE se centra en els tres que es refereixen a la Passió: l'hort, la creu i el sepulcre. Aquest fet, juntament amb la presència al costat de Maria de Maria Jacobe i Maria Salomé, personatges aliens al relat assumpcionista, ha fet veure la influència en aquest episodi del drama litúrgic de la *Visitatio sepulchri*, difòs arreu d'Europa, en el qual Maria Magdalena, acompanyada

5. Per a un estudi detallat dels antecedents en què s'inspira la *Festa*, *vid*. Massip 1986 i 2006.

6. Llorenç (1998: 158) opina d'una altra manera: "més que el text llatí o les còpies posteriors, el que tenien més a l'abast l'autor de la consueta d'Elx […] eren les versions de la daurada llegenda en la nostra llengua".

7. Fem servir el text de la consueta de 1625 editat per Massip (1998), i indiquem el versos.

de les dues Maries, es dirigia al sepulcre. Pel que sembla, aquesta escena podria estar desenvolupada a partir de la visita que s'efectuava també a l'inici del misteri assumpcionista de València, encara que en aquest cas Maria estava només acompanyada per dues donzelles (Quirante 1987: 36-38 i 92-96).[8]

El FS enumera els llocs que visitava Maria per recordar el seu fill, però no indica res de les paraules que els dirigia. En el MdE la Verge s'adreça a aquest llocs de la Passió amb unes expressions molt semblants a les dels *planys* marials (Massip 1986: 8). El MdE, doncs, construeix sobre la línia argumental mínima del FS un discurs que acosta la representació als *tòpics* propis dels drames del cicle de la Passió.

b) *Desig de morir i visita de l'àngel* (4-9). El FS conta que Maria, "un dia, així com fonch venguda de cercar los sanctuaris del seu fill, li vench tan gran desig de Jesuchrist que lo seu cor ne fonch molt mogut a plorar", que corresponen, pel que fa al plor al cant anterior a la visita a l'hort ("Ai trista vida corporal!" v. 9) i, especialment, a "Gran desig me à vengut al cor / del meu car fill, ple d'amor" (vv. 25-26). El *gran desig* —expressió que fan servir les dues obres— de veure el fill només pot entendre's com una petició de morir per part de Maria ("hon per remey desig morir", v. 28), que en el FS només se sobreentén.

El cel s'obri i davalla un àngel que anuncia a Maria el compliment de la seua demanda. Acarem els dos textos perquè ofereixen una filiació molt clara (assenyalem amb cursiva les coincidències):

FS	MdE
e [l'àngel] *saludà-la* ab honor, *així com a mare del Senyor* e dix-li: "*Déus te sal*, beneyta, reb la benedictió d'aquell qui manà la salut de Jacob. *Vet un ram de palma*, senyora mia, *que yo t'é portat* de paradís e *fer l'as* *portar davant* lo teu lit aprés *tres dies*, quant la tua beneyta ànima serà exida del teu cors. E sàpies que *lo teu fill* *te spera* així com a mare honradora".	*Déu vos salve*, Verge imperial, *Mare del Rey selestial*, yo us port saluts e salvament del vostre fill omnipotent. Lo vostre fill qui tant amau e ab gran goig lo desigau, *ell vos espera* ab gran amor […]. E diu que *al ters jorn*, sens duptar, ell ab si eus vol apellar, alt en lo regne celestial […]. E manà'ns que *us la portàs* *aquesta palma* y eus la donàs: que *us la fassau davant portar*, quant vos porten a ssoterrar. (vv. 29-44)

En el FS, que segueix la tradició, Maria fa tres peticions a l'àngel: 1) el seu nom, 2) que els apòstols l'acompanyen i 3) que la seua ànima no veja cap esperit maligne.

8. Les dues Maries corresponen, segons la tradició, a les germanes de Maria, filles també de santa Anna. En aquest sentit, l'apel·latiu de «Germanes mies» (v. 1) no té res de simbòlic.

El MdE només cita l'única útil en el desenvolupament dramàtic de l'obra: l'arribada dels apòstols. La qüestió és si aquesta reducció fou introduïda ja d'aquesta manera per l'autor de la *Festa* o es deu a una retallada textual posterior. Tanmateix, l'única petició que apareix en el MdE s'expressa de forma semblant en el FS:

FS	MdE
"*Si yo he trobada gràcia ab tu*, prech-te que·m digues lo teu nom, mas, sobretot, que los apòstols, fills e frares meus, *sien ajustats ab mi*, per ço que *yo·ls veja* ab mos ulls corporals e que *ells me soterren* e que, present ells, reta yo la mia ànima a Déu […]".	Àngel plaent e yluminós, *si gràtia trob yo davant vós*, un do vos vull demanar; preg-vos no me'l vullau negar. *Ab mon ser*, si possible és, ans de la mia fi, *yo vées* los apòstols *assí justar* *per lo meu cos a ssoterrar*. (vv. 45-52)
E l'àngel li dix: "[…] E vet que *los apòstols huy seran ab tu*, qui·t soterraran honradament […] car aquell qui lo propheta de Judea per un pèl portà en Babilònia, ell, *en un instant, porà portar* los apòstols a tu".	*Los apòstols assí seran* y tots ab brevetat vendran car Déu, qui és omnipotent, *los portarà sobtossament*. (vv. 53-56)

Encara que la resposta de l'àngel presenta més diferències, es manté la idea de la potestat de Déu per a traslladar de seguida els apòstols des d'on es troben.

c) *Arribada dels apòstols* (11-16). El primer apòstol a arribar és Joan que "saludà la Verge molt honradament". Tot seguit, Maria, emocionada pel retrobament amb el deixeble dilecte, li fa esment del vincle filial que Jesús establí entre ells al peu de la creu:

FS	MdE
"Fill, sies membrant de les paraules del teu maestre, qui·m comanà a tu com a mare e tu a mi com a fill".	Ay fill Joan e amich meu! Conforte·us lo ver Fill de Déu, car lo meu cor és molt plaent del vostre bon adveniment. (vv. 65-68)

En el MdE Maria s'estalvia recordar el parentiu i directament s'adreça a Joan com a fill (abans l'apòstol ja l'havia saludada com a mare).

Mentre que en el FS Maria avisa a Joan que els jueus tramen cremar el seu cos quan mora, el MdE elimina aquesta advertència. Quirante (1987: 96-99) comenta que no arreplegar aquesta informació suposa llevar sentit a la *judiada*, ja que no queda massa clara la intenció dels jueus. En canvi, el MdE, sí que arreplega el manament que Maria fa a Joan de portar la palma en el soterrament:

FS	MdE
"E tu, fill, faràs portar aquesta palma davant lo meu lit com portareu lo meu cors al sepulcre". [9]	Ay, fill Joan! Si a vós plau, aquesta palma vós prengau y la'm fassau davant portar quant me porten a ssoterrar. (vv. 69-72)

Amb aquesta al·lusió al seu soterrament en el MdE, Maria informa Joan de la seua mort, en canvi el FS és més precís: "yo só appellada per lo Senyor e dech exir de aquesta vida". El deixeble, assabentat que el traspàs de Maria està proper, desitja que els seus companys estiguen presents. La diferència entre una obra i l'altra és que en la *Festa* la crida als apòstols forma part d'un lament que, de la mateixa manera que ocorria amb Maria quan visitava els llocs sants, recorda els planys dels drames de la Passió (Massip 1986: 15). Fins i tot, el començament és un calc de la cobla de la Maria: "Ay trista vida corporal". Però comparem el que diu Joan:

FS	MdE
"Molt volria que tots los apòstols, frares meus, fossen açí per ço que nosaltres te soterràssem loant Déu honradament". [I més endavant, comenta als seus companys:] "e siau avisats, com ella serà morta, que negú no plor, per ço que lo poble, que u sentiria, no se'n torbe ne diguen: 'Veus aquests com temen mort qui prehiquen als altres resurrectió'".	O apòstols e germans meus! Veniu, plorem ab tristes veus car güi perdem tot nòstron bé, lo clar govern de nostra fe. Sens vós, Senyora, què farem? E ab qui ens aconsolarem? De ulls e de cor devem plorar mentres viurem, e sospirar. (vv. 81-88)

És curiós que en el FS Joan recomana als seus companys que s'abstinguen de plorar perquè no els acusen de tenir por de la mort i, en canvi, en el MdE desitja que estiguen presents perquè tots junts puguen plorar la mort de Maria. Ací, la representació s'aparta del seu model i torna a abraçar el to de les passions medievals. Aquest recurs a la *compassio*, que ja ha aparegut en el viacrucis inicial, ens acosta a un devocionalisme baixmedieval, difòs pels ordes mendicants, que prefereix acostar-se al fet religiós pel patiment i el dolor.

El FS no distingeix la resta d'apòstols que són transportats fins a la casa de Maria; el MdE, a diferència d'açò, fa entrar i intervenir Pere, que saluda la Verge. Tot seguit,

9. És curiós que en el parlament de Maria en el FS es dirigeix dues vegades al deixeble com a fill, la primera quan el saluda i la segona quan li encomana la palma, fet que coincideix amb les dues cobles del MdE, que comencen: "Ai, fill Joan".

per parelles, hi arriben sis apòstols i, darrere seu, per portes diferents de l'església altres tres (el *Ternari*), que expressen la seua estranyesa per trobar-se sobtosament a Jerusalem:

FS	MdE
tots los apòstols foren aquí aportats dels lochs on cascun prehicaven e foren davant la porta de la Verge Maria.	De les parts de assí estranyes Som venguts molt prestament, Passant viles y montanyes En menys tems de un moment. (vv. 97-100)

Reunits els apòstols al voltant de Maria, expressen per boca de Pere la sorpresa per estar de nou tots junts i en demanen la raó:

FS	MdE
E, com se veren ensemps, foren maravellats, dient: "*Què és açò* ni per què nos ha ajustats lo Senyor?".	O Déu valeu! *Y qu·és assò*, de aquesta congregatió? Algun misteri amagat vol Dé nos sia revelat. (vv. 117-120)[10]

Una altra diferència entre el FS i el MdE és que, en aquell, Joan informa els apòstols de la mort de Maria ("sapiau, frares, que la nostra senyora se deu partir de nosaltres per mort corporal"), en canvi, en aquest és la mateixa Maria la qui els ho comenta ("mon cos vos sia acomanat / lo soterreu en Josafat" vv. 123-124).

d) *Mort de Maria i ascens de l'ànima al cel* (17-21). Aquesta part del MdE és una de les que més s'allunyen del FS. Però, fins al punt de considerar-la una innovació? L'absència de Jesús i del parlament d'aquest amb sa mare, amb tanta importància en el relat assumpcionista tradicional, pot sobtar: com és possible que la *Festa* obvie un personatge tan important com és Jesucrist?[11] Castaño (2002) resolgué la qüestió en recopilar tots els indicis que feien creure que el paper que representa el personatge central de l'Araceli, l'Àngel Major, es relacionava amb la funció de Jesús en el trànsit de la Mare de Déu —assistir a la seua mort i endur-se'n l'ànima al cel— i en exhumar un inventari de l'ermita de Sant Sebastià de 1637 que, entre altres vestidures de la representació, incloïa "una ropa de tafetán con pasamán de oro del Jesús". Amb aquesta troballa es confirmà que almenys fins al segle XVII participava el personatge de Jesús en la *Festa*, fossilitzat en el paper mut que exerceix l'Àngel Major de l'Araceli. El que no sabem és si hi intervenia i després d'una reforma anterior als texts conservats perdé protagonisme en favor dels àngels que l'acompanyen, com veiem si comparem

10. El *Ternari* també expressa aquesta mateixa estranyesa: "sert és aquest gran misteri, / ser assí tots ajustats" (vv. 95-96).

11. Quirante (1987: 60) considera que "a medida que pasa el tiempo se va consolidando el dogma de la Asunción por sí mismo y, por tanto, la recurrencia a Jesús como elemento justificativo va desapareciendo".

els versos amb algunes de les coses que Jesucrist diu en el FS, o sempre ha estat un personatge mut.

FS	MdE
Jesuchrist, començà a cantar, dient: "Vine, eleta mia, e *posaré a tu en la mia cadira*, car yo he desi[j]ada la tua bellesa e la tua persona. […] Vine de Líbano, sponsa mia, vine e *seràs coronada*". […] E dix Jesucrist als apòstols: "*Aportau lo cors de la Verge Maria, mare mia, en la vall de Josaphat e soterrau-lo* aquí en un sepulcre nou que y trobareu".	Esposa e Mare de Déu, a nós àngels seguireu, *sereu en cadira real* en lo regne çeslestial. Car pux en Vós reposà aquell qui sel e món creà, *deveu aver exaltament* *e corona molt exçelen*t. Apòstols e amigs de Déu, *lo cos de la seua mare pendreu* *e portau-lo a Josafat*, *hon vol sia sepultat*. (vv. 129-140)

Si la presència de Jesús en el MdE és ara mateix innegable, la llunyania amb el FS ja no és tanta com es pensava. Es tractaria d'una escena que, per motius diversos, podia haver estat reformulada.[12]

Conta el FS que, quan la Mare de Déu estava a punt de morir, "posà's enmig dels apòstols, qui staven ab ciris cremants", accions que arreplega el MdE: els apòstols, a mesura que arriben, es col·loquen al voltant d'un llit on és agenollada Maria i, en expirar, encenen ciris mentre l'Araceli descendeix del cel per a endur-se'n l'ànima. La influència s'estén més enllà del text: els motius narratius del relat es transformen en motius escènics.[13]

e) *Preparació del soterrament* (22-24). Els preparatius per al soterrament de la Mare de Déu s'inicien en el FS amb la neteja del cos de Maria per part de tres verges que s'hi troben presents, acció que no es reflecteix en el MdE. En canvi, sí que hi apareix una invitació dels apòstols a les Maries perquè els acompanyen en el sepeli.

A continuació, té lloc el diàleg entre Joan i Pere sobre la palma, que trobem amb diferències en les dues obres. En el FS Joan l'ofereix a Pere com a cap del col·legi apostòlic, però la refusa adduint que, per la virginitat servada, és millor que la duga Joan. En el MdE inicia la conversa Pere, que ofereix la palma al seu company "car

12. Les raons podrien ser de tot tipus (escenogràfiques, musicals, etc.), però cal tenir en compte el que diu Quirante (1987: 55): "lo que aparece al final del primer acto es la estatua misma de María. Mientras que el actor representa María, la estatua *es* María. Es el objeto, la estatua concreta que los ilicitanos veneran durante todo el año. Es la *patrona* de la ciudad. Es la expresión máxima de la *Festa*". És a dir, quin sentit té un personatge com el de Jesús si no pot establir el diàleg preceptiu amb la seua mare, representada per una imatge? Sense res a dir, l'única funció del fill és emportar-se'n l'ànima al cel.

13. La lona del cel pintada per José Gonzálvez *Paraes* el 1867 i que es cremà amb l'església l'any 1936 reproduïa el versicle del Càntic dels càntics: "Qua est ista quae ascendit invixa super dilectum sumis?" (8, 5), que en el FS canten els àngels mentre Jesús puja l'ànima de la seua mare al cel.

així u dix la Verge gloriosa" (vv. 159-160) i Joan accepta l'encàrrec "pux que haveu [Pere] potestat copiossa / de condemnar e delir tot pecat" (vv. 163-164). En la *Festa*, doncs, no apareix l'oferiment de Joan i, en canvi, s'incorpora la seua resposta al manament de Pere, que arreplega en part l'argument sobre la seua potestat que apareix en el FS. En part perquè si en el FS serveix per a cedir-la a Pere, en el MdE justifica l'acceptació de Joan.

Abans d'iniciar el trasllat al sepulcre, els apòstols del MdE entonen un cant laudatori a la Mare de Déu, que recorda en part unes paraules que diuen els deixebles en el FS mentre l'ànima de Maria puja cap al cel:

FS	MdE
cantaven los apòstols, dient: "O, Verge molt sàvia! En qual loch vas —o, senyora!— hages memòria de nosaltres".	Pregam-vos, cos molt sagrat, que de nostra parentat vos acort tota vegada quant sereu als sels pugada. (vv. 169-172)

f) *Irrupció dels jueus i soterrament* (25-34). Els apòstols es diposen a portar les despulles de la Mare de Déu a la vall de Josafat per soterrar-les mentre canten el salm *In exitu Israel de Egipto* (114), quan un grup de jueus, atrets pels cants, ataca els apòstols i intenta furtar el cos de Maria. Miraculosament, el cap dels atacants queda paralitzat en el moment que pretén agafar-lo i, colpit de dolor, prega a Pere que el sane. L'apòstol, després de demanar-li que crega en Crist i en la virginitat de la seua mare, el deslliura del càstig amb la palma. Aquests són els elements bàsics que caracteritzen l'atac jueu i que es donen tant en el FS com en el MdE, encara que la representació simplifica i canvia alguns dels elements que apareixen en el llegendari.

La diferència més important és la reducció del paper del «príncep dels preveres», que en la *Festa* es coneix com a «gran rabí». En el FS, després que els jueus decideixen atacar els apòstols per cremar "lo cors qui portà lo enganador",[14] es dirigeix cap al llit amb la intenció de llançar-ne el cos a terra i, miraculosament, se "li secaren les mans" (o "les mans fetes gafes", com diu el MdE).[15] A partir d'aquest moment, inicia un diàleg amb Pere en què li demana ajuda ja que el salvà quan fou acusat de ser deixeble de Jesús, però l'apòstol li exigeix abans que crega en Crist, cosa que accepta el jueu. Però, així i tot, la curació no és completa i, aleshores, Pere, li aconsella que proclame també la seua creença en la virginitat de Maria ("yo crech en Jesuchrist, lo qual aquesta dona portà, e, aprés del part, fonch verge"). Fet açò, és sanat. En el MdE l'únic paper del "gran rabí" és el cant en solitari del primer vers de la intervenció dels jueus, que interromp el salm que entonen els apòstols; en la resta de la *judiada*

14. El FS diu: "E veren que los apòstols portaven lo cors de la Verge Maria e tornaren en la ciutat per armes"; i l'acotació del MdE indica: "en acabant tot lo que en lo andador canten, tira St. Pere de un coltell que porta ab si y pelea a los jueus y los jueus ab ell". Malgrat que agafen armes, no hi ha cap lluita en el FS.

15. El FS afegeix "e tot l'altre poble qui aquí era tornà cech". La consueta, en canvi, castiga tots els jueus amb la manquesa.

els cants són corals. A més, és un altre el jueu que arriba fins al llit de la Mare de Déu i és castigat per la seua intenció d'emportar-se'n el cos. Quan els atacants veuen el miracle, cauen de genolls i tots plegats demanen ajuda a Pere, però no és tampoc aquest apòstol qui s'hi adreça, sinó altres tres, que posen com a condició creure que la Mare de Déu "tots temps fonch verge, sens duptar" (vv. 199). Els jueus reclamen el baptisme i Pere els toca el cap amb la palma.

El paper de la palma també és diferent en les dues obres. En el FS, l'obsequi celestial té una funció només curativa; en el MdE serveix per a batejar també els jueus. Aquesta conversió en massa dels jueus en la *Festa* pot ser considerada una innovació de la representació, que s'allunya de la seua font i de la mateixa tradició assumpcionista. Com s'explica en el FS, pel tocament de la palma els jueus que creuran seran guarits, els altres, no. En el MdE tots professen la nova fe en Crist i en la Mare de Déu i són salvats del càstig, però, a més a més, s'integren en el soterrament del cos de Maria, fet impensable en qualsevol altra obra de temàtica assumpcionista (*vid*. Kovàcs 2002).

Es reprén el trasllat del cos de la Mare de Déu al sepulcre, on els apòstols —i també els jueus en el cas del MdE— el soterren. Segons el FS, és Pere un dels que carrega les despulles; en canvi en la representació presideix el trasllat.

g) *Assumpció, arribada de Tomàs i coronació* (35-40…). En el MdE, en encensar el cos i introduir-lo al sepulcre, davalla l'Araceli amb l'ànima. La segona aparició d'aquest cor d'àngels presenta la mateixa reducció argumental que en la primera. Segons el FS, Jesús compareix davant dels apòstols, que es troben al voltant del sepulcre de Maria, i els pregunta quina recompensa hauria de donar-li. Els deixebles responen que "resuscits la tua mare e que la metes a la tua dreta part". Crist crida Miquel, que en presenta l'ànima, i aleshores ordena que s'alce del sepulcre i que l'acompanye en cos i ànima al cel. Aquesta conversa amb els apòstols no existeix en el MdE ja que el personatge de Jesús —que en l'actualitat representa l'Àngel Major— no té cap intervenció. El cant dels àngels conserva algun detall de les paraules que el FS atribueix a Crist:

FS	MdE
lo salvador parlà, dient: "Leva, cosa mia, coloma mia, tabernacle de glòria e vexell de vida, temple celestial".	Llevantau·s, Reyna excellent, Mare de Déu omnipotent. (vv. 231-232)

De la mateixa manera que la *judiada* no té una justificació clara en el MdE (no sabem els motius que mouen els jueus), tampoc coneixem la raó per la qual Déu decideix ressuscitar Maria en cos i ànima. Cal anar a la font per trobar una explicació: com que la Mare de Déu ha estat preservada sense taca de pecat, pot gaudir abans que ningú de la resurrecció.

L'arribada de Tomàs no és un episodi que aparega en la font principal del FS, l'apòcrif de pseudo Melitó de Sardes, sinó que l'arreplega d'un altre *transitus mariae*, el de pseudo Josep d'Arimatea, però, així i tot, el llegendari en crea una versió nova.

L'apòcrif parla que Tomàs es troba la Mare de Déu pujant cap al cel i aquesta li lliura el seu cinturó. Després arriba on són els seus companys i aquests el reprenen per la tardança; aleshores pregunta on està el cos de Maria i ells li responen que al sepulcre, cosa que nega. Els apòstols el titllen de descregut, però trau el cíngol i demostra que el seu cos ha pujat al cel. És un relat, doncs, que compensa la fama d'incrèdul de Tomàs. En canvi, el FS el continua presentant com a escèptic en alterar l'ordre dels fets, ja que primerament es troba amb els apòstols, als quals no creu, i després rep com a prova el cíngol.

En el MdE, no es discuteix la incredulitat de Tomàs, sinó que se'n destaca la tardança en arribar i l'excusa per la qual ha faltat al soterrament de la Mare de Déu, "que les Índies me an ocupat" (v. 150). Encara que es diferencia del FS, aquest text és el punt de partida: en la representació, igual que en l'obra de Voragine, arriba primerament al sepulcre, davant del qual es lamenta de la seua tardança, i els apòstols no s'adonen de l'assumpció. En canvi, no expressa el seu dubte, però sí que és recompensat d'alguna manera, no amb el cinyell, sinó amb la vista de l'assumpció de la Mare de Déu abans que els seus companys.

La culminació del MdE, i açò sí que es tracta d'un afegit respecte del model, és la coronació de la Mare de Déu. Ni els apòcrifs ni el FS arrepleguen la glorificació de Maria, però és un episodi que apareix en l'art occidental a partir del segle XII i en el teatre a partir del XIV. La solució trinitària de la *Festa* s'estén a partir de la segona meitat del XV (Quirante 1987: 56-71). Art i teatre medieval compartien la funció edificant a través de la imatge, per la qual cosa s'establí una relació estreta que explicaria la difusió d'aquest episodi de la coronació per altra via diferent a l'escrita.[16]

4. Conclusió

A l'hora de parlar de les fonts del *Misteri d'Elx*, ens trobem amb les posicions antagòniques representades per Gironés ("dudo haya un solo producto cultural en este mundo que tenga más antecedentes", 2009: 11) i per Quirante ("el autor ha reciclado la tradición conduciéndola a soluciones nuevas, propias, genuinas […] me encuentro en desacuerdo con otros trabajos dedicados a […] pensar por una parte que todo cuanto hay en ella debe estar ya dado", 1987: 101). Tradició o innovació és una disjuntiva falsa quan parlem d'obres medievals. El prestigi de les *autoritats*, dels autors que ja n'han parlat, fa que qualsevol obra "nova" es construïsca sobre aquests models. La innovació existeix en la capacitat de l'autor de seleccionar, manipular i glossar les autoritats de les quals parteix. Tots els trets que hi ha en la *Festa* ens remeten a models anteriors. L'originalitat cal cercar-la en la manera d'interpretar-los i adequar-los amb coherència.

A pesar que en la representació es conjuguen multitud de fonts diferents, el model sobre el qual es construeix el *Misteri d'Elx* és el capítol sobre l'Assumpció de la *Le-*

16. La relació entre l'art i el teatre medieval és una qüestió de llarga trajectòria (*vid*. Soler i Palet 2006, en què tracta el tema i el relaciona amb la *Festa*).

genda aurea de Voragine. Però la font no hi apareix tal qual, sinó que és modificada amb amplificacions (com és el cas de la visita als llocs de la Passió de Crist), amb reduccions, algunes molt notables que, fins i tot, eliminen trets rellevants de la tradició (les dues aparicions de l'Araceli en són l'exemple més evident, però també podríem parlar de la *judiada*) o amb afegits que completen el model (el punt culminant de la coronació).

En l'epígraf de l'apartat anterior, fent servir un terme propi del cinema o el teatre, ens preguntàvem si la *Festa* és una adaptació de la *Legenda aurea*. Encara que versions pot haver-hi de tota mena, l'adaptació d'una obra a un altre llenguatge exigeix que d'alguna manera continue present en el resultat, és a dir, cal una certa fidelitat. Al meu parer, la *Festa* en cap moment renega del model, ja que, encara que introduïsca canvis, sempre manté punts de contacte. Ni tan sols en la coronació, que podem considerar un corol·lari que no contradiu la font; simplement aquesta no l'arreplega.

Bibliografia

Boureau, A., *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*. París: Les Editions du Cerf 1984.

Cámara i Sempere, H., *La Mare de Déu en el* Flos sanctorum romançat *(1494)*. Alacant: Universitat d'Alacant 2009.

Castaño Garcia, J., «Jesucrist, possible personatge de la *Festa d'Elx*», en: *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alacant: Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» 2002, 211-226.

Chabàs, R., «El drama sacro de la Virgen de Elche», *El Archivo*, tom iv, quadern vii (setembre-octubre 1890), 203-214.

Ferrando, A., «La llengua del *Misteri d'Elx*», en: J. Castaño / G. Sansano (eds.): *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Alacant: Universitat d'Alacant 1998, 127-142.

Gironés Guillem, G., «Los orígenes del *Misterio de Elche*», en: *El Misterio de Elche*. València: Patronat del Misteri d'Elx 2009. [3a ed. del treball editat per la University of Dayton 1977.]

Llorenç, A., «Aproximació al món literari de la *Festa d'Elx*», en: J. Castaño / G. Sansano (eds.): *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Alacant: Universitat d'Alacant 1998, 157-179. [Reproducció de l'article aparegut en *Festa d'Elx* 45 (1987), 109-123.]

Massip i Bonet, F., *Consueta de 1709. Edició del text*. València: Generalitat Valenciana 1986.

—, (ed.), «La Festa d'Elx (Consueta de 1625)», en: J. Castaño / G. Sansano (eds.): *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Alacant: Universitat d'Alacant 1998, 105-126.

—, «Els models del *Misteri d'Elx* i el *Misteri* com a model», en: R. Alemany / J. L. Martos / J. M. Manzanaro (eds.): *Actes del x Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana 2005, 137-167.

—, «La representación de la resurrección, asunción y coronación de la Virgen María en el teatro ibérico», en: C. Bernardi *et alii* (eds.): *Il corpo glorioso. Il riscato*

dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni del Cristo Risorto (Atti del II Simposio Internazionale di Studi sulle Arti per il sacro). Pisa: Giardini 2006, 125-141.

Quirante Santacruz, L., *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Alacant: Conselleria de Cultura 1987.

Romeu i Figueras, J. (ed.), *Teatre hagiogràfic*, vol. I («Introducció»). Barcelona: Barcino 1957.

—, «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», en: J. Castaño / G. Sansano (eds.): *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Alacant: Universitat d'Alacant 1998, 59-95.

Soler i Palet, J., «Els misteris i l'art gòtic», *La Rella* 19 (2006), 127-160.

Voragine, J. de, *Vides de sants rossellonesses*, 3 vols., en: Ch. S. Maneikis Kniazzeh / E. J. Neugaard / J. Coromines (eds. i intr.): Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana 1977.

LA VERSIÓN ARAGONESA DEL *LIBRO DE MARCO POLO* (SIGLO XIV): EN LA FRONTERA DEL ÁMBITO GALORROMÁNICO E IBERORROMÁNICO

Mª Ángeles Ciprés Palacín
Universidad Complutense de Madrid
ninescp@filol.ucm.es

RESUMEN: Nuestro objetivo prioritario en este trabajo es identificar los rasgos dialectales de la lengua romance aragonesa en la que está redactada dicha versión del *Libro de Marco Polo*, fijándonos de manera especial en los rasgos que provienen de las lenguas francesa y occitana. En este sentido queremos contribuir al trabajo de muchos estudiosos que en los últimos años han iniciado la tarea de caracterizar el *romance aragonés medieval.* Para ello hemos llevado a cabo un análisis filológico del texto editado por John Nitti en 1980 que contiene el códice Z-I-2 de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Palabras clave: romance aragonés medieval, occitano, ámbito galorrománico, literaturas ibéricas medievales, relatos de viajes.

ABSTRACT: The main objective of this work is the identification of the dialectal characteristics of the Aragonese Romance language in which this version of the *Libro de Marco Polo* is written. Specially, we have focused on the characteristics that originated from the French and Occitan languages. With this analysis, we want to contribute to the work in recent years by several experts initiating the task of characterizing the Medieval Aragonese Romance. To accomplish our goal, we have made a philological analysis of the text edited by John Nitti which contains the codex Z-I-2 of the Royal Library of the Escorial Monastery.

Key words: Medieval Aragonese Romance; Occitan; related to Gallo-Romance; Medieval Iberian Literature; travel short stories.

1. Introducción

El manuscrito del *Libro de Marco Polo* en versión aragonesa, correspondiente a la signatura Z-I-2 de la Real Biblioteca del Escorial, ha sido objeto de varias ediciones

(Knust/Stuebe 1902; Benedetto 1928; Nitti 1980; Nitti/Kasten 1997) y de numerosos estudios a los que aludiremos a lo largo de nuestro trabajo.

Nuestro objetivo prioritario es identificar los rasgos dialectales de la lengua romance aragonesa en la que está redactada dicha versión del *Libro de Marco Polo*, fijándonos de manera especial en los rasgos que provienen de la lengua francesa y occitana.

Sabemos que Aragón, ya desde el siglo XI, estaba fundamentalmente orientado a Europa y lógicamente en relación y contacto con las lenguas del ámbito galorrománico. Estudios recientes sobre documentos notariales redactados en romance aragonés en la zona pirenaica, en una fecha cercana a la de la elaboración de esta traducción romance del texto estudiado, ponen de manifiesto la influencia occitana y francesa de la lengua medieval aragonesa. Ya en los estudios de Molho (1978: 193-250) leíamos la denominación de *occitano cispirenaico*, y en los trabajos de Santomá Juncadella (2007: 171-195) apreciamos la precisión aportada por dicho investigador, que habla de *occitano cispirenaico aragonés* para referirse en concreto al aragonés medieval escrito en el siglo XIII en el Valle del río Aragón. Por otra parte no podemos dejar de citar los trabajos del profesor Cierbide (1988; 2005: 27-45), precursor en el estudio del dialecto navarro-aragonés en su relación con el ámbito galorrománico.

Hemos leído el *Libro de Marco Polo* en la versión en romance aragonés del siglo XIV, editada por John Nitti (1980) y en la versión del *Libro de Marco Polo* que forma parte de la valiosísima transcripción de manuscritos navarros y aragoneses medievales publicada en CD-ROM (Nitti/Kasten 1997). Nuestra lectura ha sido principalmente lingüística puesto que estamos interesados en poner de relieve la importancia del fenómeno medieval de lenguas en contacto que tuvo lugar entre los siglos XIII y XIV en la Corona de Aragón. Sin embargo el interés literario ha estado siempre presente ya que el lector, en su búsqueda de términos y de denominaciones, recorre el relato cautivador y no deja de pensar en el intercambio fructífero y de tono ya humanista que tuvo lugar entre las Cortes europeas de habla románica en ese momento de la Historia.

En un momento en el que la lengua aragonesa necesita recuperar sus textos primeros, ya sea en el dominio de la escritura cancilleresca o en el de literaria, estamos emocionados siguiendo el camino trazado de forma magistral por maestros como Manuel Alvar, Tomás Buesa, Rafael Lapesa, William Denis Elcock, Germán Colon o Joan Corominas entre otros, comprobando cómo se fue configurando esta lengua romance, en el crisol de las relaciones históricas y políticas de dos ámbitos: el iberorrománico y el galorrománico.

2. El *Libro de Marco Polo* en romance aragonés

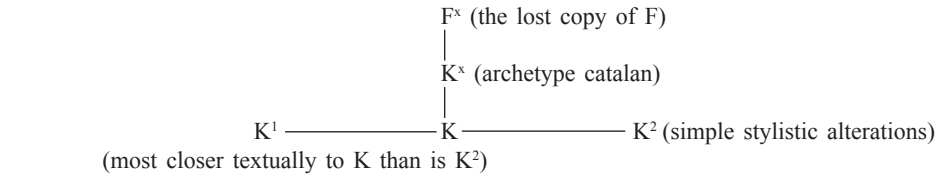
Los estudiosos coinciden en señalar, como fuente principal de todas las traducciones existentes del *Libro de Marco Polo* una redacción hecha por Rustichello en una lengua mezcla del francés y del italiano: “la redacció del *Viatges de Marco Polo*, coneguda generalment en la historia literària italiana amb el títol de *Milione*, fou feta

per Rustichello en francés, o en la llengua que ell creía que era francés: una mescla de francès i d'italiá" (Gallina 1958: 9).

En relación con la versión aragonesa que nos ocupa, podemos decir que tendría su origen en un grupo de manuscritos procedentes de la traducción franco-italiana de Rustichello, al igual que la redacción catalana y otra francesa. En este sentido, Anna Maria Gallina afirma que la traducción aragonesa pudo haber sido hecha a partir del texto catalán (Gallina 1958: 9). En 1956, la autora italiana, había publicado en *Filologia Romanza* (Gallina 1956: 296-315), un artículo dedicado a la traducción aragonesa en el que expone la filiación del texto que sirve de corpus a nuestro análisis Su punto de partida es la explicación dada por Luigi Foscolo Benedetto en su introducción al texto de Marco Polo, obra publicada en Florencia en 1928 (Gallina 1956: 296); a saber: la familia de manuscritos que él denomina K se compone de tres códices: el K^1 en francés, conservado en la Biblioteca Vaticana, el K^2 que corresponde a la versión en romance aragonés, conservado en la Real Biblioteca de el Escorial y el K, en lengua catalana conservado en la Biblioteca Riccardiana de Florencia.

El hecho de que Benedetto sitúe un códice catalán (K^x) como modelo de los otros dos códices se basa en el hecho de que "si trovano tracce di catalanismi nelle due traduzioni francese ed aragonese" (Gallina 1956: 296). Sin embargo, no parece ser el K el arquetipo de las copias francesa y aragonesa ya que no es un texto completo. Por el contrario, siguiendo la argumentación de Gallina, entre los tres códices se podría reconstruir el arquetipo catalán modelo, el K^x, traducción a su vez del *pseudo-original* en lengua franco-italiana.

La datación de los códices K^x y K^1, teniendo en cuenta la posibilidad de que el manuscrito K sea de la mitad del siglo XIV, sería la siguiente, según la autora italiana: K^x, primera mitad del siglo XIV, unos diez años aproximadamente posterior a la redacción de Rustichello de Pisa (F) y K^1 sería bastante posterior, primera mitad del siglo XV. En 1980, John Nitti (1980) editó el manuscrito Z-I-2 de la Real Biblioteca de El Escorial. En su estudio, retoma lo anteriormente dicho y expone el diagrama siguiente (Nitti 1980: XIII):



El códice Z-I-2 aparece reseñado en los catálogos de 1917 y 1921 de la Real Biblioteca de El Escorial (Miguelez 1917: 1-4). Junto con el *Libro de Marco Polo* (58a-104-d) el códice comprende otros tres textos; *Flor de las Ystorias d'Orient* (1a-57d); *Actoridades* (105a-250d) y *Secreto Secretorum* (254a-312d). Sabemos que la Capilla Real de Granada fue su destino anterior y que pertenecía a la reina Isabel la Católica (legado por su padre el rey Juan II) (Marcos Marín 1977: 132).

En relación con la fecha de composición del texto aragonés, K^2, por una parte, hay indicios para situarla entre 1377 y 1396 ya que estas fechas corresponden al periodo en el que Johan de Heredia ostentó el cargo de Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, con sede en Aviñón y a él se le pidieron copias de éste y de otros textos similares. Sin embargo Rubió y Lluch en 1921 señalaba que en octubre de 1372 ya existe en la corte del rey Pedro IV de Aragón el registro de los pagos de un ejemplar del *Libro de Marco Polo* en su versión aragonesa y de dos ejemplares en 1374 así como del envío de otra copia del texto "como regalo del infante Juan al Conde de Foix en 1384" (Rubió i Lluch 1921: CLXXX y CLXXIII). El interés fundamental de la Corona de Aragón era tener noticias y datos geográficos de las tierras de Oriente debido a sus deseos expansionistas y por este motivo los reyes aragoneses encargaron a Johan Fernández de Heredia traducciones y copias de algunos textos medievales en los que se trataba de viajes y rutas por Asia y por Oriente.

El autor de dichas traducciones en romance aragonés, no fue el propio Fernández de Heredia, a pesar de que Amador de los Ríos (1864: 298) así lo afirmase. Benedetto y más tarde Anna María Gallina están convencidos, en el caso del *Libro de Marco Polo*, de que no se ocupó personalmente de la redacción de la versión aragonesa y lo afirman después de analizar algunas características lingüísticas de los escritos de Heredia que no se dan en dicha traducción. En cualquier caso, lo más frecuente entre los estudiosos del texto aragonés es hablar de "versión aragonesa de Fernández de Heredia" (Buesa Oliver 1987: 290) ya que parece que su papel era el de supervisar las traducciones llevadas a cabo en su taller de Aviñón.

Cuando hablamos de la lengua de Heredia o de sus traducciones al aragonés, tenemos que pensar sin lugar a dudas en un equipo de trabajo en el que, con toda seguridad, debió haber personas de muy distintas procedencias. En este sentido no podemos dejar de citar el artículo de Regina af Geijerstam sobre el bilingüismo de las obras que llevan el sello de Heredia (1980: 490-510) y de la situación de plurilingüismo en la que estaba inmersa la Corona de Aragón, fruto de las lenguas en contacto que constituían sus territorios y sus fronteras.

3. La lengua de la versión en romance aragonés del *Libro de Marco Polo*

3.1. Fonética y Ortografía

3.1.1. Sonidos africados

Encontramos el fonema palatal africado sonoro [dʒ] con la grafía G; el sufijo -aticum suele tener la solución -AGE aunque hay casos de -ATGE que sería la solución occitana: *herbages/erbages*, *saluages*, *beurages*, *homenage*, *linatge/ linage.*

3.1.2. Sonidos dentales fricativos de la lengua romance

El fonema interdental fricativo sordo [θ] se representa por Z, *fizo*, *faze*, *plazer*, *deziendo/diziendo*, *azero*, *fazen*, *nozer, cozinar*, *envernizado* (77r), *perdizes*, *luzient*, *aduze*,

plazientes, *suzia*, *cuezen* (100r), *nuezes*, o por C'/CC'/SC', *cabeça*, *coraçon*, *caçar, cuiraças*, *paçer se*, *çieruo*, etc. En francés el resultado es C en interior de palabra iniciando sílaba y S/IS en posición intervocálica. En occitano Z en posición intervocálica.

3.1.3. Sonidos labiodentales

El fonema labiodental fricativo sonoro [v] es reemplazado de modo general en la grafía por U: *lieua*, *beuir*, *uegadas, leuar*, *beuer*, *cauallos*, *adeuinos*, *toualletas*, *cauallero*, *prouehen*, *çeuar*, *sauio*, *yuan*, *nueuas*, *ueuos*, *clauos*, *volantes*. Excepción: *vegadas* (79v). La sustitución del fonema labiodental fricativo sonoro [v] por el bilabial oclusivo sonoro [b] es un fenómeno propio de la lengua occitana, de modo notable en el ámbito del gascón y en aragonés; en el texto estudiado encontramos algunas palabras en las que se da dicha sustitución: *bozes*, *saber, bolan, obradas, bermello.* Excepción: *varca* (93r). La vocalización de V+consonante sí es propia del occitano: *ciudat*.

3.1.4. Sonidos oclusivos

La T intervocálica latina generalmente sonoriza y se escribe -D- como en occitano aunque hay vacilaciones: *soltan/soldan, trehuto/trehudo, murada, maridada, parlado, ferrada, lauradas, malata/malauta.*

El fonema velar oclusivo sordo [k] se conserva aunque la grafía no es uniforme; encontramos numerosos dobletes: *can/chan, cascun, Nichola, marcho/marco polo, cangiscan, archo/arcos (70r), archeros, chamellots/camell, cantones, casales, marca/marcha, canes/cannes/coha de chan.* En occitano se conserva en posición inicial delante de las vocales A/O; ante E/I se transforma en el fonema alveolar fricativo sordo [s] con la grafía C. La grafía CH es propia del provenzal y de los dialectos más próximos a la lengua de oïl.

3.1.5. Sonidos líquidos

El fonema líquido lateral alveolar [l] se conserva o se duplica: *sallida, vallientes, porçellanas, sallen, vellas.* Las *Leys d'Amors* indicaban para el occitano la existencia de dos tipos de L, una que sonaba más fuerte que se asemejaría a la LL (de L simple latina) y otra más suave que se aproxima más a la pronunciación de R (de LL doble latina).

3.2. Particularidades vocálicas

3.2.1. Vocales protónicas internas

Alternancias vocálicas E/I; O/U: asimilación de las vocales protónicas al timbre de las vocales tónicas o vacilaciones en la pronunciación de vocales atonas: *beuir, missageros, der* (por *dir), sirpient, condeçiones, pariglos, trasoro, bresil/brasil*, *murrien, acullientes, reculliendo foir, fuyendo, roydo, huye (oir), tomba, complir, furnien, buscages.*

3.2.2. Vocales finales

-E desaparece en los casos siguientes coincidiendo con los resultados galorrománicos: -ND/-NT: *grant, mandamient, simient, calient, refrescament*; -MENT de los adverbios: *volenterosament, luengament, cortesament, valientment, specialment, mayorment*; -ST y -RT: *huest*, *huestes* (68v), *fuert*.

= Se conserva detrás de BR: *pebre*, y detrás de consonante palatal: *ultrage*, *peage, salvage*. Se mantiene igualmente en occitano como vocal de apoyo.

-O desaparece en los casos siguientes: -NT: *multiplicament*. Excepciones: *desierto, comandamiento, mandamiento*; -LL: *bell*. En el ámbito occitano, exceptuando el gascón donde -LL > -d/-t, presenta el resultado palatal -LH.

Epéntesis vocálica o consonántica. Se da con frecuencia en las formas verbales *seyer, beyer, creyer, sayetas,* pero también en sustantivos para marcar el hiato: *fridos* (69v). Dicha epéntesis se resuelve en occitano con frecuencia en Z: *vezer, lauzar, auzir*.

3.3. Particularidades consonánticas

3.3.1. Conservación de F-, G- y de los grupos de consonante más líquida CL-, PL-, CR- como en occitano: *clama, faga, clamada, aplegar*, *falcones, fazer, plenos, planos*.

3.3.2. En los grupos consonánticos interiores, señalamos los cambios siguientes:

= RS del latín se conserva o pasa a S/SS como en occitano: *diuerssas*, *desuso, deves, cossarios/corssarios*.

= TR/T'R > DR/YR: *nodrir, cayre, vayres* (*vatres*, *vautores* occ.), *cayres*. En occitano TR > DR > IR.

= el grupo latino -ŬLT se resuelve en -UYT: *muyto, muyt*, aunque a veces aparece *mucho*: *muchos bellos herbages* (67r), *muchas provinçias* (68r), *guardan se mucho* (70r), *muyt* (105r).

= Los grupos consonánticos interiores seguidos de yod tienen diferentes resultados:

DY > I/J/Y/=: *jornadas, iornadas, enoyosa, mig iorn* / *medio dia* (76v). La solución occitana es la africada [dʒ] generalmente con grafía J.

NY > =/NG: *anyo, senyor, stranyas, stranger/strangero, senyoria, senyorear*, *manyana, montanyas, companya, vergonya, canyas, señor* (77v), *senyal*, *señor/senyor* (79v), *anyada, canyamo* (95v). En este caso, la grafía dominante es la catalana NY puesto que en occitano sería NH.

LY > LL, LLI, L, LI, resultados más cercanos al francés que al occitano LH: *acullientes, muller, conssello, millor, filla, mulleres, millores, treballo, leuar, batalla, mullier* (72v), *fulla, lieua, vitualias/uituallas, scudellas*.

CT > YT/CH/T: *fruyto, fruytas, fruto* (105r). Excepciones: *leche* (70r), *bendicho* (77v), *derecho* (2) (71v y 75v), *dicho* (78r), *nochi* (78r), *noche* (*ibid.*), *dicho* (78r), *prouecho* (79v), *lechos* (80r), *drechos* (80v), *cocha* (93v). En occitano tenemos la solución IT en la parte más occidental de Occitania y CH en Provenza y en la parte oriental.

3.3.3. Los grupos consonánticos secundarios en posición interior se resuelven en el texto estudiado del modo siguiente:

= M'L, M'N y M'R desarrollan una consonante epentética B: *hombre*, *semblant, cambra, semblante* como en francés y en occitano.

= D'C>G con pronunciación africada [dʒ]: *juge, mege*. En occitano y en catalán con grafía TG.

= M'N>PN: *dapnage, dapnificados, dapnificassen.* En occitano surge la P epentética para separar el grupo M'N: *dompna*. En los ejemplos del texto hay una reducción de MPN a PN.

3.3.4. Debido a la pérdida de vocales finales, hay muchas palabras en el texto que terminan en consonante:

= -D > -T *piet*; la D se conserva en el plural: *piedes.* En occitano desaparece detrás de vocal o ensordece como refuerzo. En el *Libro de Marco Polo* encontramos la forma apocopada del pronombre adverbial *ende* terminada en -D: *end*.

= -T > -T *voluntat/volumtat, humilitat, verdat, humildat* (79r), *natiuidat, seguritat, mandamient, segunt, valient, calient, puent, tallant, corrient, mediant, luzient, part, cort, fuert, muert*. En occitano se conserva tanto detrás de consonante como de vocal.

= -NS > = *serrazins*, *nesturins*, *rubins*. En general en francés y en occitano se conserva en los plurales.

= -LS > -LS/-LZ > = *terrenals, dulz.* En occitano se suele cambiar, detrás de consonante, la S del plural por Z.

= -CS > -CHS *trabuchs.* La terminación -CHS es propia del occitano aunque es más frecuente -CHZ: *dichz*.

3.3.5. Otras características de las consonantes son la metátesis de R muy frecuente en occitano y en provenzal: *partre, crebantas, partres, frebrero, forment* (76v), *perlado*; la disimilación de L en R o viceversa: *arambre, pelegrinos*, *pariglos*, *orifant(s), girofre/ girofle* es otra particularidad occitana.

3.4. Morfología

3.4.1. Sustantivos, adjetivos y determinantes

En relación con la formación de los plurales y debido a la pérdida de vocales finales, se encuentran plurales masculinos en -ES que se combinan con los terminados en -OS: *bellos monumentes*, *auzelles, pexes*. En occitano la forma para el masculino plural en -ES existe para palabras que terminan en consonante en singular

Los sufijos occitanos más frecuentes son -ADA: *vegada, caualgada*; los diminutivos afectivos en -ETA(S): *campanetas, squiletas, bracelletas, toualletas*; -ARIA/-ERIA: *pradarias, grosseria, granderia*; -ANÇA/-ENÇA: *significança, simiença, continenças*; -IDO/A: *huuido, uenido beuido*; -EZA: *grosseza*; -EIRE/-EDOR: *comedores.*

Presencia notable de la forma masculina del adjetivo GRANT precediendo a sustantivos femeninos, rasgo propio del francés medieval, aunque dicha forma convive con algunas ocurrencias de la forma femenina GRANDE/S: *la qual es muy grant et muyt noble* (67r), *ydolas chicas et grandes* (67r), *le fare grant onta* (68v), *una de oro que es bien tan grant* (78v)*, la muy grant mercadería quende passa* (82v).

En cuanto a los determinantes relacionados con el francés y/o con el occitano hemos reseñado las formas siguientes:

Determinantes demostrativos: *aquellas encontradas*, *aquesti*, *aquestos, aquesta, esti*.

Determinantes posesivos: *lur, lures*: *lures pregarias, lur husança, lures casas*, *alur senyor, lures bienes, lures cosinas, lur querpo, lures cauallos, lur gent* (78r), *lur aliento*, *lures riquezas, lur vino* (100v), *larçebispe lur* (106v) en ocasiones aparece la estructura aragonesa que proviene de las lenguas románicas medievales: artículo + posesivo + sustantivo: *seyendo el mi sclao* (68v)¸ *las nuestras bestias* (83r), *el su mandamiento (*86v), *las casas de los mis peregrinos* (103r), *al su bispe* (108r). En occitano, las formas tónicas precedidas del artículo son muy frecuentes.

3.4.2. Verbos

Apócopes verbales en las terminaciones de los imperfectos de subjuntivo: *crebantas*, *quisies*, *podies, vidies* (3), *enuias*, *se apparellas*, *supies*, *fincas*, *derramas*, *uuies*, *conquistas*, *çessas* (85v), *fizies*. En occitano, las tres personas del singular tienen las desinencias: -es/-as/-is; -esse/-asse/-isse; -es/-as/-is. Excepciones: *uuiesse* (68r), *metiosse* (68v), *fuesse* (77v), *despiendese* (79v), *fuesse* (83r), *fuessen*, *fuyessen*, *fiziessen*, *muriessen* (85v), *apparellosse* (86r), *fuessen fechas* (86v).

El sonido dentoalveolar africado sordo [ts] se representa por -T en *sabet* (2ª persona del plural), en occitano con grafías -TS/-TZ: *et sabet que* (74v), *sabet que* (80v), *en cara sabet* (92r), *sabet que* (98r). Al final del texto encontramos la desinencia -ES como grafía posible de la terminación francesa -EZ: *trobares* (80r), *podes entender* (98r), *conoceres* (98r).

Imperfecto de indicativo para expresar la condición como en francés: *como si eran biuos* (71v).

Desinencias -IE/-IA/-AUA para el imperfecto de indicativo y -RIE/-RIA para el condicional: *trincaua*, *tenien*, *sabien*, *regnaua*, *clamaua*, *podia*, *calie*, *vidien*, *avien*, *vidies*, *auie*, *conuinie*, *murie*, *soiornauan*, *tirarie*, *faria*, *serie*, *metria*, *murrien*, *podrien*, *querie*, *aurie houido*, *creyerie*, *perdrie*, *tomarien*, *valdrien*, *se deffenssarien*. Las formas en -IE/-RIE que dominan en el texto pueden deberse a una grafía con influencia de la pronunciación.

3.4.3. Preposiciones

Uso francés de algunas preposiciones: *se apparellas de defender* (68v), *metiosse en coraçon* (68v), *ferido de muerte de una saecta* (69r), *son en batalla* (71r), *ni veyen que a fer* (71r), *bellos aueer* (72r), *sieruen a guerras* (76v), *es muyt bella cosa a veyer* (77v).

3.5. Sintaxis

Distinción de los relativos QUI y QUE según su posición sintáctica: *la carne que comen* (71r), *ninguno de los otros qui ya* (77r), *el senyor sabe todos meses qui hi es partido et qui hi es venido et qui hi es naçido o muerto* (92r). Excepciones: *una de oro que es bien tan grant* (78v).

Utilización generalizada de los pronombres adverbiales EN/Y del francés:

Aparece una gran variedad de formas para el adverbial INDE > *ende, end, en, ne*, con frecuencia unidos a otros elementos de la frase, pronombres complementos o relativos: *Huuo ende grant desplazer, sen de torno; no m'en venga nenguno*; *derraman ne; donan lende XVii; fazen ne touallas; anat vos ne; sende torno; ende dan affembra que vaya de parto; fazen ne cuyraças; lyeuan ne el nombre; ne fazie matrimonio; donan lende xvii* (71r); *el fumo quende salle* (71v); *et fazen ne quartos* (*ibid.*), etc.

El adverbial IBI se resuelve con las grafías siguientes: *y, hi*: *Hi ha cristianos et moros; no ya gentes; ya grandes montanyas; y a una çiudat; et pintan hi; hi ha cristianos et moros; et han hi muchas bestias; por los grandes bosques que hi son; et trovan si; no hi pesque sino quando el ne aura menester; los mercaderos hi aduzen argent et lieuan oro; hi envio un fillo suyo por rey; hi meten el nombre; car yo hi stuve; vido hi xxxiiii vaxiellos,* etc.

Uso del verbo SER con verbos de movimiento en lugar de HABER: *algún stranger es uenido*, *eran stadas fechas*, *apres son stados buenos et leales*.

El verbo HABER se utiliza, como en francés, en lugar de TENER: *han hauida, no han vergonya de foir, encara han por costumbre* (71v), *han muy chica nariz* (72v), *han ha bullir el agua* (84r), *han lenguage de si mismos* (87v), *aquesti Rey es muyt luxurioso car ha bien .xxx. mulleres* (87v).

SER sustituye a ESTAR: *son en batalla* (71r), *fueron cerca* (75v), *es mucho gastada* (82v), *quando el dicho marco polo era en la cort del grant chan* (87r), *las cueuas que son en aquestas montanyas* (88r).

Uso del futuro en lugar del subjuntivo: *que faga todo lo q<ue> el estrangero querra, si alguno aura fillo que sea muerto* (71v), *todos aquellos que lo obedeçeran sean destruidos et muertos* (77v), *et aquella quemas senyales levara en su cuello sera mas ayna maridada* (83r).

Concordancia de los participios con el sujeto o con el complemento directo en los tiempos compuestos: *entro a que huuies vengada aquesta villanía* (68v), *gracia que ha dada* (77v), *trovares bellos hostales que el señor hi ha fechos, han Rey qui cascun anyo da trehuto al señor* (87v). Excepción: *et quando la huuieron conquistado* (86v).

Utilización de RES y PONT como segundos términos en la estructura negativa: *car no se troba res, no uos dire res, non puedo res dir* (101r), *et las fembras no han pont de pelos* (72v), *nin sende faze pont* (109r). Dos elementos negativos en la misma proposición: *e iamas no hia calor enoyosa* (74r), *nenguno no osas fer* (75r), *nenguno no osa yr* (78r), *nenguno no lo creyerie* (78v), *nengun baron ni cauallero no hi osa comer* (79r), *nenguno no hi pesque* (83v), *nenguno denoche no osa dormir de fuera de*

poblado (88r), *no haurie fecho ren* (90v), (98r). Excepciones: *no hi han pelos* (101r), *non comia otro pan* (101r).

3.6. Léxico

Utilización de palabras y expresiones del ámbito galorrománico adaptadas en algunos casos al romance aragonés: *esdevenideras; apres; cosino*; *malautia; ensemble; implen; corroçado; brunos; herbages; deves; aplegar; attendo; aparellas; nozer; forraduras; derrera; destriempan; soven; auzells; crebantas; asitio; encontradas; realme; enverniçada; reguardar; guarda; nodrir; afer; se genolla; tantost; fulla; guaytando; devallan; boscages; blades; cullir; assaz; marbre; grossas; girofre; pieça* (temps)*; eschorchar; apres; sclata; rasor; aduzen; coton,* etc.

Utilización continua del pronombre impersonal ON transcrito como *hombre* sin determinante: *cuando hombre caualga*, *hombre se partre, que hombre sapia*, *hombre faze el fino azur*, *lo que puede hombre guardar*, *quando hombre ha caualgadas aquestas xx iornadas troba hombre la provinçia atalech mangui* (82r).

Uso de la preposición DE con matiz partitivo generalmente detrás de un determinante o adjetivo cuantitativo: *muchos de buenos pexes, ay de otras aues* (72v), *hay muchos faysanes et de otras maneras de aues* (81v), *en do prenden muchos de buenos pexes* (84r), *ya tantos de leones por los caminos* (88r), *hay de grandes philosofos et de grandes meges* (95v).

El adjetivo *fuert* con valor adverbial: *ellos son fuert buenos hombres, dubdan fuert poco* (70v).

Utilización frecuente del verbo SER como auxiliar de ESTAR o de otros verbos que en castellano estarían regidos por el verbo *haber*: *es estado; ha stado; son estadas; son fartas; quando fue partido.*

Los términos pertenecientes al occitano son igualmente numerosos que los del francés medieval. En muchos casos se trata de la misma palabra con una evolución mucho más conservadora: *Uegadas, encontradas, pargamin(o), assa, cascun*, *avalladas, pasturas, bestyaires, desplazer, nengun(o), vianda, forraduras, bollido, derrera, barrals; bastonadas, chicos/chichos*, *banyas*, *affacçionadas* (afeciounadas),[1] *cassetas, grifantes, gerifantes, girifaus* (79v) (girfaus), *muda, envernisada*, *obrages, enoyos, blauas, cativas, linatge, cayre, passas, envernizado, fulla, cadiera, entallado, breu, guaytando, casitanos, hostal, vegadas* (79r), *grassas, secha, bayle, casales*, *anyada, recomtara, colonas, hostalerias* (ostalarias*), praderias* (pradarias)*, puyan, deuallan, gingibre, çeuar, ordio, bladas, entro a,* etc.

A lo largo de todo el texto, aparece la forma occitana *trobar* y sólo al final hay una ocurrencia del verbo castellano: *encuentra* (107r).

1. Entre paréntesis los términos en occitano medieval.

3.7. Fraseología

Alguna cosa (71r) = *quelque chose* ; *Auie tuerto (76r) = avoir tort* ; *Es assaber (76v) = c'est à savoir* ; *Otro si* (77v) = *otrossi, autressi* ; *Todo verde* (77v), *toda plana* (82r), *todos nudos* (101r), utilización del determinante cuantitativo con valor adverbial ; *Un otro* (77v) corresponde a la colocación francesa *un autre* ; *Guaytando la noche* (78r) es un giro francés para expresar el momento temporal sin la preposición *por* ; *Todos tiempos* (80r-80v) = *tout le temps* ; *Un otro hombre* (80v) = *autre homme* ; *Toda hora* (81r) = *tout à l'heure* ; *Dos uegadas la semana* (86v) = *deux fois la semaine* ; *A mal lur grado* (104) = *malgré eux*.

4. Conclusiones

Alvar, en sus estudios de los años 80 y 90, alentaba el trabajo sobre los materiales lingüísticos, notariales y 'literarios', escritos en romance aragonés, fundamentalmente entre los siglos xi y xiv, con objeto de llegar a una posible caracterización de la lengua utilizada en ellos y de este modo poner las bases de la evolución histórica de este dialecto. Entre sus conclusiones señalamos la existencia de un vínculo notable de las hablas aragonesas con Cataluña y Galorromania (Alvar 1978: 49)**,** la particularidad de muchos elementos léxicos que separan Aragón de la tradición castellana de esa época (Alvar 1978: 50) o las divergencias entre la lengua escrita y la hablada y entre los diferentes territorios de Aragón según las circunstancias sociales y políticas de cada siglo.

Más adelante, el profesor Lagüens (1991: 86) insiste en la necesidad de este trabajo: "otros textos están esperando su turno: hay que seguir trabajando sobre la presencia de lo aragonés en las crónicas, en las versiones oficiales de los fueros, en las escrituras notariales". Sabemos que es un trabajo ya iniciado por varios estudiosos del aragonés; debemos citar el trabajo de Nagore (2003) sobre *La Crónica de San Juan de la Peña* o el de Frago, sobre el *Vidal Mayor* entre otros.

En nuestro caso, hemos elegido iniciar con esta comunicación un estudio sobre los textos traducidos en 'romance aragonés' bajo la dirección de Juan Fernández de Heredia en el siglo xiv. Estamos convencidos del gran interés que tiene la revisión de los textos notariales y literarios para establecer la caracterización de esta lengua escrita; por otra parte es una tarea ya iniciada en el ámbito de la escritura notarial (Ciérbide 2005; Santomá 2007; 2010) y en el de los fueros y crónicas (Tilander 1956).

Como ya avanzamos en la introducción, la relación intensa y los intereses de la Corona de Aragón con el 'Midi' francés es un hecho patente. Hay que pensar en el dominio que tenía en esos momentos no sólo de Provenza sino también de los condados de Rosellón y Cerdaña y de Montpellier y en la ruptura que supuso en el siglo xiii la muerte del rey aragonés Pedro II en Muret, final de los reyes ultrapirenaicos aunque no de las relaciones político-religiosas con Francia y con el Papado establecido a lo largo del siglo xiv en Aviñon. La existencia de este dominio situado entre la Galorromania y la Iberorromania nos ha llevado a estudiar la versión en romance aragonés del

Libro de Marco Polo desde el punto de vista de la influencia de las lenguas francesa y occitana sobre el dialecto aragonés tal y como aparece en esta obra procedente del taller provenzal de Juan Fernández de Heredia. Sabemos sin embargo que quedarían por estudiar todos los aspectos como la movilidad y la circulación de los textos elaborados en el taller de Juan Fernández de Heredia; la interdiscursividad presente en el *Libro de Marco Polo* como origen de su orientación argumentativa y todo ello nos permitiría situarlo en un marco más amplio, el de 'los relatos de viaje' en un mundo medieval orientado a las relaciones con otros países alejados del núcleo europeo.

Las características lingüísticas enumeradas en el capítulo correspondiente a la descripción de la lengua del *Libro de Marco Polo*, dan cuenta de la influencia de las lenguas galorrománicas en el texto. No sólo las características gráficas y fonéticas nos permiten avanzar la hipótesis de que tal vez el códice arquetípico K^x no sea catalán sino que esté escrito en lengua occitana desde la versión franco-italiana. Para apoyar y ratificar esta hipótesis deberemos analizar de modo contrastivo los manuscritos K, K^1 y K^2.

Hemos indicado también algunos términos propiamente catalanes. En este sentido, cuando leemos en los estudios llevados a cabo en documentaciones escritas en romance aragonés medieval, estamos habituados a encontrar anotaciones que hacen referencia a los catalanismos encontrados en el texto. Como hemos visto, casi podemos hablar de un dominio intermedio entre Galorromania e Iberorromania. Las fronteras lingüísticas entre las diferentes lenguas utilizadas en aquella época debieron permitir esta situación en la que el romance aragonés, el occitano medieval y el catalán se encontrasen verdaderamente próximos.

En cualquier caso, estamos convencidos de que este tipo de estudios pueden contribuir a la caracterización del *romance aragonés medieval*. Refiriéndonos a la documentación pirenaica, hemos mencionado el *occitano cispirenaico aragonés*, pero si tenemos en cuenta los documentos realizados en Provenza, en los que la huella del francés medieval es indudable y se une a la del occitano, podremos decir que *el romance aragonés medieval escrito* es testigo de un encuentro inédito de dos ámbitos territoriales unidos por afanes y objetivos muy cercanos en lo cultural, en lo histórico-político y en lo religioso.

Bibliografía

Alvar, M., *Estudios sobre el dialecto aragonés*, vol. II. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1978.

—, *Estudios sobre el dialecto aragonés*, vol. I. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1987.

Anglade, J., *Grammaire de l'Ancien Provençal*. París: Klincksieck 1977.

Badía i Margarit, A., «Algunas notas sobre la lengua de Juan Fernández de Heredia», *Revista de Filología Española* XXVIII (1944), 177-190.

Benedetto, L. F. (ed.), Il Milione di Marco Polo, Florència: L. S. Olschki 1928.

Buesa Oliver, T., «Variaciones en el discurso y alternancias personales del narrador en la versión aragonesa del *Libro de Marco Polo*», *Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987), 289-295.

Cacho Blecua, J. M., «Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia», en: *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1991.

—, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón 1997.

Cierbide, R., *Estudio lingüístico de la documentación medieval en lengua occitana en Navarra*. Vitoria: Universidad del País Vasco 1988.

—, «Lenguas románicas en Navarra y Aragón en la Edad Media», *Alazet* (Huesca) 17 (2005), 27-45.

Frago Gracia, J. A., «Algunas anotaciones de fonética histórica aragonesa», *Cuadernos de Investigación Filológica* 2 (1976), 63-71.

Gallina, A., «Di un'antica traduzione aragonese del "Milione"», *Filologia Romanza* 11 (1956), 296-314.

—, *Viatges de Marco Polo. Versió catalana del segle XIV*. Barcelona: Barcino 1958.

González Echevarría, C., «El libro de Marco Polo», en: *Los libros de viajes en el mundo románico = Revista de Filología Románica. Anejo I*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 1991, 55-72.

Lagüens Gracia, V., «El aragonés medieval en sus fuentes documentales», en: *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1991, 83-114.

Molho, M., «Collection diplomatique de Jaca: Chartes occitanes (1255-1309)», *Archivo de Filología Aragonesa*, XXII-XXIII (1978), 193-250.

Nagore Laín, F., *El aragonés del siglo XIV según el texto de la Crónica de San Juan de la Peña*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses 2003.

Nitti, J., *Juan Fernández de Heredia's Aragonese versión of the Libro de Marco Polo*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies 1980.

Nitti, J. / L. Kasten, *The Electronic texts and Concordances of medieval Navarro-Aragonese Manuscripts*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies 1997.

Rubió i Lluch, A., *Documents per l'història de la cultura catalane mig-eval*, vol. II. Barcelona: 1921, CLXXX y CLXXIII.

Rubio i Tovar, J., «Viajes, mapas y literatura en la España medieval», en: F. Carmona / A. Martínez (eds.): *Libros de Viaje*. Murcia: Universidad de Murcia 1996, 321-343.

Santomá Juncadella, L., «La coherencia lingüística de los documentos en occitano cispirenaico aragonés del siglo XIII», *Revista de Filología Románica* 24 (2007), 171-195.

—, «El milagro de la mujer lapidada. Crítica literaria de la versión en occitano cispirenaico aragonés», *Revista de Filología Románica* 27 (2010), 285-314.

«HIC IACET»: DE SEPULTURAS EN *A DEMANDA DO SANTO GRAAL* GALLEGOPORTUGUESA Y EN LA *DEMANDA DEL SANTO GRIAL* CASTELLANA

Antonio Contreras Martín
Universitat de Barcelona
tcontreras@telefonica.net

RESUMEN: El propósito del presente trabajo es el análisis comparado de las sepulturas reales o figuradas que aparecen en *A Demanda do Santo Graal* gallegoportuguesa y en la *Demanda del Santo Grial* castellana, ya que desempeñan un papel fundamental en la configuración de sus estructuras narrativas y en su significado. De ese modo, se podrá comprender cómo pudieron ser interpretadas por sus receptores hispánicos de la época.

Palabras clave: Literatura artúrica castellana, literatura artúrica gallegoportuguesa, tumbas, *A Demanda do Santo Graal*, *Demanda del Santo Grial*.

ABSTRACT: The purpose of this work is a comparative analysis of the real or figurative graves that there are in the Galician-Portuguese *A Demanda do Santo Graal* and in the Castilian *Demanda del Santo Grial*; because they play a fundamental role in the shape of their narrative structures and in their meaning. So, it can be understanding how they could be interpreted by the Hispanic audience of the age.

Key words: Castilian Arthurian Literature, Galician-Portuguese Arthurian Literature, Graves, *A Demanda do Santo Graal*, *Demanda del Santo Grial*.

1. Un preámbulo[1]

La noche del 28 de marzo de 1947 tuvo lugar, en el Real Monasterio de Guadalupe (Cáceres), la exhumación de los restos de Enrique IV de Castilla, hallados, por azar, en un "escondrijo" "con aspecto de cueva" (Marañón 1981: 21). El análisis de la

1. Este trabajo retoma algunos aspectos tratados en Contreras Martín 2009.

momia real revelaba que había sido enterrada "sin ceremonia de lavado ni mortaja ni accesorio alguno: caso tan miserable de incuria quizá nunca se haya visto" (Marañón 1981: 22). Se confirmaba, así, la información ofrecida por las crónicas:

> Fue llevado su cuerpo a santa Maria del Paso sin ponpa alguna de las que se acostunbran fazer en el fallesçimiento de los grandes prinçipes, e alli estovo depositado fasta que fue llevado a santa Maria de Guadalupe, donde oy esta sepultado çerca de la serenisima reyna doña Maria, su madre (Sánchez-Parra 1991: II, 477).

Una tumba humilde y ominosa para un monarca percibido y tratado de forma deshonrosa, al que, sin embargo, no se había sometido a una *damnatio corporis*, paso previo y necesario para su *damnatio memoriae* (Rader 2006). No obstante, al ocultarse su lugar de recuerdo, se negaba su memoria. Era necesario para el triunfo del estado dinástico (Ruiz-Domènec 2009: 449-493).

2. Del estudio

Este trabajo tiene por objeto el análisis de las tumbas reales o figuradas que aparecen en *A Demanda do Santo Graal* gallegoportuguesa y en la *Demanda del Santo Grial* castellana, ya que desempeñan un papel fundamental en la configuración de sus estructuras narrativas y en su significado, para tratar de comprender de qué modo pudieron ser interpretadas por sus receptores hispánicos; pues la tumba, ya sea compleja o sencilla, fastuosa o humilde, es la manifestación plástica del recuerdo de un individuo o de su linaje, y tiene por fin su conservación en la memoria colectiva. Además debe considerarse que entre el monumento y el cuerpo se establece una relación de interdependencia, cuyo auténtico valor sólo se logra con la presencia de ambos. De ahí que una tumba sin cuerpo no sea nada, y un cuerpo sin tumba tampoco (Isla Frez 2006: 11-21).

3. De las sepulturas

Tanto el compilador de la *DGP* como el de *D* se preocuparon y ocuparon del destino final de sus personajes, y de su último lugar de reposo, al igual que lo hiciera su antecesor francés en el *Roman du Graal* (Bogdanow 1991-2000).[2]

En *DGP* se alude a veintiséis lugares de entierro, y en *D* a veinticuatro, de los que veinticuatro o veintidós, respectivamente, son reales y dos figurados. Así, son reales:

2. Todas las referencias a la obra gallegoportuguesa se toman de Freire Nunes (2005), y se indica la página. A partir de ahora *DGP*. Las de la versión castellana proceden de Demanda 1515, se indica el capítulo, que se corresponde con Bonilla 1907, quien reproduce la edición de 1535 (Sevilla). Desde ahora *D1* y *D2*, respectivamente, y de forma general *D*. Para la presentación del texto he seguido los mismos criterios de edición de *Lanzarote del Lago* (Contreras Martín / Sharrer 2006: XIV-XVI), salvo en lo tocante a la onomástica artúrica, donde he recurrido a Alvar (1991), y, cuando éste no lo documenta, a Trujillo (2006).

(1) Sepultura de un pagano (*DGP*: 59-60, y *D*: L-LI), (2) Sepultura de Amador del Bel Repaire (*DGP*: 67-68, y *D*: LX), (3) Sepultura de los hermanos de Palamedes (*DGP*: 85-86, y *D*: LXXIV), (4) Sepultura de Lamorante (*DGP*: 106, y *D*: CIX), (5) Sepultura de la anciana (*DGP*: 117-118, y *D*: CCXXII-CCXXIII), (6) Sepultura de Erec (*DGP*: 264-269, y *D*: CLXXIX-CLXXXIV), (7) Sepultura de Symeu (*DGP*: 344-346, y *D*: CCXLI), (8) Sepultura de Arciel (*DGP*: 346-347, y *D*: CCXLI,), (9) Sepultura de Bren el Negro (Faram) (*DGP*: 362-363, y *D*: CCLIX), (10) Sepultura de Moisés (*DGP*: 429-430, y *D*: CCCLIII), (11) Sepultura de Palamedes (*DGP*: 446-447, y *D*: CCCLX-CCCLXI), (12) Sepultura de Esclabor (*DGP*: 447, y *D*: CCCLX-CCCLXI), (13) Sepultura de Galaz (*DGP*: 459, y *D*: CCCLXXXVI-CCCLXXXVII), (14) Sepultura de Perceval (*DGP*: 559, y *D*: CCCLXXXIX), (15) Sepulturas de los hermanos de Galván (*DGP*: 476, y *D*: CCCVIII), (16) Sepultura de Arturo (*DGP*: 496-497, y *D*: CCCCXXV-CCCCXXVII), (17) Sepultura de Lucano (*DGP*: 496-497, y *D*: CCCCXXV-CCCCXXVII), (18) Sepultura de Héctor de Mares (*DGP*: 505, y *D*: CCCCXLIX), (19) Sepultura de Arturo el Pequeño (*DGP*: 492-493, y *D*: CCCCXXX), (20) Sepultura de Lanzarote (*DGP*: 506-507 y 509-510, y *D*: CCCCL y CCCCLIII), (21) Sepultura de Galahot (*DGP*: 506-507 y 509-510, y *D*: CCCCL y CCCCLIII), (22) Sepultura de Marco (*DGP*: 511-512, y *D*: CCCCV), (23) Sepultura de Bandemagus (*DGP*: 224), y (24) Sepultura de Habé el Famoso (*DGP*: 284-285); y figurados: (25) Sepultura de la tía de Erec/ Emparedada (*DGP*: 239-241, y *D*: CXLV-CXLVIII), y (26) Sepultura de la Doncella de la Fuente Hirviente (*DGP*: 430-431, y *D*: CCCLIV).

De entre todos, centraré mi atención en (23) Sepultura de Bandemagus —exclusiva de *DGP*—, (6) Sepultura de Erec, (11) Sepultura de Palamedes, (12) Sepultura de Esclabor, (15) Sepulturas de los hermanos de Galván, (16) Sepultura de Arturo, (17) Sepultura de Lucano, (1) Sepultura de un pagano, (20) Sepultura de Lanzarote, (21) Sepultura de Galahot y (22) Sepultura de Marco.

3.1. Sepultura de Bandemagus (23)

El rey Bandemagus, al ser asesinado por Galván, es enterrado, primero, en una humilde tumba, como consecuencia de la premura de su inhumación ("aa ermida e soterrom-no i o mais honradamente que poderom", 224), que posteriormente se transformará, gracias a la generosidad de Caradoc Briebás, en una rica y lujosa sepultura ("sa sepultura tam rica", ibídem), confeccionada con metales preciosos, a saber oro y plata ("com ouro e com prata", ibídem), probablemente repujados, y en la que se añaden piedras preciosas incrustadas ("com pedras preciosas", ibídem), y se le coloca una inscripción en la que se informa del linaje del muerto y del causante de su muerte ("Aqui jaz rei Bandemaguz de Gorra que matou Galvam o sobrinho de rei Artur", ibídem).[3] De ese modo, la tumba del monarca de Gorre se presenta como un magnífico

3. Además, de esta inscripción, en la obra aparecen otras, cuyo objeto o bien se limita a identificar al yaciente (por ejemplo, Arturo, *DGP*: 496, y *D*: CCCCXXXIV; o Lanzarote, *DGP*: 507, y *D*: CCCCL);

ejemplo de orfebrería mortuoria, digna de admiración y elogio ("o mais rico rei do mundo i jouvesse, jaria honradamente", ibídem).[4]

3.2. Sepultura de Erec (6)

El cadáver de Erec, hijo de Lac, se muestra como la exhibición del dolor ante una muerte totalmente injusta e impropia de un caballero.[5] Galván lo mata, pese a que le pide merced, pues se hallaba herido, tras haber combatido con dos caballeros.[6] Meraugís y Héctor de Mares lo transportan durante cinco días hasta llegar a Camelot ("E sabede que sa morte foi sabuda em Camaalot V dias ante que o i dus*sess*em", 267; y "E sabed que su muerte fue sabida en Camaloc cinco días ante que lo truxessen", CLXXXII). La visión del cuerpo lacerado y ensangrentado provoca una intensa conmoción,[7] y el impacto que causa en la retina de los observadores el color rojo en contraste con el plateado del arnés —entiéndase como blanco— es tremendo, con lo que se subraya la idea de un brutal crimen (Butler Greenfield 2006: 18-51). La visión del cuerpo, inánime y dañado, de un experto en el uso de las armas, como consecuencia del combate,

---

o incluso persigue despertar la venganza hacia el causante de la muerte (por ejemplo, Palamedes, *DGP*: 446-447, y *D*: CCCLXI).

4. Un caso ejemplar de escultura y orfebrería mortuoria es el de la Sepultura de Galaz (13), que analicé en Contreras Martín 2008: 139-140, y que sólo se describe detalladamente en *D*: "[…] tomaron el buen cuerpo del rey Galaz y pusiéronlo en una tabla de plomo cubierta de plata y enterránronlo muy honradamente e faciendo muy grandes duelos; e pusiéronle de suso una acitara muy rica e labrada de oro y de plata e de muchas piedras preciosas; y ficieron facer un rey de oro y de plata a semejança de Galaz y pusiéronlo sobre el acitara; y ficieron delante las figuras de Perseval y de Boores, cómo estavan faciendo muy gran duelo; y sobre la tumba ficieron un [e]patafi[c]o escrito, cómo estava el cuerpo del rey Galaz que avía acabadas todas las aventuras que avía falladas desque fuera cavallero y nombrava aí todas las aventuras y las cavallerías que avía hechas. E después ficieron una imagen de argent trajetada a semejança de Lançarote del Lago, padre del buen rey Galaz. E cómo y en cuál manera lo avía hecho cavallero; y tenía cubierto un manto de xamete bermejo con peñas de armiños", CCCLXXXVI.

5. "Mais quando foi morto Erec entom se começou o doo mais ca ante: por aquel chorou el-rei e os ricos-homees e os cavaleiros e as donas e as donzelas e por aquel foi o doo tam grande em Camaalot que nom oíria i homem torvom se o fiziesse. Por aquel choravam cordos e sandeus e velhos e mancebos", 267; y "Mas, cuando fue sabido que era muert<e>[o] Erec, el hijo del rey Lac, allí se començó el duelo muy mayor que ante y el lloro y el pesar; que las dueñas e las doncellas e los cavalleros facían por él tan gran duelo por toda Camaloc que no podía hombre oír el trueno por grande que fuesse, ca por él lloravan cuerdos e locos e viejos e mancebos", CLXXXII.

6. "[…] de Galvam, vosso sobrinho, que deslealmente e *a* aleive o matou […] Entom começarom [117, a] a contar ante el-rei e ante toda a côrte, que era já assũada, como Galvam cometera Erec pois que se combatera com dous cavaleiros e como o matara dizendo-lhi el que era Erec e pidindo-lhe mercee", 268; y "Galván, vuestro sobrino, que a deslealtad e alevemente lo mató [—dixo Héctor— y le contó] […] cómo Galván acometiera a Erec <e> que se avía combatido con dos cavalleros e cómo le matara estando llagado, aviéndole saludado e diciéndole que era Erec, e pidiéndole merced", CLXXXIII.

7. Sobre la visión del cuerpo herido y sus consecuencias, remito a Bildhauer 2006, Vauchez 1999: 1-10 y Gregory 1999: 11-42.

revela al hombre su fragilidad.[8] La pérdida del fluido vital, la sangre, que cubre el rostro del caballero,[9] y, sin duda, su olor (Kleinschmidt 2005: 59-74), perturba hasta tal punto que impide reconocerlo ("Erec nom conociam, polo rostro que trazia tinto e negro da morte", 267; y "e a Erec no lo conocían, porque tenía el rostro tinto de la sangre", CLXXXIII).[10]

Erec es sepultado en consonancia con su estatus en tanto que miembro de un linaje regio y como caballero ("como devia a filho de rei e a tam boo cavaleiro", 268, y "como a fijo de rey e buen cavallero", CLXXXIV) en una suntuosa tumba ("E feze-o meter em ũa rica sepultura", ibídem, y "fízolo meter en una rica sepoltura", ibídem), en el lugar que es dable denominar como 'panteón' de los más célebres caballeros de la Mesa Redonda: el monasterio o iglesia de San Esteban ("na igreja de Santo *E*stiano u os outros companheiros da Mesa Redonda deitavam", ibídem; y "la iglesia de Santo Estevan, do<n> los otros sus compañeros metían", ibídem).[11]

3.3. Sepulturas de Palamedes (11) y de Esclabor (12)

Las tumbas de Palamedes y Esclabor, su padre, se disponen juntas ("deitar cabo de meu filho", 447, y "e hiciéronlo soterrar cerca su hijo", CCCLXI)[12] y se encuentran en una abadía ("na abadia", 446, y "en l'abadía", CCCLX). Es evidente que lo más relevante, además del hecho de estar agrupadas, mediante lo que queda reforzada la idea de parentesco, es la inscripción ordenada por Esclabor:

> E ass*i* foram feitas as leteras sobelo muimento de Palamades, como fora morto e per qual deslealdade e como se matou seu padre com seu doo e pesar grande da morte de Palamades p*or*que o prezavam muito de cavalaria, 447; y: e las letras fueron fechas sobr'el monimento de Palomades e decían cómo le matara Galván con su

8. Queda plasmado de modo magistral, por ejemplo, en el tríptico la *Batalla de San Romano* (hacia 1436, o 1456-1460) de Paolo Uccello, conservadas en la Galleria degli Uffizi (Florencia) (I), en la National Gallery (Londres) (II) y en el Musée du Louvre (París) (III). O desde otra perspectiva en el *Cristo muerto* (1475-1478) de Andrea Mantegna en la Pinacoteca de Brera (Milán).

9. Recuérdese que, ya en el *Antiguo Testamento*, se alude a la sangre como principio generador de vida: "sanguis enim eorum pro anima est", *Deuteronimium* 12, 23, en Colunga/Turrado 1953. Véase para una visión de conjunto Roux 1988.

10. El autor recurre a una enumeración de desconocimiento que parte del originado por el trueque de las armas ("Eles nom conociam Estor, polas armas que havia cambiadas", 267; y "ellos no conocían a Éstor por las armas que avía trocadas", CLXXXIII), sigue con uno real ("Meraugis nom poderiam eles conhocer, cao nunca viirom", ibídem; y "e a Mereugís no lo podían conoscer, que nunca lo vieron", ibídem;) y acaba con el causado por la sangre ("Erec nom conociam, polo rostro que trazia tinto e negro da morte", ibídem; y "e a Erec no lo conocían, porque tenía el rostro tinto de la sangre", ibídem).

11. No todos los restos de caballeros de la Mesa Redonda son enterrados allí, tales son los casos de Amador del Bel Repaire (*DGP*: 67, y *D*: LX), de Arciel (*DGP*: 346-347, y *D*: CCXLI), de Habé el Famoso (*DGP*: 284-285), de Perceval (*DGP*: 459, y *D*: CCCLXXXIX) o de Héctor de Mares, quien tras cuatro años de vida eremítica, reposará en el mismo lugar (*DGP*: 505, y *D*: CCCCXLIX).

12. Los hermanos de Palamedes, muertos todos en combate tiempo atrás, fueron enterrados juntos en una capilla (*DGP*: 84, y *D*: LXXXIV).

> hermano Agravaín con gran maldad, siendo su compañero y estando llagado, e cómo su padre, Esclavor, se matara por sí, e cómo las letras eran de su sangre, CCCLXI.

Las letras se confeccionan con su sangre, vertida en un yelmo:

> Filharás este elmo cheo de meu sangui e leva-o a*a* abadia e di aos frades de mia parte que fazam ende as leteras sobolo moimento de meu filho, 446; y: toma este yelmo con esta sangre e lév<o>[a]lo a la abadía, e di a los frailes de mi parte que fagan las letras, ibídem.

Pero, ¿por qué se emplea un "yelmo" como recipiente? Detengámonos aquí.

Desde el siglo XI, momento en que se inicia la configuración del imaginario de la caballería, se llevó a cabo un proceso de resemantización de las armas de los caballeros, en tanto que elementos caracterizadores, y se procedió a dotarlas de valores simbólicos,[13] acordes con el espíritu cristiano, que culminará en la imagen del *miles Christi* (Ruiz-Domènec 1984; Flori 1986; Cardini 1987; Fleckenstein 2006).

El yelmo simboliza la 'humildad' (*humilitas*), como, por ejemplo, se testimonia en el *Lancelot en prose*, obra de la que ya se tenía conocimiento en Castilla en el último tercio del siglo XIII (Contreras Martín / Sharrer 2006: X);[14] o en *L'arnès del cavaller* (1370-1380) de Pere March en los territorios de la Corona de Aragón.[15]

El simbolismo del acto es preciso: el padre se sacrifica por el hijo. La sangre que brota y se escapa simboliza la vida, y el "yelmo" se convierte en receptáculo portador de la 'humildad'. Así, las letras rojas se manifiestan como marca del aciago destino del linaje y devienen su constante recuerdo.

Esclabor, llevado por la angustia y desesperación ("Ca depós morte de tam bõõ filho nom quero eu viver", 447; y "no podría bevir el padre, sino si biviese vida muy fuerte", ibídem), al hallarse solo y ser consciente de la extinción de su linaje, toma una decisión terrible y arriesgada: el suicidio ("E pois esto disse meteu mão a*a* espada e meteu-a per si e encheu o elmo de sangui de si e deu-o ao escudeiro", ibídem; y "alçó el espada e diose con ella por los pechos e cayó muerto en tierra", ibídem). El

13. Atribución que se hará extensible incluso a los elementos relacionados con su montura.

14. Reproduzco el texto a partir del Ms. 751 BNF por ser con el que guarda más semejanzas la versión castellana conservada, *Lanzarote del Lago*, en la que, desafortunadamente, no se recoge la narración correspondiente a la infancia y adolescencia de Lanzarote, que, tal vez, ocupara otro volumen —hasta la fecha perdido—, que la precedería: "mais les armes quil portent ne lor fuerent pas doneez sans raison a ch[evalie]rs ains ai raison acez ⊤ m[ou]lt g[ra]nt cenefiance […] Li hiaumez q[ue] li ch[evalie]rs a ou chief cenefie q[ue] sus toutes les armes est pans si cenefie sint doit paroir li ch[evalie]rs auant toutes autres gens an q[ue] tre dex q[ue] vorant nuire a sa[i]nte eglise ne faire mal. ⊤ doit estre tout aut fint q[om]me vne boueste q[ue] est la maisons a la gaite q[ue] on doit voir de toutez p[ar]s de les autres maisons p[or] espoant les maufasas ⊤ les larrons" (f. 39^{r-b}). Corresponde a Sommer 1910-1912: III, 114; y Micha 1978-1982: VIII, XXIa, 13, 251.

15. "Primer, d'umilitat / vos don lo bacinet, / lo qual és fort e net / luzent e bel e clar, / leuger, que del portar / jamay no us canserets, / ans com plus lo portets / ne serets plus aysit, / plus bell e plus grasit / de tots cells qui us veyran / e dels qui us ausiran / parlar en algun loch" (March 1993: vv. 107-117, 205).

suicidio (*desperatio*) (Murray 1998-2000)[16] conlleva la negación a recibir sepultura en un lugar consagrado, ya que, por un lado, es un acto contra la naturaleza y contra Dios, al tiempo que contra el rey, quien al perder unos de sus súbditos, pierde uno de sus miembros del *corpus mysticum*, según la legislación eclesiástica y la civil (Kantorowicz 1957: 269). No obstante, a Esclabor se le permitirá ser inhumado junto a su hijo, en un espacio sagrado, dado que en el terreno de la ficción literaria todo es posible.

3.4. Sepulturas de los hermanos de Galván (15)

Los cadáveres de Agravaín, Guerrehet y Gueheriet, hermanos de Galván, fallecidos tras combatir con Lanzarote y sus parientes, son trasladados a Camelot, lugar en el que se les rendirán los honores y honras fúnebres consustanciales a su linaje ("e soterrados cada ũũ como valia", 476; y "e fizolos el rey soterrar mucho honradamente cada uno, según lo merescía", CCCCVIII) (Nieto Soria 1993).

El ritual se inicia con la exhibición de los cuerpos armados y ensangrentados (*expositio corporis*), muestra del terrible ultraje causado a la familia:

> e viu jazer Guerrees e Agravaim ant'el-rei, u jaziam em seus escudos em que os adus*s*erom […] e beijou-os sangoentados, 476; y: e yacía cada uno d'ellos sobre el escudo assí como lo truxeron […] Entonces se fue para ellos e católos e violos todos sangrientes, CCCCVII.

Ante ellos se llorará y lamentará su pérdida (*planctus*), como muestra del enorme dolor ("El-rei, que era tam coitado que nom sabia *que* podesse fazer nem dizer", ibídem; y "El rey que era tan cuitado que no podía más ni sabía qué facer ni qué decir", CCCCVIII).

Tras velar los cuerpos ("Toda aquela sazom foi gram o doo no paaço e pola vila", ibídem; y "e toda aquella noche fue el duelo en el palacio muy gran e por la villa", ibídem) y desarmarlos ("forom desarmados", ibídem; y "e otro día de mañana desarmáronlos", ibídem), es decir, de reducirlos a su condición humana, se les entierra (*sepelium*) en el monasterio/ iglesia de San Esteban ("no mosteiro de Santo *E*stiano de Camaalot que entom era see", ibídem; y "en un monasterio de Sant Estevan de Camaloc", ibídem), el 'panteón' artúrico.

Sus sepulturas se organizan formando un conjunto funerario triangular, en el que en el vértice superior se encuentra Gueheriet y en los inferiores Agravaín y Gueherret, con lo que se destaca, plásticamente, la superioridad del primero sobre los otros, puesta ya de relieve en la narración:

> A Guerrees e *A*gravaim *fezerom fezer* tam ricos moimentos e tam fremosos quaes diviam seer pera filhos de rei […] Ass*i* estes dous deitarom e *a*as cabeceiras destes

16. "Desesperamiento es quando un home se desfiuza et se desespera de los bienes deste mundo et del otro, aborreciendo su vida et cobdiciando la muerte", Alfonso X 1807: Partida Séptima, Título XXVI, Ley I, 686.

> poserom outro moimento muito mais melhor e mais rico ca nem ũũ daqueles e fez*erom* i meter Gaerie, ibídem; y: e a Guereches a Agravaín fízoles facer tan ricos monimentos e tan fermosos como a fijos de rey conviene e los hízolos ambos poner empar […] e contra las cabeças d'estos dos fizo poner otro monimento mucho más fermoso que ninguno d'estos e fizo meter ý a Gariete, ibídem.

Finalmente, en cada una de ellas se añaden sendas inscripciones con objeto no sólo de fijar la memoria del muerto, de su linaje y las causas de su muerte, sino también con el fin de incitar a la venganza:

> e fezerom escrever leteras que diziam: «Aqui jaz Gaeriet, sobrinho de rei Artur, que Lançalot do Lago matou». E outross*i* fezerom, sobolas campaas dos outros, o nome daquel que cuidavam que os matara, ibídem; y: e hicieron ý letras que dezían: «Aquí yace Gariete, sobrino del rey Arturo, que Lanzarote del Lago mató». E otrosí ficieron escrevir sobre los otros sus nombres e quién los matara, ibídem.

3.5. Sepulturas de Arturo (16) y de Lucano (17)

Arturo y Lucano son sepultados en una capilla ("capela", 497; y "capilla", CCCCXXXIV), uno junto al otro ante el altar ("e entrou dentro e achou II moimento*s* ante o altar, mui fremoso*s* e mui ricos", 496; y "e falló dos monimentos muy fermosos ant'el altar e muy ricos", ibídem), el espacio reservado a los monarcas, a sus parientes o a los miembros de linajes regios o nobles, cerca de la divinidad, compartiéndola y participando de ella.[17] Ahora bien, la tumba de Arturo se halla casi vacía, ya que no contiene el cuerpo, y, tan sólo queda su yelmo ("e quando catou dentro nom viu rem fora o elmo de rei Artur, aquel meesmo que trouxera na doorosa batalha", 497; y "E cuando cató dentro no falló sino el yelmo que truxiera en la dolorosa batallla", CCCCXXXV).

La presencia del yelmo, símbolo de la humildad, se emplearía para subrayar esta virtud como la más destacada de Arturo, en tanto que buen rey y buen caballero cristiano.[18] Arturo, despojado de todo, parte de este mundo, al que no se sabe si volverá, y deja como recuerdo de su existencia su yelmo, como manifestación de su humildad,

17. La legislación alfonsí establece que de este privilegio sólo deben gozar los religiosos de reconocida santidad ("Daño tienen á las almas de los muertos algunas cosas que los vivos facen por ellos, asi como quando los sotierran cerca de los altares: ca esto non debe ser fecho sinon á home que fuese santo por honra", Alfonso X 1807: Partida Primera, Título IV, Ley XCVIII, 166); sin embargo, permite la inhumación en el interior de un edificio sagrado ("Enterrar non deben á otro ninguno dentro en la iglesia sinon á estas personas ciertas que son nombradas en esta ley, asi como los reyes et las reynas et sus fijos, et los obispos, et los abades, et los priores, et los maestres et los comendadores que son perlados de las órdenes et de las eglesias conventuales, et los ricos homes, et los otros hombres honrados que ficiesen eglesias de nuevo ó monasterios, et escogesen en ellos sus sepolturas", Alfonso X 1807: Partida Primera, Título XIII, Ley XI, 338).

18. Recuérdese que es durante los reinados de Alfonso X y de su hijo, Sancho IV, cuando se consuma el proceso de articulación del *ordo* caballeresco en Castilla (Contreras Martín 1996; Rodríguez Velasco 2009), que se irá reformulando hasta el siglo XVII (Cátedra 2008).

y como representación de su persona (*representatio*) (Ginzburg 1998); y, de ese modo, el rey está presente, vive entre sus súbditos y pervive la esperanza en su retorno, ya que, al fin y al cabo, un monarca jamás muere (Kantorowicz 1957: 314-450).

3.6. Sepulturas de un pagano (1), de Lanzarote (20) y de Galahot (21)

Tres casos de exhumación de un cuerpo de un espacio sagrado ("cimitério", 59, y "cementerio", LI-LII; "egreja", 505, e "iglesia", CCCCL) se documentan en ambas obras: el cadáver de un pagano, el de Lanzarote del Lago y el de Galahot. El primero, un caso de 'encuentro especular' (Contreras Martín 2005),[19] en el que se anticipa la salvación de un sufridor, debe entenderse como un ejemplo de que tan sólo puede ser sepultado en lugar sagrado un miembro de la comunidad cristiana, un verdadero creyente, y, por lo tanto, queda legalmente justificado desplazarlo del camposanto:

> convém que este homem seja sacado deste cimitério, ca em esta terra beenta e sagrada nom deve tam desleal corpo, e tam mao como este era, jazer, 59; y: conviene que sea sacado d'este cementerio, ca en tierra bendita e sagrada no deve yacer tan desleal cuerpo e tan malo como éste era, LI.[20]

Los restos de Lanzarote y los de Galahot, inhumados en la iglesia de la Alegre Guardia ("o corpo de Lançalot era na eigreja", 507; y "el cuerpo de Lançarote era en la iglesia", CCCCL), junto a su compañero Galahot,[21] reciben un trato brutal y ominoso, por parte del rey Marco de Cornualles, quien invade y devasta el reino de Arturo, consumido por la venganza y con afán de borrar todo rastro y recuerdo del mismo:

> E eu faço este destroimento porque eu nom quero que depois da mia morte paresca em este reino rem que fezesse rei Artur", 509; y: E tanto mal nunca faredes que me no plega mucho, ca yo fago facer este destruimiento porque quiero que después de mi muerte no parezca en este reino ninguna cosa de cuando el rey Artur hizo, CCCCLII.

A continuación, se encamina al lugar de descanso de Lanzarote, la Alegre Guardia, donde manda destruir ambas tumbas:

19. En las obras, se producen otros 'encuentros especulares' ante tumbas, tales son los casos de la Sepultura de Lamorante (4) (*DGP*: 106, y *D*: CIX), ante la que se anuncia a Yvaín de Cinel su muerte (*DGP*: 106, y *D*: CXI), y la Sepultura de la tía de Erec / Emparedada (25) en que se vaticina la suya a Erec (*DGP*: 240, y *D*: CXLVII).

20. Como señala Alfonso X: "Vieda et defiende santa iglesia que en los cementerios della non sotierren presonas ciertas, et son estas: asi como judios et moros, et hereges et todos los otros que no son de nuestra ley", Alfonso X 1807: Partida Primera, Título XIII, Ley VIII, 388.

21. Pese a la suntuosidad de la tumba, apenas es descrita (*DGP*: 507, y *D*: CCCCL); posiblemente por considerarse innecesaria, ya que se describe con detalle en el *Lanzarote del Lago* (Contreras Martín / Sharrer 2006: 235[a-b]).

> Entom fez perçar o moimento que era tam rico e tam fremoso […] E feze-o deitar fora do castelo em ũũ lago onde nem ũũ o podesse sacar, 510; e: hizo quebrar el monimento que era tan rico […] e fizo echar fuera de la iglesia en un lago do nunca hombre en él se pudiesse meter, CCCCLIII.

Saca los restos de Galahot, de quien quedan sólo los huesos ("os ossos de Gale*o*t", ibídem; y "los huessos del rey Galeote, el Señor de las Luengas Ínsolas, ibídem), a diferencia del Lanzarote que se conserva intacto ("o corpo de Lançalot, que ainda era enteiro", ibídem; y "el cuerpo de Lançarote que aún estava entero, ibídem).[22] Seguidamente, se realiza su incineración:

> e mandou fazer ũũ gram fogo e mandou-o deitar em ele e os ossos de Gale*o*t e leixou-os i arder atá que foram tornados em ciinza, ibídem; y: e mandó facer muy gran fuego e mandóle echar a él e a los huessos de Galeote […] —Aí arderedes fasta que seades ceniza [—dixo Mares], ibídem.

Finalmente, ordena esparcir las cenizas para que desaparezcan.[23]

Marco se comporta sacrílegamente e incumple la legislación civil y la eclesiástica, al profanar las sepulturas.[24] Asimismo, su comportamiento hacia los cuerpos de los difuntos, al no respetarlos —un claro ataque a los principios del bien morir—, se rige por la creencia de que un mal vivir debe implicar un mal morir (Vivanco 2004). Con todo y con eso, desde el punto de vista político, actúa de una forma metódica e impecable; pues conocedor y consciente de la dificultad de implantar su linaje en las tierras de Arturo, procede a la *damnatio corporis* del segundo pilar del mundo artúrico, Lanzarote del Lago, en tanto que representación del mismo, al haber desaparecido el cuerpo del rey, para conseguir una *damnatio memoriae*.[25] Además, se le niega, al igual que a Galahot, la posibilidad de resurrección el día del Juicio Final.[26]

22. El cuerpo incorrupto de Lanzarote, al igual que el de otros personajes reales o ficticios, se revela como un rasgo de sacralidad, atribuible a la extrema penitencia a que somete al final de su vida o a su pertenencia a un linaje elegido (Brown 1982).

23. Idéntico destino le aguarda a Yvaín de Cinel, cuyo cuerpo queda también reducido a cenizas (*DGP*: 106, y *D*: CIX). Sobre este personaje me permito remitir a Contreras Martín 2007: 69.

24. Alfonso X dispone como pena a este delito en el *Fuero Real*: "Sy algun ome abriere, o lo mandare abrir, luciello o fuesa de muerto, e le tomare las vestiduras o algunas de las otras cosas quel metan por onra, muera por ello", en Alfonso X 1979, Libro IV, Título XVIII, Ley I, 149; no obstante, en las *Siete Partidas* no contempla la pena de muerte (Alfonso X, Partida Primera, Título XIII, Ley XIV, 390). Francisco de Pradilla en su *Summa de Leyes* (1639) señala que "Si dessenterrare el difunto sin o despojar, o los huessos; por le hazer injuria, siendo hombre noble, y de calidad, ha de ser desterrado. Siendo sieruo, y humilde tiene pena de muerte", en Pradilla 1996, Parte I, XXXI, 23. De igual modo, en la legislación portuguesa, se prescribe incluso el respeto a las sepulturas de cualquier confesión: "mandou que nehuũ Chrisptaão non britasse, nem violasse os cimiterios dos Judeos, nem cavassem, ou desoterrassem os corpos ja enterrados", en *Ordenações Afonsinas* (siglo XV), Livro I, Título CXX.

25. Ya Isidoro de Sevilla en *De Origine Gothorum* recoge el trato humillante recibido por el cadáver del rey visigodo Viterico: "Corpus eius uiliter est exportatum atque sepultum", Rodríguez Alonso 1975: 58, 270.

26. Baste traer a colación las siguientes palabras de San Pablo: "Quod si Spiritus eius, qui suscitavit Iesum a mortuis, habitat in vobis: qui suscitavit Iesum Christum a mortuis, vivificabit et mortalia corpora

3.7. Sepultura de Marco (22)

La ubicación de la tumba del rey Marco difiere en ambas obras. En *DGP*, la execrable y punible conducta, marcada por su deslealtad ("ca o tĩiam por ũũ dos desleaes homens do mundo", 512), se castiga al negársele el entierro en suelo sagrado ("fora de sagrado", ibídem). En cambio, en *D*, el rey Marco es inhumado en suelo sagrado ("soterráronlo en el sagrado", CCCCLIV), aunque se ocultará su emplazamiento para evitar, por un lado, cualquier posible represalia, y, por el otro, para eliminar su nefasto recuerdo ("e sus hombres anduviéronlo buscando e nunca supieron qué fuera d'él", ibídem).

La diferencia de tratamiento en ambas versiones podría explicarse, si se considerase que *DGP* presentaría un estadio anterior al de *D*, ya que se subrayaría que Marco, a pesar de ser rey y cristiano, carece de derecho a ser enterrado no sólo en el interior de un recinto sagrado, sino incluso en suelo sagrado, mientras que en el caso castellano, pese a todos sus pecados su condición de cristiano y de monarca se anteponen.

4. A modo de conclusión

Se acaba el recorrido. A la vista de los datos precedentes puede concluirse, en primer lugar, que las enormes semejanzas entre ambos textos (88'46%)[27] pueden ser interpretadas como la manifestación de la estrecha filiación que se establece entre ellos en lo referente a la tradición artúrica hispánica; y, en segundo lugar, que tanto el compilador de *A Demanda do Santo Graal* gallegoportuguesa como el de la *Demanda del Santo Grial* castellana ofrecen un rico elenco y una profunda y meditada reflexión sobre la muerte, las ceremonias que al respecto deben realizarse, los lugares de entierro, y los monumentos funerarios que se erigen, y que se hallan en consonancia con los usos coetáneos documentados en los territorios hispánicos de la época. Al fin y al cabo, las tumbas son lugares para el recuerdo, lugares para la memoria (Schama 1995).

Bibliografía

Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Real 1807.

---

vestra, propter inhabitantem Spiritum eius in vobis", *Ad Romanos*, 8, 11, en Colunga/Turrado 1953. En el *Decreto* de Graciano, se fija también la necesidad de preservar el cuerpo inhumado en vistas a la Resurrección del Juicio Final (Friedberg 1879: Secunda Pars, Causa XIII, Questio II, c. XIX, 727).

27. Recuérdese que hay dos tumbas exclusivas de *DGP*: Sepultura de Bandemagus (23) y Sepultura de Habé el Famoso (24); pero, asimismo, no debe olvidarse que la Sepultura de Galaz (13), si bien su ubicación concuerda en ambas ("Pois Galaaz foi soterrado na Paaço Espirital o mais *h*onradamente que poderom os da cidade de Sarraz", 459; y "Galaz, el buen rey, fue finado y enterrado en el Palacio Espiritual", CCCLXXXVII), su descripción pormenorizada sólo se recoge en *D*.

—, *Fuero real del rey don Alonso el Sabio, con varios códices de diferentes archivos por la Real Academia de la Historia*. Ed. Facsímil. Valladolid: Editorial Lex Nova 1979.

Alvar, C., *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial 1991.

Bildhauer. B., *Medieval Blood*. Cardiff: University of Wales Press 2006.

Bogdanow, F., *La Version Post-Vulgate de la 'Queste del Saint Graal' et de la 'Mort Artu'*, 4 vols. París: Société des Anciens Textes Français 1991-2000.

Bonilla y San Martín, A., «La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo, segunda», en: *Libros de Caballerías, Primera Parte,* I: *Ciclo artúrico-Ciclo carolingio*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6. Madrid: Bailly-Baillière 1907, 163-338.

Brown, P., *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press 1982.

Butler Greenfield, A., *A Perfect Red. Empire, Espionage and the Quest for the Colour Desire*. Londres: Black Swan 2006.

Cardini, F., *Alle radici della cavalleria medievale*. Florencia: La Nuova Italia Editrice 1987.

Cátedra, P. M., *La chevalerie au temps d'Alonso Quijano*. París: Collège de France 2008.

Colunga, A. / L. Turrado, *Biblia sacrata iuxta Vulgatam Clementinam. Nova Editio*. Madrid: Editorial Católica 1953.

Contreras Martín, A., «La imagen del *miles Christi* en la cronística castellana de finales del siglo XIII: Gedeón, Josué y David», en: C. Alvar / J. M. Lucía Megías (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV: Actas del Congreso Internacional: La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares 1996, 344-353.

—, «El arte de la novela en el *Lanzarote del Lago* castellano (Ms. 9611 BNMadrid)», en: C. Parrilla / M. Pampín (eds.): *Actas del IX Congreso Internacional da Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18 a 22 de septiembre de 2001)*, vol. 2. Noia: Universidade da Coruña / Toxosoutos 2005, 123-133.

—, «La imagen de Yvaín en la literatura artúrica castellana», *Revista de Erudición y Crítica* 2 (2007), 68-72.

—, «El reinado de Galaz en Sarraz en la *Demanda del Santo Grial* castellana», en: J. M. Lucía Megías / Mª C. Marín Pina (eds.): *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2008, 133-145.

—, «Las tumbas en la *Demanda del Santo Grial*», en: J. Cañas Murillo / F. J. Grande Quejigo / J. Roso Díaz (eds.): *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. CD-ROM. Cáceres: Universidad de Extremadura 2009, 1027-1036.

Contreras Martín, A. / H. L. Sharrer, *Lanzarote del Lago*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2006.

Demanda 1515, *La dema[n]da del Sancto Grial: con los marauillosos fechos de La[n]çarote y de Galaz, su hijo. / El segundo y postrero libro*. Toledo: Juan de Villaquirán 1515. [Manuscrito BL G. 10241 SCH 3516 (British Museum Library).]

Fleckenstein, J., *La caballería y el mundo caballeresco*. Madrid: Siglo xxi / Real Maestranza de Caballería de Ronda / Fundación Cultural de la Nobleza Española 2006.
Flori, J., *L'essor de la chevalerie. xi^e^-xii^e^ siècles*. Ginebra: Droz 1986.
Freire Nunes, I., *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda 2005, 2ª ed. revisada.
Friedberg, A., *Corpus Iuris Canonici*. Leipzig: Bernhardt Tauchnitz 1879.
Ginzburg, C., «Rappresentazione. La parole, l'idea, la cosa», en: *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milán: Feltrinelli 1998, 82-99.
Gregory, T., «Per una fenomenologia del cadavere. Dai mondi dell'imaginario ai Paradisi della metafisica», en: *Il cadavere*, 11-42.
Il cadavere = Il cadavere. The Corpse, *Micrologus. Natura, scienze e società medievale. Nature, Sciences and Medieval Societies*, vii. Florencia: Sismel / Edizioni del Galluzo 1999.
Isla Frez, A., *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos x y xii*. Jaén: Universidad de Jaén 2006.
Kantorowicz, E. H., *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press 1957.
Manuscrite 751 Bibliothèque National de France (París).
March, P., *Obra completa*. Ed. de Ll. Cabré. Barcelona: Barcino 1993.
Marañón, G., *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe, 1981[13].
Micha, A., *Lancelot, roman en prose du XIII^e^ siècle*, 9 vols. Ginebra: Droz 1978-1982.
Murray, A., *Suicide in the Middles Ages*, 2 vols. Oxford: Oxford University Press 1998-2000.
Nieto Soria, J. M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea 1993.
Ordenações Afonsinas: [<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/pagini.htm>.]
Pradilla, F., *Suma de Leyes Penales por el Doctor Francisco de Pradilla (1639)*. Ed. facsímil. Valladolid: Lex Nova 1996.
Rader, O. B., *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela 2006.
Rodríguez Alonso, C., *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro" / Archivo Histórico Diocesiano / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León 1975.
Rodríguez Velasco, J. D., *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*. Madrid: Akal 2009.
Roux, J.-P., *Le sang. Mythes, symboles et réalités*. París: Fayard 1998.
Ruiz-Domènec, J. E., *La caballería o la imagen cortesana del mundo*. Génova: Università da Genova / Istituto di Medievistica 1984.
—, *España, una nueva historia.* Madrid: Gredos 2009.
Sánchez-Parra, Mª P., *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica anónima)*, 2 vols. Madrid: Ediciones de la Torre 1991.
Schama, S., *Landscape and Memory*, Londres: Harper Collins 1995.

Sommer, O. H., *The Vulgate Versions of the Arthurian Romances*, 7 vols. Washington: The Riverside Press / The Carnegie Institution of Washington 1910-1912.

Trujillo, J. R., *Demanda del Santo Grial. Guía de Lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2006.

Vauchez, A., «Introduction», en: *Il cadavere*, 1-10.

Vivanco, L., *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies and Elites*. Londres: Tamesis Books 2004.

FALAR DE TERCEIROS: OS REINOS DE NAVARRA E ARAGÃO VISTOS POR CRÓNICAS DE CASTELA E PORTUGAL (SÉCS. XIII-XIV)*

Isabel de Barros Dias
Universidade Aberta / CEIL (UNL-FCSH)
isabelbd@univ-ab.pt

RESUMEN: La *Estoria de Espanna* de Alfonso X y otros textos sus derivados interrumpen su hilo narrativo para insertar las historias de los reinos periféricos de la Península Ibérica. Lo mismo se verifica en las dos redacciones de la portuguesa *Crónica de 1344*. Dado que esta última deriva en gran parte de la historiografía alfonsí, no podemos sorprendernos ante tal coincidencia. No obstante, el contexto específico subyacente a la producción de esta crónica condiciona diferencias significativas en la manera en que se nos presentant las historias de los reinos de Navarra y Aragón / condado de Barcelona. Las divergencias que se identifican en este trabajo son elocuentes y revelan dos puntos de vista muy distintos.

Palabras clave: historiografía medieval, reinos ibéricos, manipulación de fuentes.

ABSTRACT: Alfonso X's *Estoria de Espanna* and other derived texts interrupt their narrative line in order to insert the histories of the Iberian peripheral kingdoms. The same happens in the two versions of the Portuguese *Crónica de 1344*. Since this work derives mostly from alfonsine historiography, this conformity is far from surprising. Nevertheless the specific context of this chronicle's production has also implied a number of significant differences in the way the histories of the kingdoms of Navarre and Aragon / county of Barcelona are reported. The divergences identified in this essay are eloquent and reveal two very different pints of view.

Key words: medieval historiography, Iberian kingdoms, source manipulation.

* O presente estudo decorre do trabalho levado a cabo no quadro da Acção Integrada Luso-Espanhola nº 122/07, entre a Universidade Aberta e a Universitat de Barcelona, intitulada «Intercâmbios poéticos e literários entre cortes ibéricas no período medieval».

A *Estoria de Espanna* de Afonso X[1] centra o seu relato do período da Reconquista cristã nos feitos dos reis das Astúrias, de Leão e de Castela-Leão, que encadeia numa sucessão quase perfeita. Porém, a dado momento, interrompe o seu fio narrativo para contar, brevemente, as histórias dos reinos periféricos, caso de Navarra e Aragão / condado de Barcelona.

Este modelo é transmitido a outras produções historiográficas, suas derivadas. No entanto, em alguns casos, o uso da fonte afonsina é contrabalançado por manipulações que alteram as características deste modelo. A digressão relativa aos reinos do Levante constitui precisamente um dos momentos em que estas manipulações se verificam. Para uma melhor percepção das alterações realizadas, tomaremos aqui, como termos de comparação, por um lado, as edições dos testemunhos da "versão crítica" afonsina e da "versão de Sancho IV", de 1289,[2] e, pelo outro lado, testemunhos das duas redacções da portuguesa *Crónica de 1344*, a primeira com base no manuscrito mais completo da sua tradução castelhana (uma vez que não subsistem testemunhos da versão portuguesa), o ms. 2656 da Biblioteca Universitária de Salamanca, e a segunda com base na redacção que terá sido realizada em finais do séc. XIV.[3]

No presente estudo será realizada uma análise global de acordo com uma perspectiva alargada, que se centrará na verificação dos blocos textuais que cada versão transcreve, ignora ou acrescenta. Algumas passagens que merecem uma atenção mais detida serão aqui meramente assinaladas, reservando-se a sua análise para outro momento.

Se olharmos para os títulos dos capítulos (cf. Anexo) que constituem a digressão afonsina sobre a história de Navarra e Aragão e os compararmos com os da "versão de Sancho IV", constatamos uma grande identidade entre os dois excursos. Algumas diferenças que existem são pontuais e pouco significativas, como é o caso da divisão do cap. CCXVII da "versão crítica" em três capítulos na edição da PCG, mas onde as matérias abordadas são coincidentes.

Em termos gerais, a digressão sobre os reis de Navarra e Aragão, nestas duas versões produzidas no Centro peninsular, assume um carácter bastante linhagístico. Os textos detêm-se relativamente pouco nas circunstâncias particulares de cada reinado. Concentram-se, sobretudo, na indicação das relações familiares estabelecidas no seio de cada família reinante. Os acontecimentos giram especialmente em torno do reinado de Sancho o Maior, a cuja história o texto volta periodicamente para retomar o fio da

1. Como representante da *Estoria de Espanna* afonsina usaremos aqui o texto da "versão crítica" (c. 1282-84), recentemente editada por Campa, 2009, uma vez que, para o momento que nos interessa, este texto não suscita as dúvidas que os manuscritos representantes da "versão primitiva" (c. 1270-74) acarretam por estarem truncados ou por terem sido combinados com outras versões. Para mais informações sobre a EE e suas versões, *vid.* Catalán 1962, 1992 e 1997, bem como Fernández-Ordóñez 1993 e 2000, e Campa 2000 e 2009.

2. Para esta versão será usada a ed. de Menéndez Pidal (1977), que tem por base os mss. Escurialenses E1 e E2 que, para o momento que aqui se estuda, é testemunho da "versão de Sancho IV", também conhecida como "versão amplificada de 1289". A ed. da "versão crítica" usada é a de Campa (2009).

3. Possivelmente nos anos 80 do séc. XIV, pelas razões apontadas em Dias 2003, I, 4. A edição usada é a publicada por Cintra 1954, 1961 e 1990 (vols. II, III, IV).

linha narrativa. Esta estrutura faz com que as histórias de Navarra e de Aragão constituam uma digressão. Em consequência desta organização, cria-se uma imagem destes dois reinos como domínios periféricos, ocasionalmente autónomos, nomeadamente na sequência da divisão dos reinos realizada por Sancho o Maior, rei de Navarra, e também senhor de Castela e de Aragão, entre os seus três filhos (Garcia, Fernando e Ramiro).[4]

Neste contexto, é significativo notar que a fonte da historiografia afonsina, para este momento, é a *Historia de Rebus Hispanie* do Arcebispo de Toledo. Navarro de nascimento, Rodrigo Jiménez de Rada terá, no entanto, sido criado em Castela e estudado em Bolonha e Paris. De volta a Castela, terá sido uma figura particularmente influente no tempo de Fernando III, pai de Afonso X. Esta obra, redigida em latim e terminada em 1243, é uma fonte principal da *Estoria de Espanna* afonsina, também seguida de perto no que se refere à história dos reinos de Navarra e Aragão.

Face ao Toledano, a "versão crítica" procede a algumas alterações pontuais[5] e actualiza a matéria até à contemporaneidade do casamento entre Afonso X e Violante, filha de Jaime I e de Violante da Hungria (cf. final do cap. CCXXI). Porém, também se verifica uma alteração que deve ser sublinhada: a amplificação do relato da morte do Infante Garcia, no meio da história do rei Sancho o Maior. Este rei, originalmente soberano de Navarra, é valorizado na obra afonsina porque, graças ao seu casamento com a irmã do malogrado infante Garcia de Castela, acaba por integrar este território nos seus domínios, constituindo-se como o seu primeiro rei.[6] A inserção do relato da morte do jovem conde faz sentido, pela sua relação com o acréscimo dos domínios de Sancho o Maior. Porém, a dimensão que é dada a este sucesso tem como consequência a quebra da lógica sequencial da narrativa sobre os reis de Navarra. O relato do arcebispo de Toledo já inseria um pequeno capítulo sobre a morte do infante Garcia. Porém, a curta dimensão desta inclusão não perturbava o fio narrativo que remontava à história dos primeiros reis de Navarra. O mesmo já não se verifica no relato do rei Sábio, onde não só se quebra a sequência entre Sancho de Navarra e os seus antecessores, como se acentua a ideia de que a inserção da história deste reino só tem lugar pelo seu interesse para a compreensão da história de Castela. Deste modo, não é a narrativa da morte do infante Garcia que faz sentido reportar para esclarecer a soberania de Sancho, é toda a história de Navarra que é inserida para a boa compreensão da história Castelhana e de como este território se constituiu como reino.

Verifica-se assim como a *Estoria de Espanna* e, na sua sequência, a "versão de Sancho IV", se referem aos reinos periféricos de Navarra e Aragão de modo marginal,

4. Sobre a representação dos soberanos unificadores *vs* repartidores pela historiografia afonsina e outras crónicas, *vid*. o que é dito a este respeito em Dias 1999.

5. *Vid*. Campa (2009: 142-144), que indica algumas alterações de nomes nas genealogias dos reis de Navarra e remete para mais informações existentes em Fernández-Ordóñez 1993 e Catalán 1997.

6. Esta questão é particularmente evidente na seguinte explicação: "Cuenta la estoria que despues que este rrey don Vermudo de Leon e el conde don Sancho de Castilla fueron muertos, que fallesçio el linaje de los varones et torno el señorio a las mujeres. Et por ende conuiene aquí en este lugar de enxerir el linaje de los rreyes de Nauarra que casaron con las dueñas cuyo era el señorio de Leon e de Castilla, e dezir commo ovo rreyes en Castila" (Campa 2009: 379).

como territórios satélites da centralidade constituída pelo eixo de Castela-Leão, pilar da visão historiográfica transmitida por Afonso X e de outros testemunhos historiográficos, seus derivados.

Nas duas versões da *Crónica de 1344* encontramos um panorama bastante diferente. Retoma-se aqui a narrativa do passado de Navarra como um todo e verificam-se significativas deslocações de blocos textuais, procedendo-se ainda à actualização da história até momentos mais recentes.

O próprio peso relativo desta tranche historiográfica é alterado de modo significativo. No manuscrito mais completo que transmite a versão crítica, o ms. Ss, da Caja de Ahorros de Salamanca, o bloco com a história de Navarra e Aragão ocupa cerca de 6 fólios dos 325 que compõem o manuscrito (sendo que este manuscrito vai da história dos godos até à parte final da *Crónica Particular de san Fernando*).[7] No caso dos mss. escurialenses E1 e E2, que constituem a base da ed. de Menéndez Pidal, e que para este período veiculam a "versão de Sancho IV", o trecho da história de Navarra e Aragão ocupa sensivelmente 11 de um total de 556 fólios (dos dois volumes, que vão do Génesis até à história de San Fernando).[8] Já no ms. 2656 da BUS, que tem a tradução da 1ª redacção da *Crónica de 1344*, o bloco estudado passa os 22 fls. de um total de 339; convém, no entanto, notar que este manuscrito está truncado do início e do fim, mas transmite a história que vai desde o final do sumário da terceira Idade do Mundo até ao início do sector dedicado aos reis de Portugal.[9] Finalmente, no ms. L, da Academia das Ciências de Lisboa, que serviu de base à edição da 2ª redacção da *Crónica de 1344*, por Lindley Cintra, a história de Navarra e Aragão ocupa 14 fólios de um total de 324 (sendo que este ms. contém a narrativa desde o Génesis até à história do Cid posterior ao relato correspondente ao *Cantar*).[10] Esta contabilidade simples indica-nos claramente que estamos perante uma distribuição muito diferente, apesar do modelo da crónica portuguesa ser, indubitavelmente, a produção afonsina. Porém, os textos portugueses subvertem a fixação da sua fonte no eixo central de Castela-Leão. Com efeito, apesar da crónica portuguesa manter a memória de que esta narrativa é uma digressão relativamente ao assunto predominante da crónica,[11] verifica-se aqui não

7. Para uma descrição sumária deste manuscrito, *vid*. Fernández-Ordóñez 1993: 265-266 ou 2000: 249. Este manuscrito não tem a secção da História Antiga. Começa no fl. 2 com a história dos Godos e acaba no fl. 325, que corresponde à parte final da *Crónica Particular de san Fernando*. Para a passagem aqui em estudo transmite o texto da "versão crítica" afonsina. As histórias de Navarra e de Aragão encontram-se nos fls. 164vb-165vb e 167vb-173rb, de acordo com o indicado na ed. de Campa 2009.

8. Para uma descrição sumária destes manuscritos, *vid.* Fernández-Ordóñez 2000: 242-243. O ms. E1 tem um total de 197 fls. e o E2 359 fls. Os reinos de Navarra e Aragão ocupam os fls. 114v-117r e 119v-127v.

9. Uma descrição sucinta deste ms. é transcrita por Cintra 1951: cdxc-cdxci. As passagens que nos interessam vão desde o fl. 170ra até ao 192rb (não incluo aqui os capítulos sobre os reis de Bretanha e de França).

10. Para a descrição de L (ms. 1 Azul da Academia das Ciências de Lisboa) *vid*. Cintra 1951: cdxciii ss. O ms. tem algumas lacunas e termina no cap. DCLXXIV. A história de Navarra e Aragão ocupa os fls. 172d-186c.

11. Esta ideia é claramente transmitida, p. ex., no título do cap. CDXXI, onde se inicia a digressão, bem como na seguinte explicação, que se encontra depois da digressão: "Mas, por que andamos muyto tempo fora da estorya em contar dos reis de Navarra e d'Aragon, queremos outra vez contar a causa principal." (Cintra (ed.) 1961: 292).

só a redução textual deste fio narrativo, o que tem como consequência a diminuição da sua importância relativa, mas também se constata o aumento da dimensão textual atribuída à narração das histórias dos reinos periféricos, Navarra, Aragão, e também (e sobretudo, no caso pendente) Portugal. Esta alteração da importância textual atribuída às diferentes narrativas tem como consequência a alteração do peso político e ideológico destas mesmas matérias na ideia que a crónica portuguesa nos transmite da história peninsular, contemplando o passado e o peso relativo dos vários reinos que compunham a Península Ibérica. Este desvio é de particular interesse uma vez que faz sobressair de modo muito evidente a acção de forças centrípetas e centrifugas que desde há muito caracterizam os equilíbrios, as tensões e as visões mútuas entre os diferentes territórios peninsulares.

Esta estratégia textual é, sem dúvida, favorável a Portugal, que era o reino mais recente do panorama peninsular e que surge assim em pé de igualdade relativamente a outros reinos que, sendo igualmente periféricos, têm, no entanto, direito a um espaço textual próprio e a uma história específica.

As transferências de blocos textuais que se verificam nestes testemunhos são explicáveis no quadro desta alteração ideológica. Uma primeira modificação consiste na passagem da história do assassinato do Infante Garcia para antes do bloco relativo à história de Navarra. Deste modo, a história deste reino é contada como um todo, sem intromissões ou quebras. Além disso, tanto a 1ª como a 2ª redacção da *Crónica de 1344* integram no relato do reinado de Sancho o Maior a narrativa do milagre ocorrido em Palência e protagonizado por este soberano. Em contraste, as versões produzidas no centro peninsular relatam este milagre após a digressão pela história de Navarra e Aragão, assumindo o rei Sancho já como soberano de Castela e, consequentemente, elemento do fio narrativo principal. A deslocação textual que se verifica nos testemunhos portugueses, pelo contrário, implica a consideração de que a dimensão principal deste rei, também no momento do milagre de Palência, era a de soberano de Navarra.

A *Crónica de 1344* continua ainda um pouco mais este bloco, movendo para este momento a referência ao casamento de Fernando, o filho de Sancho o Maior a quem coube herdar Castela, com Sancha, irmã do rei Vermudo de Leão, casamento que acabará por resultar na unificação de Castela com Leão. À semelhança do que se verifica com o episódio de Palência, também este sucesso é contado nas crónicas redigidas no Centro peninsular como um episódio da história do fio narrativo central, de Castela-Leão. O facto da crónica de D. Pedro Afonso de Barcelos optar por colocar o episódio na narrativa dos reis de Navarra está obviamente na linha do que já foi assinalado. Assim, episódios que podem ter interesse também para a história de Navarra não são escamoteados nesta narrativa em favor da história de Castela-Leão, pelo contrário, são referidos, aumentando deste modo a importância relativa da história deste reino.

Já na continuação da história de Aragão os relatos da 1ª e da 2ª redacções da *Crónica de 1344* divergem um pouco. Além do acrescento de um conjunto de capítulos comuns às duas versões, a que aludiremos a seguir, a primeira redacção continua este prolongamento com referências às histórias da Bretanha e de França, à imagem do que se verificava, em parte, no *Liber Regum* ou *Chronicon Villarense*, fonte desta obra,

oportunamente identificada por Lindley Cintra.[12] Este prolongamento foi truncado na segunda redacção da *Crónica de 1344*, certamente por ter sido considerado como não pertinente numa história peninsular. No entanto, e para o que aqui estamos a analisar, é interessante verificar como o texto de D. Pedro Afonso se deixa embalar no que é o ponto de vista dos reinos de Navarra e Aragão, enquanto elementos de charneira, tanto virados para o interior peninsular, como para os reinos de além-Pirenéus. Esta perspectiva não coincide com a da *Estoria de Espanna* afonsina, fixada nos reinos centrais de uma península que termina nos Pirenéus. A presença destes traços na crónica do Conde de Barcelos, vai ao encontro de uma visão diferente que caracterizaria uma pessoa razoavelmente viajada e curiosa. Com efeito, Pedro Afonso viajou até ao Levante peninsular, em 1304, acompanhando o seu pai, o rei D. Dinis, quando este foi mediador entre Fernando IV de Castela e Jaime II de Aragão; à roda de 1320 esteve exilado na corte de Maria de Molina e casou, segundas núpcias, com uma mulher pertencente a uma poderosa família aragonesa.[13] Além disto, não será aqui despiciendo o ambiente cultural que terá existido, nomeadamente, na corte de D. Dinis, onde além dos ecos da vivência francesa do soberano anterior, Afonso III, o Bolonhês, seria comum conviverem trovadores e outras personagens, de diferentes origens, que poderão ter influenciado o interesse de D. Pedro Afonso pela história, lendas e imaginário franco-bretão, que também é bastante evidente no seu *Livro de Linhagens*.

Os capítulos coincidentes que as duas redacções da *Crónica de 1344* acrescentam ao relato da história de Aragão revelam-se particularmente interessantes. Verifica-se uma alteração significativa de tom, pois trata-se de relatos detalhados e bastante singulares, sobretudo sobre a vida e os feitos dos reis de Aragão Jaime I e de seu filho Pedro. Esta alteração de tom implica alteração de fonte(s). Lindley Cintra assinalou a proximidade entre o texto português e a crónica atribuída a Jaime I, notando ainda a distância entre a narrativa subsequente e os textos de Desclot e de Muntaner, tendo sugerido, para os momentos em causa, a possibilidade de uma fonte de carácter poético (Cintra 1951: XXXIV e LXXIV). Sem descartar esta hipótese, a que se poderia aliar a memória pessoal do Conde de Barcelos que poderia ter retido histórias e anedotas ouvidas em Aragão ou a aragoneses, também não se pode deixar de lado a possibilidade da existência de uma fonte escrita, até ao momento por identificar. Sobretudo o relato dos feitos do rei Pedro III perante os poderes papais e franceses na disputa pela posse da Sicília carece de um estudo comparativo atento. Desta passagem, para o presente trabalho, há

12. Cintra (1951: xxxv) dá como fonte da genealogia dos reis de França o *Liber Regum*. Já para a genealogia dos reis da Bretanha sugere uma fonte arturiana não determinada. *Vid.* ainda Cintra 1951: XCVII e CIV ss. sobre as coincidências destas passagens genealógicas com o *Liber Regum* e o *Livro de Linhagens*, bem como a respectiva edição nas p. cdxxix-cdxxxi.

13. Sobre estas questões, *vid*. Cintra 1951: CXXXIII ss. (sobre a ida, com D. Dinis, a Aragão para sanar o diferendo entre Fernando IV e Jaime II e, seguidamente, conciliar o rei de Castela com Afonso de la Cerda), cxlv ss. (sobre o seu exílio na corte da regente de Castela, na sequência de dissensões familiares) e CLXVI ss. (sobre o seu segundo casamento com Maria Ximenes, filha de D. Ximeno Cornel e tia de D. Pedro Cornel, senhor de Alfajarin).

que sublinhar o tom elogioso com que são relatadas as espertezas do rei aragonês que consegue levar a melhor dos seus adversários, mesmo nas situações mais desfavoráveis.

Como num inquérito policial, podemos dizer que além da possibilidade física de obtenção de materiais historiográficos que depois lhe terão servido de fonte, D. Pedro Afonso também terá tido um móbil ideológico para a redacção da sua crónica do modo como o fez. A opção de dar mais importância textual às narrativas sobre a história dos reinos periféricos, além de beneficiar Portugal (que o conde de Barcelos teria um interesse natural em integrar, de modo favorável, na historiografia peninsular) indica ainda a percepção positiva que este autor teria, sobretudo do reino de Aragão.

Em termos gerais, a visão historiográfica de D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, independentemente de denotar uma tendência pró-portuguesa, era essencialmente linhagística e peninsular. Esta visão reflecte as condições da época, em que as relações familiares muito frequentemente ultrapassavam as fronteiras dos reinos. Além disso, no segundo quartel do séc. XIV, quando Pedro Afonso terá levado a cabo a sua obra, a divisão da Península era uma realidade onde só Castela e Leão estavam unificados. Por conseguinte, a organização que deu à sua história, onde se substitui a visão centralizadora e, mesmo, imperial, decorrente das aspirações de Afonso X, por uma visão mais paritária onde os vários reinos têm direito à sua história e ao seu passado, faz todo o sentido.

Falar de terceiros é, pois, em boa parte, o reflexo do contexto e das condições que permitiram ou que impeliram uma visão específica dos outros. No entanto, as tendências políticas e ideológicas não explicam tudo. Falar de terceiros é ainda, e muito, falar de si próprio e da visão pessoal que se tem do mundo. A opção por uma organização específica da história de Navarra e de Aragão, acrescida da integração de relatos com uma visão positiva, apesar de quase anedóticos, sobre a história do reino de Aragão, decorrerá também de uma atitude pessoal de que a historiografia se constituiu como fiel depositária.

Bibliografia

Campa, M. de la (ed.), «Las versiones alfonsíes de la *Estoria de España*», em: I. Fernández-Ordóñez (ed.): *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*. Valladolid: Fundación Santander Central Hispano / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2000, 83-106.

—, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión Crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*. Málaga: Universidad de Málaga 2009.

Catalán, D., *De Alfonso X al conde de Barcelos*. Madrid: Gredos 1962.

—, *La Estoria de España de Alfonso X: creación y evolución*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / UAM 1992.

—, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi — Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / UAM 1997.

Cintra, L. F. L. (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Lisboa: IN-CM 1951 (vol. I: Introd.), 1954, 1961, 1990 (vols. II, III, IV: ed.).

Dias, I. B., «Cantares de Unificação e de Partição», *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, 1 (1999), 153-163.

—, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / FCT-MCES 2003.

Fernández Valverde, J. (ed.), *Roderici Ximenii de Rada, Historia de Rebvs Hispanie sive Historia Gothica*. Turnhout: Brepols 1987.

Fernández-Ordóñez, I., *Versión Crítica de la Estoria de España*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / UAM 1993.

—, «La transmisión textual de la *Estoria de España* y de las principales *Crónicas* de ellas derivadas», em: I. Fernández-Ordóñez (ed.): *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*. Valladolid: Fundación Santander Central Hispano / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 2000, 219-260.

Menéndez Pidal, R. (ed.) / D. Catalán (reed.), *Primera Crónica General*, 2 vols. Madrid: Gredos 1977.

Ms. 2656, Biblioteca Universitária de Salamanca (trad. da 1ª red. da *Crónica de 1344*).

Anexo — Reis de Navarra e Aragão

Rodrigo Jiménez de Rada, *De Rebus Hispanie* (ed. J. Fernández Valverde)	**Versão Crítica (ed. M. de la Campa, 2009)**	**Versão de Sancho IV — 1289 (ed. R. Menéndez Pidal - PCG)**	***Crónica de 1344* (1ª Redacção) (ms. 2656 da BUS)**	***Crónica de 1344* (2ª redacção) (ed. L. F. Lindley Cintra)**
			[Historia do Infante Garcia]	[Historia do Infante Garcia]
V, XXI — De ortv et genealogia regvm Navarre	CCIX — De commo se perdio el linage de los varones de Castilla e quedo el de las mugeres fasta que veno vn caballero que fue alçado rrey	783 — El capitulo del comienço de la generation de los reys de Nauarra	304 — Cuenta la estoria que mientra castilla e leon e navarra eran corridos	CDXXI — Agora leixaremos de fallar do iffante dõ Garcia e dos reis de Leom e tornaremos ao linhagem dos reis de Navarra; ca per este logar avemos de vĩir a contar como ouve rey em Castella primeiramente. E despois tornaremos a este rey dom Vermudo de Leon e da maneira e de como morreo
V, XXII — De rege Garsia Enechonis et filio eivs Sancio	CCX — De commo estando el rrey Garcia Yniguez seguro e la rreyna doña Vrraca su muger venieron los moros e mataronlos e dieron vna lançada a la rreyna e pario por ella vn fijo	784 — El capitulo del rey Garçi Yenneguez, et de cómo su fijo don Sancho uencio a los moros en Pamplona	305 — Quando morio aq[ue]l Ynigo arista rrey de navarra	CDXXII — Capitullo que falla del rey dõ Garcia Inheguez e de como seu filho, dom Sancho, vẽceu os mouros ẽ Põpelona
V, XXIII — De rege Garsia qvi dictvs est Tremvlosvs	CCXI — De commo rregno el rrey don Garçia el Tenbloso e de los buenos fechos que fizo contra los moros	785 — El regnado del rey don Garçia de Nauarra, el que dixeron Trembloso, et los sus fechos se comiença	306 — Despues de la muerte del rrey don sãncho abarca de navarra q[ue] fue el tercero rrey de navarra rreyno el rrey don garçia su fijo el q[ue] llamaron el temoroso q[ue] fue el quarto rrey de navarra	CDXXIII — Do acabamẽto do reynado de dom Sancho Avarca, que foy o terceiro rey de Navarra e reynou XXV ãnos e morreo enna era de novecẽtos e quareenta e três annos. E reynou ẽpos elle seu filho, dom Garcia, o que disserom o Temeroso; e foy este o quarto rey de Navarra
V, XXIIII — De rege Sancio et generationibvs regvm Navarre		786 — El regnado del rey don Sancho de Nauarra al que dixieron el Mayor	307 — Cuenta la estoria que despues de la muerte del rrey don garçia de navarra q[ue] llamaron el temeroso q[ue] rreyno enpos de el su fijo don sancho q[ue] llamaron el mayor q[ue] fue el quĩnto rrey de navarra	CDXXIV — Acabasse o reynado de dom Garcia Avarca, o que disserom Temeroso, que foy o quarto rey de Navarra. E começa o reynar do seu filho dõ Sancho, o que foy chamado Mayor. E este foy o quỹto rey de Navarra

	[Historia do Infante Garcia]	[Historia do Infante Garcia]		
V, XXIIII (cont.)	CCXV — De commo el rrey don Sancho de Nauarra heredo el condado de Castilla por rrazon de doña Eluira su muger	790 — El capitulo del rey don Sancho el Mayor et del linnage de los reys de Nauarra	308 — Cuenta la estoria que este rrey don sancho de navarra el mayor eredo el condado de castilla por rrazo de la rreỹna doña Elvira su muger q[ue] fue fija del conde don sancho de castilla	CDXXV — Como este rey dom Sancho herdou o condado de Castella por razõ de sua molher, a raynha dona Elvira
V, XXV — [história do Infante Garcia]				
V, XXVI — De infamatione regine et divisione regni	CCXVI — De commo el rrey don Sancho mando prender su muger por que la mezclaron con el et la saluo Dios por dicho de vn santo omne	791 — De como los fijos del rey don Sancho de Nauarra, el Mayor, mezclaron a la reyna donna Eluira, su madre	309 — Cuenta la estoria que el rrey don Sancho despues q[ue] ovo q[ue]brantado los moros	CDXXVI — Como os filhos del rey dom Sancho, o Mayor, mizcraron a raynha sua madre por o cavallo que lhe nõ quis dar
	[cf. CCXXII]	[cf. 799]	310 — Cuenta la estoria q[ue] este rrey don Sancho de navarra el qujnto q[ue] llamarõ el mayor	CDXXVII — Como el rey dom Sancho de Navarra, ẽ correndo monte, achou hũu porco; e do que lhe com elle aconteceo
	[cf. CCXXII bis]	[cf. 800]	311 — Cuenta la estoria q[u'e]l rrey don vermudo de leon	CDXXVIII — Como ouverom consselho os ricos homẽes de Leon de nõ averem guerra com el rey dom Sancho e dos casamẽtos do ifãte dom Fernando com dona Sancha
			312 — Cuenta la estoria q'el rrey don vermudo de leon veyendo q[ue] le consejavan bjen	
	[cf. CCXV]	[cf. 790]	313 — Cuenta la estoria que don garcia fijo del rrey don sancho el mayor rrey de navarra q[ue] despues de la muerte de su padre rreyno en navarra e este rrey fue el sesto rrey de navarra e ovo dos fijos	CDXXIX — Ora leixaremos de fallar desto e tornaremos ao conto dos reis de Navarra pera hyrmos per esta estorya dos reis de Navarra em dyante. E despois tornaremos aos reis d'Aragom e de França e de Castella e de Leom e per qual guisa foron juntos os reynos de Castella e de Leon

VI, I — De rege Ranimiro et genealogia regvm Aragonie et de captatione Osce	CCXVII — De commo el rrey don Rramiro rregno en Aragon e de las batallas que ovo con los moros	792 — El capitulo del rey don Ramiro et del linnage de los reys de Aragon	314 — Cuenta la estoria q[ue] el rrey don rramj̃ro q[ue] fue el p[ri]mo rey de aragõ	CDXXX —Mas agora leixaremos aquí de fallar dos de Navarra, por que aquy se acabarõ os que foron deste linhagẽ dos reis, e fallaremos do lynhagen dos reys d'Aragon e como veheron
		793 — Capitulo de como fue presa Huesca	315 — Despues q[ue] morio aq[ue]l rrey don rramj̃ro el pĩmo rrey de aragon rreỹno en pos del su fijo don sancho	CDXXXI — Acabasse o reynado de dõ Ramiro, o primeiro rey d'Aragon, e começa ho reynado de dom Sancho, o segundo rey; e de como foy tomada Osca
		794 — Capitulo del regnado del rey don Pedro, tercero rey de Aragon	316 — Despues q[ue] fue muerto el rrey don sancho el segundo rrey de aragon rreyno en pos del su fijo don pedro el tercero rrey de aragon	
		[Cf. nota no ms. E2 (fl. 123r) com letra do séc. XIV]	317 — Cuenta la estoria que este rrey don alfonso el batallador de aragon el q[ue] fue enperador de espanya	CDXXXII — Como el rey dõ Afonsso d'Aragõ, o que foy dito Batalhador, foy vencido dos mouros e como com vergonça se foy emcubertamente e da sua morte em que maneira foy
VI, II — De dissensione Aragonensivm et de regno monachi Ranimiri	CCXVIII — De commo los aragoneses alçaron por rrey a don Pedro de Tariz por la grand deuision que avia entre ellos	795 — El capitulo del desacuerdo de los aragoneses et de como regno don Ramiro el Monge	318 — Despues q[ue] [fue per]dido el [rrey] don Alfonso rrey [….]	CDXXXIII — Como os Aragonesses tomarõ por seu rey dom Ramyro, o Monge, irmãao del rey dom Afonsso, e foy este o quinto rey d'Aragõ
VI, III — De vnione regni et comitatvs Barchinonie et filiis comitis et regine	CCXIX — El XII Ca.º del ayuntamiento del rregno de Aragon con el condado de Barçelona e los fijos del conde don Rremondo e de la rreyna doña Vrraca	796 — Del regnado de don Alffonso, VIIº rey de Aragon	319 — Despues q[ue] esta rreỹna doña vrraca fue de hedad caso con el conde de barçiloma	CDXXXIV — Como dona Orraca, filha de dom Ramiro, o Monge, foy raynha d'Aragon e foy casada com o conde de Barcellona. E foi este o sexto rey d'Aragõ. E ẽ como reynou seu filho, dõ Afonso, que foy o septimo rey d'Aragõ

VI, IIII — De Petro rege Aragonie et eivs morte	CCXX — De commo rregno don Pedro fijo del rrey don Alfonso e fue muy buen rrey e muy franco e muy esforçado e bien quisto	797 — El capitulo del rey don Pedro de Aragon et de la su muerte	320 — Despues q[ue] fue muerto el rrey don alfonso de aragon rreyno enpos del su fijo don pedro	CDXXXV — Como reynou dom Pedro, filho del rey dom Afonsso d'Aragom, despois da morte de seu padre. E este foy ho oytavo rey d'Aragom. E como morreo
VI, V — De rege Iacobo et filiis eivs et magnalibvs eivsdem	CCXXI- De commo el rrey don Jaymes priso muchas villas e lugares del rreyno de Mallorcas e soiuzgo a Valençia e Aragon	798 — El capitulo del rey don Jaymes, et de sus fijos et de sus ricos omnes	321 — Cuenta la estoria q[ue] este don pedro de aragon en su vjda q[ue] oviera dado su fijo don Jaymes a cryar (?) al conde don sjmõn de mõnte forte	CDXXXVI — Como reynou dom James despois da morte de seu padre; e este foy o noveno rey d'Aragom
VI, VI — De matrimonio regis Fernandi cvm sorore Veremvdi et de morte Sancii regis [inclui milagre de Palencia]	CCXXII — De commo el rrey don Sancho mouio guerra contra el rrey don Bermudo de Leon et de commo encerro el puerco en la iglesia de Sant Antolin	799 — El capitulo de lo que acaescio al rey don Sancho en Palencia con el puerco montes, et de como fallo la eglesia de sant Antolin	[cf. 310]	[cf. CDXXVII]
			322 — Cuenta la estoria q[u']l enperador fadriq[ue] fue señor de çeçilya e despues de su muerte finco a su fijo el rrey mofreo	CDXXXVII — Acabousse o reynado do muy bõo rey dom James e começou ho reynado del rei dom Pedro, seu filho, que foy o decimo rey d'Aragon
			323 — Cuenta la estoria que el rrey de françia q[ua]ndo vio q[ue] ansi escapara el rrey de aragon por esta arte llego muy grandes huestes e fue çercar la çibdad de girona	CDXXXVIII — Como el rey de França ajuntou sua hoste muy grande e foy cercar a cidade de Girona; e de como morreo
			324 — Cuenta la estoria que despues q[ue] este rrey don pedro morio finco por rrey su fijo el yn[fante …] Alfonso	CDXXXIX — De como reynou o iffãte dom Affonsso depois da morte del rey dom Pedro, seu padre, e foy este ho onzeno rey d'Aragon

			325 — Dize la estoria que despues que este rrey don Alfonso fue muerto supolo el rrey don Jaymez su ermano que era rrey en çiçilia	CDXL — Como reynou ẽ Aragon, despois da morte deste rey dõ Afonsso, dõ James, o que foi rey de Cezillya, e este foy o XII.º rey d'Aragõ. E de como reynou ẽ Cezillia seu irmãao, dom Fradarique
			326 — Dize el cuento que este rrey don Jaymes de aragon tornose pa[ra] su tierra	CDXLI — Agora leixaremos de fallar del rei dom Carllo e de dõ Fradarique e tornaremos a cõtar del rei dõ James d'Aragõ e de como se tornou pera sua terra e do que lhe aconteceo despois
			327 — Cuenta la estoria que este rrey don Jaymes daragon despendjo muy gran parte de lo q[ue] avia	CDXLII — Hora leixaremos aquy de fallar del rei dom Fernando de Castella e tornaremos a fallar del rei dom James d'Aragon
			328 — Cuenta la estoria q[ue] este rrey don fadriq[ue] de çiçilia	
			329 — Despues de la muerte del rrey artur ovo dos rreyes en bretañna q[ue] agora llaman ynglatierra	
			330 — Cuenta la estoria q[ue] de alli adelante fueron rreyes algunos rricos onbres poderosos de la tierra	
			331 — Aquí cvmiença el lynaje de los rreyes de françа q[ue] fueron antes de charles mayne	
			332 — Cuenta la estoria q[ue] charles mayne morio en la era de novecentos e quarenta e ocho años e ovo fijo a loÿs	

	CCXXII bis [casamento de Sancha, irmã de Vermudo de Leão com Fernando de Castela]	800 [casamento de Sancha, irmã de Vermudo de Leão com Fernando de Castela]	[cf. 311-312]	[cf. CDXXVIII]
	CCXXIII [Vermudo de Leão vs Fernando de Castela e seu irmão Garcia de Navarra]	801 [Vermudo de Leão vs Fernando de Castela e seu irmão Garcia de Navarra]	333 [Vermudo de Leão vs Fernando de Castela e seu irmão Garcia de Navarra]	CDXLIII [Vermudo de Leão vs Fernando de Castela e seu irmão Garcia de Navarra]
	CCXXIV [Fernando o Magno rei de Leão]	802 [Fernando o Magno rei de Leão]	334 [Fernando o Magno rei de Leão]	CDXLIV [Fernando o Magno rei de Leão]

LAS LITERATURAS HISPANOMEDIEVALES EN LAS ANTOLOGÍAS DE LITERATURA MUNDIAL: ¿CANON NACIONAL O MUNDIAL?*

César Domínguez
Universidade de Santiago de Compostela / King's College London
cesar.dominguez@usc.es

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es aproximarse a los debates recientes sobre la literatura mundial como "última frontera" de los estudios comparatistas a través del papel que se les reserva a las literaturas hispanomedievales en las antologías de literatura mundial (Bedford, Longman y Norton). La pertinencia de la atención prestada a las literaturas (hispano)medievales no parece injustificada a tenor de las llamadas a reintegrarlas en el corpus de trabajo de la literatura comparada (Caroline D. Eckhardt) o la denuncia de los peligros del presentismo (David Damrosch). El análisis de la información proporcionada por las antologías de literatura mundial se limitará aquí al contraste (si es que existe) entre canon nacional y canon mundial. Dado que los ejemplos de historias mundiales no abundan, las antologías mundiales pueden ofrecer datos valiosos sobre esas futuras historias y, en su caso, plantear interrogantes a las que éstas debieran dar respuesta con respecto a las literaturas (hispano)medievales.

Palabras clave: antologías, canon, estudios medievales, literatura comparada, literaturas hispanomedievales, literatura mundial.

ABSTRACT: The aim of this paper is to participate in recent discussions about world literature as the "final frontier" of comparative literature by analysing the role medieval Iberian literatures play in anthologies of world literature (Bedford, Longman and Norton). The relevance of taking into consideration medieval (Iberian) literatures lies in that it has been claimed that comparative literature should also study premodern literatures (Caroline D. Eckhardt) as a way to avoid a dangerous presentism (David Damrosch). The data provided by anthologies of world literature will be restricted to the contrast (in case it exists) between national canon and world canon.

* El presente ensayo forma parte de los trabajos de investigación desarrollados en el seno del Proyecto de Investigación "Las literaturas medievales en un contexto mundial. Hacia una problematización de la Edad Media literaria (LITMECOM)", financiado por la Xunta de Galicia (INCITE09-204-073PR). En cuanto director del proyecto, ésta es una versión ampliada y revisada del informe presentado el 16 de enero de 2010 ante el taller de investigación sueco "Literature in Europe before 1500", patrocinado por The Stockholm Collegium of World Literary History.

As there are not many histories of world literature so far, anthologies of world literature may provide us with relevant data about future histories of world literature and pose questions these histories should answer with regard to medieval (Iberian) literatures.

Key words: anthologies, canon, comparative literature, Iberian literatures, medieval studies, world literature.

A Theo D'haen

Rey Chow (2006) ha analizado en *The Age of the World Target* las relaciones entre literatura comparada, estudios de área y teoría postestructural en el panorama geopolítico global dominado por Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias para la conversión del mundo en objetivo. Sin lugar a dudas, el emergente campo de investigación sobre literatura mundial representa una de las manifestaciones más notables tanto de esas relaciones disciplinares como de ese tipo de comprensión del mundo en el ámbito de los estudios literarios. El propósito de mi ensayo consiste en reflexionar sobre el papel que desempeñan (o pueden llegar a desempeñar) los estudios medievales en este campo de trabajo, una reflexión exigida tanto a nivel teórico —a tenor, por ejemplo, de la reciente defensa de Caroline D. Eckhardt (2006) sobre la reintegración de las literaturas medievales en el corpus de trabajo de la literatura comparada, o de la llamada de atención de David Damrosch (2003) acerca de los peligros del presentismo— como a nivel empírico si se atiende a la inclusión de las literaturas medievales en, sobre todo, antologías y, en menor medida, historias mundiales.

Mi aportación a una reflexión sobre el papel de las literaturas medievales en los estudios de literatura mundial se divide en tres secciones. En la primera sección, examinaré cuatro interrogantes planteados por el (nuevo) horizonte mundial. En la segunda sección, analizaré qué información nos proporcionan las antologías de literatura mundial sobre las literaturas medievales en ese nuevo horizonte. Para ello, me serviré de una situación específica: el contraste (si es que existe) entre canon nacional y canon mundial en el marco de las literaturas hispanomedievales. Y, finalmente, en la tercera sección, ofreceré seis hipótesis de trabajo a partir de los interrogantes de la sección primera y los resultados del análisis de la sección segunda.

1. Borrador para una agenda (abierta) para el estudio de las literaturas medievales en un horizonte mundial: cuatro interrogantes

1.1. ¿Es la literatura mundial ontológicamente más compleja que otras categorías literarias?

Tanto la intuición como una revisión superficial de los estudios teórico-críticos sobre literatura mundial son contundentes a la hora de afirmar la mayor complejidad

de la literatura mundial. Obviamente la pregunta que se suscita a continuación es cuál es el referente con respecto al cual la literatura mundial reviste mayor complejidad. La respuesta unánime otorga esa función a la literatura nacional. En el caso de los estudios teórico-críticos sobre literatura mundial, el énfasis puesto en la distancia entre las concepciones aditiva y selectiva parece pasar por alto un principio hace varias décadas aceptado. Lo formularé en los términos de la llamada por Mª del Carmen Bobes Naves premisa de la crítica de la razón literaria, que sostiene que "ni cuantitativamente ni cualitativamente disponemos de un criterio específico que permita a la teoría literaria señalar cuál es, o qué límites empíricos tiene frente a fenómenos próximos, su objeto, la literatura" (1994: 18), sea nacional o mundial.

Cuando el objeto de estudio son las literaturas medievales, entonces el peligro de caos se multiplica exponencialmente tanto por tratarse de una manifestación premoderna de la idea de literatura como por la inexistencia de un subsistema de codificación secundaria único y coherente (*vid*. Domínguez 2004). Tradicionalmente, dicho peligro se ha conjurado a través de una reificación nacional, que proyecta retrospectivamente la seguridad de los límites nacionales y modernos sobre las fronteras difusas de las literaturas medievales. Este proceso tiene una de sus causas en el problema ontológico derivado de la paradoja homogeneidad/heterogeneidad. Las literaturas medievales son consideradas heterogéneas en cuanto nacionales en términos lingüísticos por su ruptura con la matriz latina, pero no en términos culturales, bajo cuyo prisma son homogéneas precisamente como resultado de su dependencia de esa misma matriz.

1.2. ¿Qué paradigmas desafía la (historia de la) literatura mundial?

Una mínima revisión de los estudios sobre historia mundial permite constatar que son dos los paradigmas que este tipo de historia pretende desafiar y superar: el paradigma nacional y el paradigma eurocéntrico (Dirlik 2003: 93). La selección del mundo como objetivo implica que ni el estado-nación ni el papel reservado a Europa son marcos suficientes para explicar ciertos fenómenos. Nada parece indicar que los objetivos de los estudios sobre literatura mundial (o historia de la literatura mundial) sean distintos.

Dos son las alternativas a las que ha recurrido la historia mundial en su intento de superar el paradigma nacional: el modelo de civilizaciones y el modelo geográfico. A idénticas opciones se ha acogido la historia (y las antologías) de la literatura mundial. El primer modelo, deudor de Arnold Toynbee, se fundamenta en la identificación de unas "unidades coherentes" (las civilizaciones), que integran una homogeneidad política, social y cultural, a partir de la supremacía de las ideas, y no de la vida material. El segundo modelo, por su parte, identifica los límites de los conglomerados culturales con las fronteras geográficas (continentales, por lo general), pero no reconoce que éstas mismas son una construcción cultural, lo que implica la perpetuación de una metageografía inconsciente (Lewis/Wigen 1997).

Las literaturas medievales ofrecen sin lugar a dudas un campo de pruebas idóneo para explorar las limitaciones de los paradigmas nacional y eurocéntrico y cuestionar

la pertinencia de las alternativas de las civilizaciones y la geografía. Y por lo que al eurocentrismo (Amin 1989) se refiere, no debería olvidarse la importancia del período medieval para este fenómeno, cuyos inicios se sitúan *dentro* de Europa en los términos planteados por Robert Bartlett en *The Making of Europe*, con las consecuencias que ello tiene a la hora de fijar los límites entre Europa y las "neo-Europas" (Crosby 1990: 2) y sus literaturas.

1.3. ¿Puede ser mundial un período local: medievalismo transcultural?

En la idea de Edad Media resuena la visión ilustrada de una historia de orden universal precisamente como consecuencia de una teleología del progreso mundial, en la que el período en cuestión representa una fase bien delimitada de la historia europea y, por extensión, de otras áreas del mundo en función ya no de la cronología, sino de su posición en el proceso en relación con la libertad, la justicia o la igualdad. Su uso como época mundial de la historia general no ha sido objeto de debate. El "entre europeo" que separa la antigüedad clásica del Humanismo se ha convertido así en un "entre mundial" que postula, implícitamente, la mundialidad también de las épocas que lo delimitan.

Es significativo que las investigaciones comparadas no hayan hecho más que reforzar esa mundialización. En el caso de los estudios de literatura mundial, las historias y antologías suelen combinar tres modelos. En primer lugar, el tiempo global se segmenta en períodos de supuesta asepsia cronológica. En segundo lugar, esta segmentación adquiere una función procesual, para lo que se recurre a la proyección global de los períodos tradicionales de la literatura occidental. Lo que se implica, en definitiva, con esta secuencia de períodos idéntica para todo el mundo es que las diversas literaturas pasan por ellos en diferentes momentos, como, por ejemplo, cuando la *Norton Anthology of World Masterpieces* (Lawall [1999]) incluye una selección del Corán en la sección "medieval". Y, en tercer lugar, el tiempo se espacializa a través de las civilizaciones, lo que enfatiza implícitamente su autarquía e incomunicación. En todo caso, el cuestionamiento del eurocentrismo inherente al medievalismo transcultural no puede pasar por alto el papel desempeñado por este período en la memoria cultural mundial en los términos analizados por I-Chun Wang (2008).

1.4. ¿Cuál es la geocultura del "mundo medieval"?

Immanuel Wallerstein (2001) define geocultura como el marco cultural en el que opera el sistema-mundo. Si bien la aplicación de este concepto al período medieval constituye una contradicción, ya que la teoría de Wallerstein sitúa la emergencia del sistema-mundo a partir del siglo XVI, dicha contradicción no es menor a la que supone aplicar el término *literatura* a idéntico período. La exploración de esta supuesta contradicción puede resultar enormemente productiva, por no hablar de otras propuestas

sistémicas, como las lideradas por Andre Gunder Frank y Barry K. Gills (1996: 3-55), que defienden la existencia de un "sistema mundo" (sin guión) que incluiría no los últimos 500 años, sino los últimos 5.000 años.

Nuestro concepto de Edad Media es de tipo civilizacional, lo que explica, al menos parcialmente, tanto la autarquía predicada para Europa, que se reifica como un auténtico "sistema-mundo" en los términos de Wallerstein, como ya no una centralidad mundial, sino un exclusivismo mundial, en el que se basa el medievalismo transcultural. En palabras de Frank y Gills, "[t]he famous 'Dark Ages' refer explicitly to Europe, indeed to western Europe. However, the implication is that either the rest of the world also experienced centuries of the same; or worse, that it did not exist at all, or if it did, there were no connections between (western) Europe and the remainder of the world" (Frank/Gills 1996: 22-23).

El estudio sistémico más desarrollado y comprehensivo aplicado a la Edad Media se debe a Janet L. Abu-Lughod (1991), quien en *Before European Hegemony* sostiene que entre 1250 y 1350 entraron en contacto, como nunca antes, múltiples regiones mundiales, que experimentaron un increíble desarrollo cultural. Tan importante es para una exploración de la Edad Media en un contexto mundial la relativización de la primacía o de la vida material o de las ideas como el hecho de que, a través del análisis de los contactos interculturales, Europa emerja ni como un sistema-mundo (autárquico) ni como el núcleo mundial, sino como la periferia de núcleos localizados en Asia Central y el océano Índico.

2. Las literaturas hispanomedievales en las antologías de literatura mundial: ¿canon "nacional" o mundial?

Si el objeto de (la historia de) la literatura mundial es elusivo, no parece descabellado considerar que las antologías Norton (Lawall [2003]), Bedford (Davis 2004) y Longman (Damrosch/Pike 2009), que simbolizan la emergencia contemporánea de la literatura mundial como objeto teórico-crítico entre 2003 y 2004, pueden ayudar a proporcionarnos una idea más aproximada de él y, de manera más particular para nuestros propósitos aquí, de la literatura medieval en un horizonte mundial. No puedo proceder aquí a analizar los datos que sobre las literaturas medievales en un contexto mundial nos ofrecen estas tres antologías en su totalidad. Me limitaré a realizar una única prospección a través de los datos relativos exclusivamente a la producción literaria en la península Ibérica.

Autores / Obras	Norton	Longman	Bedford	Lengua
Poema de Mio Cid		•		Castellano
Romances castellanos		•		Castellano
Jarchas		•		Mozárabe
Martin Codax		•		Gallego-portugués

Don Dinis		•		Gallego-portugués
Juan Ruiz, *Libro de buen amor*		•		Castellano
Ibn Rushd (Averroes)		•		Árabe
Ibn al-Arabi		•		Árabe
Ramon Llull, *Blanquerna*		•		Catalán
Solomon Ibn Gabirol		•		Hebreo
Ibn Hazm	•	•		Árabe
Yehuda Ha-Levi	•	•	•	Hebreo
Ibn Zaydun			•	Árabe
Wallada			•	Árabe
Ibn Faraj			•	Árabe
Ibn al-Labbana			•	Árabe
Ibn Quzman			•	Árabe
Alfonso X	•			Gallego-portugués
Ibn Arfa‘ ra’Suh	•			Árabe
Abu-l-Hasan ibn al-Qabturnuh	•			Árabe
Meir Halevi Abulafia	•			Hebreo

Tabla 1

La organización de la Tabla 1 no obedece a un criterio cronológico o lingüístico, sino que agrupa los textos en que las antologías son o no coincidentes. El panorama que nos ofrecen es esclarecedor. En primer lugar, es obvio que, de las tres antologías, es la antología Longman la que proporciona al lector el panorama literario más rico de la península Ibérica, y no sólo en términos numéricos, sino lingüísticos y culturales. En segundo lugar, los textos seleccionados no son coincidentes, lo que puede deberse a comprensiones distintas de qué es la literatura mundial o, no menos importante, a razones mercadotécnicas en un mercado nacional. Y, en tercer lugar, si la coincidencia fuese un criterio suficiente del grado de mundialidad, sólo dos autores, el hispanoárabe Ibn Hazm y el hispanojudío Yehuda Ha-Levi, alcanzarían este estatuto.

La posibilidad de que las discrepancias sean resultado de comprensiones distintas de la literatura mundial es, desde luego, del máximo interés. Sin embargo, parece entrar en contradicción con los criterios explícitos que las antologías detallan para el reconocimiento de un estatuto mundial. Las tres antologías coinciden en señalar que las necesidades del siglo XXI exigen una selección mucho más amplia, de alcance global, frente a la que hasta el momento habían ofrecido las antologías de las obras maestras occidentales. Así mismo, coinciden en su confianza en la posibilidad de determinar el grado de literariedad de las obras, factor que se emplea como un criterio sine qua non para decidir o no su inclusión.

La antología Longman ofrece criterios adicionales de selección no compartidos por las otras dos antologías, lo que quizás justifique, en el caso de la península Ibérica, la variedad lingüística y cultural ofrecida. Estos criterios específicos de la antología Longman son la circulación y la refracción, que David Damrosch había situado en el centro de su respuesta teórica y crítica a la pregunta qué es la literatura mundial en 2003. Tal y como son presentados en la antología Longman, por circulación se entiende una traducción cultural que aporta al texto un surplus de literariedad, una "literariedad mundial" que refracta su "literariedad nacional" o "local".

Son escasos, sin embargo, los textos hispanomedievales incluidos en la antología Longman que hayan circulado más allá de las fronteras ibéricas, y, en consecuencia, generado un proceso de refracción "internacional". Son más numerosos los que generaron una refracción intraibérica, factor al que tal vez se pretenda aludir en la antología Longman al titular la sección en que se incluyen estos textos "Iberia, the Meeting of Three Worlds". En todo caso, el objetivo de ampliar el canon para representar más adecuadamente el mundo se ha concretado en el caso de la península Ibérica en la sustitución de un castellano- y lusocentrismo por un árabo- y hebreocentrismo. El papel que haya podido desempeñar para esa sustitución la mitificación de la península Ibérica como un espacio (en Occidente) de convivencia y tolerancia intercultural no parece ser desdeñable, por no mencionar otros dos factores importantes. Primero: la selección representa una literatura mundial *adecuada* a un público estadounidense, cautivado por el orientalismo. Segundo: en lo que concierne a factores de publicación, la mayoría de textos seleccionados contaba ya con una traducción al inglés. En consecuencia, la relación entre arabo- y judeocentrismo de estas tres antologías y una influencia real de la literatura mundial como objeto de estudio crítico es materia de debate, como también lo es el papel que estos factores hayan podido haber jugado en la emergencia de nuevas estrategias antológicas en la península Ibérica.

Por lo que se refiere a estas nuevas estrategias antológicas, a título ilustrativo puede citarse el caso de la reciente *Locus amoenus: Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica* (Alvar/Talens 2009), que incorpora algunas de las obras seleccionadas por las antologías Norton, Bedford y Longman junto a otras muchas más en árabe, hebreo, mozárabe, castellano, gallego-portugués y catalán no incluidas en las antologías mundiales. Además, *Locus amoenus* también presta atención a las tradiciones líricas latina y provenzal en Iberia. Sin embargo, la diferencia principal se manifiesta cuando los poetas árabes y hebreos seleccionados por una u otra antología se comparan, según se muestra en la Tabla 2.

Autores / Obras	**Norton / Longman / Bedford**	**Locus amoenus**
Poema de Mio Cid	•	--- (Criterio genérico distinto)
Romances castellanos	•	--- (Criterio genérico distinto)
Jarchas	•	•
Martin Codax	•	•

Don Dinis	•	•
Juan Ruiz, *Libro de buen amor*	•	•
Ibn Rushd (Averroes)	•	
Ibn al-Arabi	•	
Ramon Llull, *Blanquerna*	•	--- (Criterio genérico distinto)
Solomon Ibn Gabirol	•	•
Ibn Hazm	•	
Yehuda Ha-Levi	•	•
Ibn Zaydun	•	
Wallada	•	
Ibn Faraj	•	
Ibn al-Labbana	•	
Ibn Quzman	•	
Alfonso X	•	•
Ibn Arfa‘ ra’Suh	•	
Abu-l-Hasan ibn al-Qabturnuh	•	
Meir Halevi Abulafia	•	

Tabla 2

Para *Locus amoenus*, la mayoría de los poetas árabes y hebreos seleccionados por Longman, Bedford y Norton como “autores mundiales” no representan una tradición literaria ibérica. Paralelamente, la mayoría de poetas árabes y hebreos seleccionados por *Locus amoenus* como “autores ibéricos” no merecen un “reconocimiento mundial” para Longman, Bedford y Norton. Explicar esta disparidad requiere de futuras investigaciones. No obstante, es suficiente con señalar ahora que si la literatura mundial, como objeto de estudio crítico, hubiese jugado algún papel en esta disparidad, habría tenido lugar una refracción no de las literaturas “locales” en la literatura mundial, sino de la literatura mundial en las literaturas “locales”. En cualquier caso, no debe pasarse por alto el hecho de que para *Locus amoenus* la refracción se aborda a través de la diferencia conceptual entre multiculturalismo e interculturalismo.

3. Consideraciones finales: seis hipótesis de trabajo

En ningún momento ha sido objetivo de este ensayo pretender realizar una crítica fácil de las antologías de la literatura mundial. Las tres antologías mencionadas, entre otras, representan un esfuerzo ingente. Ante la inconmensurabilidad de semejante objeto como la literatura mundial, ¿qué otro instrumento puede contribuir más que una antología, con todos sus defectos, a pensar la literatura mundial?

Ello no debe impedir, sin embargo, que sean sometidas a una mirada crítica. Si las discusiones sobre el canon nacional en las últimas décadas son indisociables de una reevaluación de las antologías, la situación con el canon mundial no tiene por qué ser diferente. A partir de las cuatro preguntas planteadas en la sección 1 y de la aproximación realizada en la sección 2 al papel que tres antologías reservan a las literaturas medievales ibéricas en el canon mundial, planteo a continuación las siguientes seis hipótesis como contribución al debate sobre la literatura mundial.

3.1. La lectura esencialista de la literatura mundial debe dar paso a una lectura funcionalista

Resulta llamativo que la contemporánea preocupación por la literatura mundial se plantee en términos pre-postestructuralistas, por los que, en el siglo XXI, la pregunta qué es la literatura vuelve a formularse ahora como qué es la literatura mundial. A semejanza de lo argumentado por Arif Dirlik (2003) para la historia mundial, la pregunta debería ser para qué la literatura mundial. Frente a la confianza manifestada por las antologías en la posibilidad de identificar "rasgos de mundialidad" (desde los meramente estéticos a los traductológicos), es necesario aproximarse a la literatura mundial bajo óptica funcional, como lo justifica el propio hecho de que se reconozca que el interés actual por este objeto es producto de la globalización. Para nosotros, la literatura mundial cumple unas funciones que no podría haber cumplido en otras épocas.

3.2. La lectura externa de la literatura mundial debe combinarse con una lectura interna

El énfasis puesto en la traducción (en una acepción amplia o limitada) como índice de mundialidad constituye una de las vertientes más fascinantes del estudio de la literatura mundial. Sin embargo, a semejanza del paradigma factualista de la literatura comparada, el modelo que se privilegia es el de la emisión, ya no desde una literatura nacional a otra literatura nacional, sino desde una literatura nacional a la literatura mundial. Se trata en este caso de un paradigma prerrecepcional, que infravalora la dimensión creativa y funcional de la apropiación. Pero este modelo no explica el caso de aquellas literaturas cuya participación en la literatura mundial se ha cifrado en hacer de la literatura mundial *su* literatura, o el caso de aquellas literaturas que refractan la literatura mundial.

3.3. El estudio de la literatura mundial debe atender el problema de la agencia

El retorno a la estética de la obra maestra, manipulada y transformada en su circulación mundial, no sólo soslaya que la circulación nunca opera en una sola dirección, sino que invita a olvidar un hecho innegable, a saber, las obras literarias no circulan

por sí mismas. Pensar lo contrario nos sitúa en un paradigma preinstitucional. La circulación literaria no es un proceso autónomo, sino el fruto de la agencia humana en la institución literaria, con los condicionamientos sociales, económicos, raciales y políticos que ello supone. En una situación extrema, la no-participación de una literatura en la literatura mundial es un problema político, y no un problema estético o artístico.

3.4. El concepto literatura mundial debe pensarse como "literaturas mundiales"

La singularización de la literatura mundial implica una confianza ingenua en la posibilidad de hallar un archivo único. Se ha argumentado, sin embargo, que la mundialidad no es una condición perenne, es decir, la agencia modifica sus reconocimientos de mundialidad, como también modifica sus reconocimientos de literariedad. Las "entradas" y "salidas" en/desde la literatura mundial hacen de ésta un objeto poliédrico y plural, diverso para las diferentes comunidades interpretativas. Por no mencionar que algunas literaturas son literaturas-mundo en sí mismas.

3.5. La pluralización de la literatura mundial debe reflejarse en la producción de diversas historias de la literatura mundial

Una vez abandonado el afán enciclopédico, las historias de la literatura mundial deben concentrarse en la perspectiva o relevancia. La mundialidad es *una* forma, entre otras, de aproximarse al fenómeno literario. Algunas historias pueden definir la mundialidad como una expansión de la idea occidental de literatura. Otras pueden optar por abordar un tema con una significación global. Para otras la literatura mundial puede definirse como un sistema de conexiones interliterarias. Otras rastrearán la circulación de un artefacto literario a través de diversas fronteras. A este planteamiento subyace el principio de que el estudio de la literatura mundial no implica un método distinto del empleado con otra categoría literaria. Aquello que varía es la escala.

3.6. La periodización debe emplearse como un instrumento heurístico variable en función de la perspectiva mundial adoptada

El funcionalismo y la pluralización deben invitar a abandonar la confianza en la posibilidad de hallar el patrón teleológico universal del proceso literario. La segmentación temporal forma parte de la pregunta para la que se busca respuesta y, en consecuencia, contribuye a formar la propia respuesta. Para una historia literaria que identifica la mundialidad con las conexiones interliterarias, por ejemplo, un modelo periodológico atento a las fases intensas de contacto puede resultar más útil que un modelo periodológico común que sitúa a los agentes del contacto en diversos momentos de la historia.

* * *

William H. McNeill, una de las autoridades en historia mundial en las últimas décadas, ha defendido que si las dos unidades prototípicas de este tipo de historia (las civilizaciones y los sistemas) se integrasen en el marco más inclusivo de las redes de comunicación, desaparecerían las polaridades entre ambas opciones y el lenguaje de los historiadores mundiales ganaría en precisión (McNeill 1996: xii). En el caso de la historia literaria mundial, ambos tipos de unidades han conocido desigual fortuna. Pero su integración en el marco de las redes de comunicación es una exigencia no menos imperiosa. Y ello porque, frente al referente económico, que ha desempeñado una función tan importante en el desarrollo de modelos para la historia mundial, es el referente literario el que puede hacer más visible la centralidad de las redes de comunicación como modelo de historia mundial. Aunque la historia relatada por Herodoto sobre los contactos económicos entre cartagineses y libios en sus *Historias* no carece de ingenuidad, es reveladora a la hora de comprender, si no su diferencia ontológica, sí su diferencia epistemológica con los contactos literarios y, en consecuencia, el papel que éstos pueden jugar en el nivel metahistórico.

> Los cartagineses cuentan también la siguiente historia: en Libia […] hay cierto lugar que se encuentra habitado, cuando arriban a ese paraje, descargan sus mercancías, las dejan alineadas a lo largo de la playa y acto seguido se embarcan en sus naves y hacen señales de humo. Entonces los indígenas, al ver el humo, acuden a la orilla del mar, y, sin pérdida de tiempo, dejan oro como pago de las mercancías y se alejan bastante de las mismas. Por su parte, los cartagineses desembarcan y examinan el oro; y si les parece un precio justo por las mercancías, lo cogen y se van; en cambio, si no lo estiman justo, vuelven a embarcarse en las naves y permanecen a la expectativa. Entonces los nativos, por lo general, se acercan y siguen añadiendo más oro hasta que los dejan satisfechos. Y ni unos ni otros faltan a la justicia; pues ni los cartagineses tocan el oro hasta que, a su juicio, haya igualado el valor de las mercancías, ni los indígenas tocan las mercancías antes de que los mercaderes hayan cogido el oro (Herodoto 1979: IV.195).

A diferencia del contacto comercial, el contacto literario nunca puede ser silencioso. Exige, en todo momento, el territorio compartido de la comunicación, que supone una interacción intercultural de consecuencias profundas y duraderas. Si la historia literaria mundial, una disciplina en busca de un método, hace de estas redes de comunicación el foco de atención, entonces podrá desarrollar un conjunto de métodos y conceptos apropiado a su escala y permitir el acceso a una dimensión de la experiencia humana que las historias preocupadas por las identidades excluyentes y los particularismos culturales no pueden explicar. Para ello, las historias y antologías mundiales deberán aceptar que *sus* mundos nunca son suficientes.

Bibliografía

Abu-Lughod, J. L., *Before European Hegemony. The World System A.D. 1250-1350*. Nueva York: Oxford University Press 1991.

Alvar, C. / J. Talens (eds.), *Locus amoenus: Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2009.

Amin, S., *Eurocentrism*. Trad. R. Moore. Londres: Zed Books 1989.

Bartlett, R., *The Making of Europe: Conquest, Colonization and Cultural Change, 950-1350*. Princeton: Princeton University Press 1994.

Bobes Naves, Mª del C., «La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria», en: D. Villanueva (ed.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus 1994, 19-45.

Chow, R., *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham: Duke University Press 2006.

Crosby, A. W., *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.

Damrosch, D., *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press 2003.

Damrosch, D. / D. L. Pike (eds.), *The Longman Anthology of World Literature: The Medieval Era*. 2ª ed. Nueva York: Longman 2009.

Davis, P. *et alii* (eds.), *The Bedford Anthology of World Literature. The Middle Period, 100 C.E.-1450*. Boston: Bedford/St. Martin's 2004.

Dirlik, A. M., «Confounding Metaphors, Inventions of the World: What is World History For?», en: B. Stuchtey / E. Fuchs (eds.): *Writing World History 1800-2000*. Oxford: Oxford University Press 2003, 91-133.

Domínguez, C., «Medieval Literatures as a Challenge to Comparative Literature. A Reflection on Non-National Cultural Formations», *Canadian Review of Comparative Literature* 31.4 (2004 [2007]), 399-418.

Eckhardt, C. D., «Old Fields, New Corn, and Present Ways of Writing about the Past», en: H. Saussy (ed.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006, 139-154.

Frank, A. G. / B. K. Gills, «The 5,000-Year World System. An Interdisciplinary Introduction», en: A. G. Frank / B. K. Gills (eds.): *The World System. Five Hundred Years or Five Thousand*. Londres: Routledge 1996, 3-55.

Herodoto, *Historia*. Trad. C. Schrader. Vol. 2. Madrid: Gredos 1979.

Lawall, S. (ed.), *The Norton Anthology of World Literature. Beginnings to A.D. 100*. 2ª ed. Nueva York: W. W. Norton 2003.

—, *The Norton Anthology of World Masterpieces. The Western Tradition*. 7ª ed. Vol. 1. Nueva York: W. W. Norton 1999.

Lewis, M. W. / K. E. Wigen, *The Myth of Continents. A Critique of Metageography*. Berkeley: University of California Press 1997.

McNeill, W. H., «Foreword», en: A. G. Frank / B. K. Gills (eds.): *The World System. Five Hundred Years or Five Thousand*. Londres: Routledge 1996, vii-xiii.

Wallerstein, I., *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.

Wang, I-Ch., «Medievalism in Taiwan: Constructing Western Medieval Heritage as Cultural Memory», *Revista de Poética Medieval* 21 (2008), 295-317.

A CANTIGA DE AMOR GALEGO-PORTUGUESA NO CONTEXTO LÍRICO DA EUROPA OCCIDENTAL MEDIEVAL*

Leticia Eirín García
Universidade da Coruña
leirin@udc.es

RESUMO: Este artigo pretende analizar as principais características que configuran o xénero de amor na literatura medieval galego-portuguesa desde un punto de vista comparativo, isto é, realizando un estudo baseado no cotexo entre a citada lírica e a provenzal. Con esta finalidade, centraremos a nosa atención nalgunhas das máis célebres cantigas do rei e trobador Don Denís, especialmente en «Quer' eu en maneira de proençal» (B 520/V 123) e en «Proençaes soen mui ben trobar» (B 524/V 127), debido a que estas dúas composicións ofrecen as claves sobre algúns tópicos textuais tanto da cantiga de amor galego-portuguesa como da *cansó* provenzal. A razón da elección dos textos de Don Denís como punto de partida para este estudo é o seu grande coñecemento das literaturas románicas. Así, esta análise comparativa porá en evidencia algunhas das analoxías e diverxencias existentes na configuración do xénero de amor en ambas líricas.

Palabras chave: cantiga de amor, *cansó*, lírica medieval galego-portuguesa, lírica provenzal, Don Denís.

ABSTRACT: This paper tries to analize the main characteristics that form the love genre in the Galician-Portuguese medieval lyric from a comparative point of view, that is, making a study based on the comparison between the aforementioned lyric and the Provençal lyric. With this purpose, we will focus our attention in some of the most Don Denis king and troubadour famous poems, specially in «Quer' eu en maneira de proençal» (B 520/V 123) and in «Proençaes soen muy ben trobar» (B 524/v 127), because these two compositions offer the keys about some text topics both Galician-Portuguese love poem and Provençal *cansó*. The reason for the selected Don Denis texts as a starting point for this study is his huge knowledge of romanic literatures. So, this comparative analysis will make clear some of the similarities and divergences that exist in the love genre configuration in both lyrics.

* Este traballo inscríbese no proxecto de investigación *Glosario crítico de la poesía medieval gallego-portuguesa. I. Cantigas de amor y cantigas de amigo* (FFI2009-08917-subprograma FILO), subsidiado polo «Ministerio de Ciencia e Innovación. Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación».

Key words: love poem, *cansó*, Galician-Portuguese medieval lyric, Provençal lyric, Don Denis.

1. Cuestións previas

Se consideramos a lírica profana galego-portuguesa medieval no seu conxunto, isto é, os tres principais xéneros canónicos que a compoñen, amor, amigo e escarnho e maldizer, vemos que unha das primeiras observacións que habitualmente se realizan a propósito da configuración de cada un deles, ten a ver coa súa orixe. Así, de xeito sintético, afírmase que a cantiga de amor ten a súa base na *cansó* occitana, que o xénero de amigo é o resultado da reelaboración dunha literatura oral e popular xa preexistente no noroeste da Península Ibérica, en canto as cantigas satíricas non serían senón unha adaptación ou aclimatación do sirventés provenzal para a realidade do occidente peninsular. Isto podería estenderse tamén para outros xéneros denominados 'xéneros menores', tales como o pranto, a pastorela ou a tenzón.

Obviamente estamos a simplificar a realidade, pois tanto a xénese como o desenvolvemento do fenómeno trobadoresco galego-portugués foron moito máis complexos do que isto, se ben é certo que a conformación dos tres xéneros é produto dunha amálgama máis ou menos equilibrada entre a tradición poética autóctona e outros elementos importados de tradicións alleas, nomeadamente a occitana.

Para o tema que ocupará a nosa atención nas seguintes páxinas, a cantiga de amor galego-portuguesa —e as súas relacións coas outras líricas do occidente europeo—, cómpre indicar que o seu estudo ou análise pasa, na maior parte dos casos, polo cotexo ou comparación coa lírica provenzal, que non en van constitúe o punto de partida das líricas corteses peninsulares. Neste sentido, debemos notar que a lírica cortés surxida na Provenza se estendeu moi rapidamente ao norte de Francia, mais tamén a Alemania, Sicilia e, para o caso que aquí nos interesa, á Península Ibérica. Así, no dominio lingüístico do catalán produciuse unha total asimilación da lírica transpirenaica, que gozou igualmente de moitísima relevancia na Coroa de Aragón, cuxa relación coa Provenza foi continua e moi frutífera. Canto ao occidente peninsular, a súa influencia fica igualmente fóra de dúbida, tal e como veremos a continuación dun xeito máis pormenorizado.

Xa desde o último cuarto do século XIX, momento en que se produce a (re)descoberta e difusión da lírica trobadoresca galego-portuguesa, numerosos críticos dirixiron os seus estudos cara á análise das afinidades existentes entre a lírica galego-portuguesa e a realizada polos trobadores de alén Pirineos. É o caso, entre outros moitos, de Milá y Fontanals (1861), Henry R. Lang (1895), István Frank (1949) ou, xa máis recentemente, Jean-Marie D'Heur (1973) e Anna Ferrari (1984).

Porén, na nosa opinión, e aínda que as analoxías entre a cantiga de amor e a *cansó* son innegábeis, consideramos que deberiamos tomar con certa cautela e prudencia todo o relacionado con este aspecto, e mesmo en certas ocasións cremos que sería moi positivo distanciar ou afastar ambas realidades co propósito de as estudar cunha maior perspectiva e non incorrermos en afirmacións moitas veces desmedidas sobre a débeda dunha lírica a respecto da outra.

Por último, queremos tamén indicar neste preámbulo que, para o presente estudo, partiremos dalgunhas das máis célebres cantigas de amor do trobador e monarca portugués Don Denís, pois "Poeta «em maneira de proençal», D. Denis distingue-se también entre os outros trovadores galego-portugueses por algumas características do seu provençalismo, já por outros assinaladas com base em minuciosos confrontos" (Gonçalves 2000: 208).

2. Cantiga de amor galego-portuguesa *vs cansó* provenzal

Non pretendemos realizar aquí unha análise exhaustiva das semellanzas e diferenzas habidas entre o xénero de amor galego-portugués e o occitano, tarefa que excedería as pretensións e as dimensións deste traballo. Simplemente queremos pór en evidencia algúns elementos que farán posíbel un mellor entendemento do cotexo que iremos establecendo entre ambas líricas, así como dos textos de Don Denís que analizaremos con posterioridade.

Deste modo, e xa desde un punto de vista externo, a primeira diferenza a que temos de nos referir atinxe á estrutura, pois mentres o habitual nas cantigas de amor é que estén compostas por tres cobras, as *cansós* presentan unha extensión maior, de entre cinco e sete estrofas. Así mesmo, o exordio primaveral, que constitúe un dos tópicos máis coñecidos da lírica provenzal, é substituído na cantiga galego-portuguesa polo apóstrofe á dama, que na maior parte das composicións aparece ben no *incipit*, no verso inicial, ou no segundo verso.

Por outra parte, máis aínda neste mesmo sentido estrutural, e tomando datos achegados por Giuseppe Tavani (2004:17) no seu discurso de entrada na Real Academia Galega, só o 27 por cento das composicións de amor galego-portuguesas presentan *fiinda*, mentres que a porcentaxe aumenta até ao 63 por cento para as composicións con tornada na lírica provenzal. Algo semellante acontece co *senhal*, elemento que na *cansó* aparece precisamente na parte final, na tornada ou *envoi*, e que se atopa ausente nos versos das cantigas de amor galego-portuguesas. A este respecto indica Anna Ferrari:

> In particolare, la totale irreperibilità del *senhal* nella lirica peninsulare […] ha un significato non già occasionale, […] bensì radicale, segnando uno stacco neto fra le due liriche […]. Il fatto appare in stretta connesione con un'altra clamorosa assenza nella lirica galego-portoghese: quella della *tornada-envoi*. Infatti è per lo più in questo tipo di *tornada* che i trovatori provenzali usano il *senhal*, inviando a donne amate o a protettori (spesso ad entrambi) i propri componimenti. L'assenza d'*envoi* sembra denunciare che la lirica galego-portoghese doveva affidarsi a contatti diretti piuttosto che al dialogo a distanza, che era quindi meno itinerante di quella provenzale. Ciò in perfetto accordo con la struttura sociale in cui essa viveva, dove il principale nucleo aggregatore era la corte regia, unica di contro alle numerose corti feudali della Provenza, e dove la pratica poetica era appannagio di gruppi sociali assai più ristretti, non di rado addirittura familiari (Ferrari 1984: 37-38).

E, en efecto, as realidades sociais eran diferentes, no territorio onde naceu a lírica trobadoresca galego-portuguesa o feudalismo posuía características moi diversas ás do sistema socioeconómico transpirenaico, e, probabelmente por esta razón, a cortesía non era practicada como tal, senón que acabou por se converter case nun pretexto para a composición poética. Esta circunstancia obviamente influíu dun ou doutro modo nas manifestacións poéticas, pois, como sabemos, un dos trazos fundamentais que envolven o fenómeno literario é o feito de este non poder ser apartado ou interpretado á marxe do contexto social en que se xerou.

Teriamos de mencionar igualmente as características da muller, a *senhor* da cantiga de amor galego-portuguesa e a chamada *domna* ou *midons* occitana. Neste caso, as diverxencias son, se cabe, aínda maiores, xa que en canto a *domna* se nos presenta como unha muller nobre, casada, posuidora duns atributos físicos explicitados nos textos, e partícipe no xogo amoroso, a abstracción ou a idealización son os emblemas da *senhor*. Trátase dunha muller practicamente incorpórea, caracterizada por medio de enunciados estereotipados e imprecisos como *senhor fremosa* ou *senhor de bon parecer*, e que se sente aldraxada ou ofendida por feitos tan triviais como que o trobador a observe, se achegue a ela ou ouse declararlle o seu amor. Nesta mesma liña, tampoco o *joi* que os poetas provenzais experimentan en virtude do amor profesado ás súas damas, atopa correspondencia na cantiga galego-portuguesa, onde a consecuencia do amor é radicalmente oposta: o namorado sofre a coita, un absoluto rexeitamento por parte da muller.

En definitiva, podemos dicir que no occidente peninsular, berce do fenómeno trobadoresco galego-portugués, foron tomados e adaptados certos aspectos retóricos, técnicos e temáticos chegados de alén Pirineos a través do Camiño de Santiago, entre outras vías, creándose desta maneira un novo e orixinal modo de compor poesía cortés.

3. Don Denís e o trobadorismo

O trobador e rei portugués Don Denís (1261-1325) era consciente desas diferenzas que acabamos de enunciar, debido a que a educación recibida lle forneceu un amplo coñecemento da retórica clásica e das líricas ibéricas e provenzal, tal e como recolle Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990: 233-234):

> O que parece fóra de dúbida é que D. Denis (entre os soberanos portugueses da primeira dynastia o unico que poetou) teve ao seu dispôr, de facto, não só cancioneiros franceses e provençaes, e os estudava, mas tambem e de preferencia, os versos dos poetas nacionaes, alfonsinos e pre-alfonsinos, os quaes muitas vezes imita.

Mais tamén as relacións familiares contribuíron para este aspecto. Cómpre lembrar que Don Denís é fillo de Afonso III 'O Bolonhês' e de Beatriz de Guillén, quen, por súa vez, é filla ilexítima do rei Alfonso X de Castela. Alén disto, Denís casou con Isabel de Aragón, filla de Pedro III e de Constanza Stauffen, emparentada coa corte

siciliana. Con este breve resumo xenealóxico queremos deixar constancia de que o rei portugués "reuniu na sua pessoa a herança, por consanguinidade ou por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio" (Gonçalves 2000: 206).

Parécenos oportuno facer aquí especial fincapé na figura de Afonso III, pai de Don Denís, quen regresa a Portugal no ano 1245, despois de ter permanecido durante aproximadamente dúas décadas en terras francesas:

> During his sojourn at the French court, he was joined by a number of Portuguese nobles, who returned with him to Portugal in 1245. […] Alphonse and his followers must have been profoundly impressed with the literary culture of France, and it is to be supposed that through them many of the conceits and forms of French poetry became known in Portugal. […] From what has been said it will be seen that, as far as we know, the intercourse between the Portuguese and the troubadours and trouvères did not take place in Portugal, but at foreign courts, and that it could, therefore, in most cases be neither intimate nor of long duration (Lang 1895: 213).

Reproducimos este fragmento do estudo «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», debido ao meritorio filólogo Henry R. Lang, porque nel saen á luz varios puntos de interese. En primeiro lugar, Lang demostra ou proba xa a finais do século XIX o feito de as relacións cos *trobadors* e *trouvères* teren tido lugar fóra da corte portuguesa, e debérense en boa medida ao futuro rei Afonso III e aos nobres que o acompañaban, a diferenza do que aconteceu noutras cortes peninsulares como a castelá de Alfonso X, que si acolleron trobadores provenientes do suroeste francés e doutras latitudes, aspecto sobre o que repararon con posterioridade numerosos autores.[1] O segundo punto que queremos evidenciar é que tamén foi 'O Bolonhês' o responsábel da introdución na literatura galego-portuguesa medieval de moitas das "modas literarias" que se atopaban en voga na Europa da época, como por exemplo o artificio do refrán intercalar ou mesmo a Post-Vulgata artúrica,[2] para o caso da prosa.

Ante unhas circunstancias vitais como as descritas, non é de estrañar que Don Denís acabase por se converter nun dos poetas de referencia da lírica medieval galego-portuguesa, tanto en termos cuantitativos, pois é o noso trobador máis prolífico, ou, cando menos, aquel de quen os manuscritos transmitiron un maior número de composicións (137, para sermos exactos), como en termos cualitativos, xa que o seu cancioneiro posúe, ao noso parecer, unha mestría realmente digna de pór en evidencia, fundamentalmente porque constitúe unha síntese da tradición lírica de que parte e das innovacións por el introducidas, ao ser un poeta tardío dentro da cronoloxía da escola.

A seguir imos centrar a nosa atención en dúas das cantigas máis célebres e (re)coñecidas do rei-trobador, «Quer' eu en maneira de proençal» (B 520/V 123) e «Pro-

1. Remitimos a este respecto para a obra de Carlos Alvar (1977).

2. Para estes temas véxanse, respectivamente, Vicenç Beltran (2007), en concreto o capítulo titulado «Rondel y *refram* intercalar en la lírica galaico-portuguesa» (pp. 231-245), e Ivo Castro (1983).

ençaes soen mui ben trobar» (B 524/V 127), onde o poeta manifesta a súa consciencia das diferenzas que o separan dos provenzais.

3.1. «Quer' eu en maneira de proençal»

Antes de máis, vexamos o texto (B 520/V 123):[3]

Quer' eu en maneira de proençal
fazer agora un cantar d' amor,
e querrei muit' i loar mia senhor,
a que prez nen fremusura non fal,
nen bondade; e máis vos direi én:
tanto a fez Deus comprida de ben
que máis que todas-las do mundo val.

Ca mia senhor quiso Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo ben e de mui gran valor,
e con tod' est[o] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bon sén
e, des i, non lhi fez pouco de ben
quando non quis que lh' outra foss' igual.

Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad' e loor
e falar mui ben e riir melhor
que outra molher; des i, é leal
muit', e por esto non sei hoj' eu quen
possa compridamente no seu ben
falar, ca non há, tra-lo seu ben, al.

Como xa adiantamos, Don Denís amosa en moitas das súas cantigas a vontade de innovar ou mesmo quebrantar as normas que rixen o trobadorismo galego-portugués. Neste caso, esa intención fica expresa no exordio, nos tres primeiros versos, onde declara a súa intención de facer un cantar de amor "en maneira de proençal", manifestando ademais que a composición será unha *laudatio*, un panexírico da súa dama. Porén, esta intención fica truncada, o trobador xoga co horizonte de expectativa do leitor ou ouvinte, pois na realidade o monarca portugués compón un texto que practicamente non se afasta dos límites estritos da escola, xa que fica máis unha vez na incorporeidade que envolve á muller, sen realizar ningún tipo de comentario concreto referido aos atributos físicos, á carnalidade, como si acontece na lírica transpirenaica.

3. Para a reprodución dos textos partimos da edición das cantigas de amor de Nunes (1972), mais aplicando os criterios propostos por Ferreiro, Martínez Pereiro e Tato Fontaíña (2007).

As irregularidades atopadas no texto son fundamentalmente dúas: que nos seus versos non se fai referencia á coita, motivo esencial na cantiga de amor, e tamén que nas tres cobras da composición reúne ou compendia boa parte dos tópicos que, aplicados á *senhor*, podemos atopar no *corpus* de amor galego-portugués.

Desta maneira, Don Denís deseña un perfecto retrato dos atributos da *senhor*, sen descoidar ningún dos seus aspectos, isto é, inclúe tanto a prosopografía ou *descriptio superficialis* como a etopea ou *descriptio intrinseca*, isto é, alude á beleza física da muller (á súa "fremusura", "beldade"), mais a *laudatio* vai sobre todo referida ás súas virtudes morais: "prez", "bondade", "comprida de ben", "sabedor de todo ben", "falar mui ben e riir melhor / que outra molher" etc.

E consideremos agora o texto desde un punto de vista formal,[4] pois debemos ter moi presente que as tres cobras que o compoñen tratan un único tema, o panexírico da dama, e iso esixe inequivocamente unha grande mestría e dominio da técnica por parte do poeta. Así, temos de chamar a atención para a ligazón interestrófica acadada por medio das *cobras capdenals* (II-III, v. 1: "Ca mia senhor"), a elección das estrofas *unissonans*, non moi habituais na lírica peninsular, así como a *palavra-rima* presente no verso 6 de cada unha das agrupacións estróficas, que insiste no "ben" que posúe e caracteriza á muller. Reparemos igualmente na gradación ascendente que se produce ao longo de toda a composición, e que culmina na última estrofa coa acumulación polisindética e ese ton hiperbólico que, sen dúbida, coadxuvan para a consecución da *laudatio* da dama.

3.2. «Proençaes soen mui ben trobar»

Imos agora con estoutra cantiga de amor dionisina, «Proençaes soen mui ben trobar», que ten sido incluída en moitas ocasións entre as cantigas satíricas, mais nós, seguindo a Anna Ferrari (1984: 44-47), consideramos que o tema principal da composición é a coita de amor, e as referencias ao exordio primaveral, ou estacional, non constitúen unha crítica á *cansó* provenzal, senón que funcionan como unha "estrataxema retórica" (Ferrari 1984: 46) que quizais Don Denís decidiu empregar como motivo innovador dentro dos parámetros da escola, debido á total ausencia deste *topos* no corpus profano galego-portugués.[5] Mais vaiamos ao texto (B 524/V 127):

> Proençaes soen mui ben trobar
> e dizen eles que é con amor;
> **mais os que troban no tempo da frol**
> **e non en outro** sei eu ben que non
> han tan gran coita no seu coraçon
> qual m' eu por mia senhor vejo levar.

4. Na nosa opinión, a mellor análise desta cantiga foi a realizada por Paulo Meneses (1991).

5. Tavani (1991: 107) considera que na cantiga de Airas Nunes «Que muito m'eu pago deste verão» (B 872/ V 456) si se desenvolve o exordio estacional. Na nosa opinión, este non cumpre propiamente unha función exordial, aínda que o motivo estacional é a temática sobre a que se artella a cantiga.

Pero que troban e saben loar
sas senhores o máis e o melhor
que eles poden, sõo sabedor
que os que troban quand' a frol sazon
há, e non ante, se Deus mi perdon,
non han tal coita qual eu hei sen par.

Ca os que troban e que s' alegrar
van eno tempo que ten a color
a frol consig' e, tanto que se for
aquel tempo, log' en trobar razon
non han, non viven [en] qual perdiçon
hoj' eu vivo, que pois m'á de matar.

Ao noso parecer, o aspecto que goza dunha maior relevancia nesta cantiga e que, por súa vez, proba novamente o grande coñecemento que o rei Denís posuía da lírica occitana, é o relacionado co exordio estacional no seu conxunto, máis do que co exordio primaveral en concreto. Este último é sen lugar a dúbidas un dos motivos máis comunmente coñecidos e divulgados da lírica transpirenaica, mais non podemos deixar á marxe os exordios estival, outonal e invernal, que, como tamén demostrou Anna Ferrari (1984: 44-45), comparecen na presente cantiga dionisina.

Reparemos nos versos por nós marcados en negra no texto. Na primeira cobra o trobador estaría a se referir á primavera ("o tempo da frol") e probabelmente ao verán ("non en outro"), na segunda estrofa a estación aludida sería o inverno, que precede á primavera ("quand' a frol sazon / há, e non ante"), e na terceira comparecería o outono, tempo en que as flores deixan de ter vida e cor ("eno tempo que ten a color / a frol consig' e, tanto que se for / aquel tempo"). Esta sucesión estacional é tamén dalgún xeito salientada ou enmarcada pola repetición do enunciado "os que troban", que principia cada un dos períodos citados, así como polo fenómeno do paralelismo semántico, a través do cal o poeta pondera reiteradamente nas tres cobras o elemento ao que contrapón esa terríbel coita que padece pola dama, e que non é outro que os "colegas" provenzais, os cales, na súa opinión, sofren menos do que el, xa que só troban na primavera.[6]

Por último, os trobadores de alén-Pirineos tamén "contestaron" dalgunha maneira a estas críticas ou observacións, como demostran estes dous fragmentos, debidos a Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga,[7] onde declaran que cantan ao amor e ás súas damas, e que o fan sen lles importar a estación ou o momento do ano en que se atopen:

Anc no gardei sazo ni mes
ni can flors par ni can s'escon
ni l'erba nais delonc la fon,

Non chant per auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada,
ni neis per freich ni per calor

6. Sobre este tema, véxase o indicado por Elsa Gonçalves en Gonçalves/Ramos 1983: 60.
7. Textos tirados da edición de Martín de Riquer (2001: 382 e 430).

mas en cal c'oras m'avengues	ni per reverdir de prada;
d'amor us rics esjauzimens,	ni per nuill'autr'esbaudimen
tan me fo bels comensamens	non chan ni non fui chantaire,
qu'eu crei c'aquel tems senhorei	mas per midonz, en cui m'enten,
	car es del nom la bellaire.
Bernart de Ventadorn (vv. 1-7)	Raimbaut d'Aurenga (vv. 1-8)

4. Conclusións

En definitiva, e unha vez trazado este breve percurso comparativo, podemos enumerar algunhas ideas que, en boa medida, xa preanunciamos no inicio deste estudo. A primeira delas é que as analoxías entre a lírica provenzal e a galego-portuguesa son bastante máis limitadas do que poderiamos pensar *a priori*. Por outra banda, tal e como ficou demostrado, o dominio poético de Don Denís e o seu coñecemento das líricas europeas permitiulle, acudindo a tradicións poéticas alleas, introducir novas e relevantes innovacións nunha das grandes escolas da Europa occidental medieval, a escola trobadoresca galego-portuguesa.

Bibliografía

Alvar, C., *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Barcelona: Planeta 1977.

Beltran, V., *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval* (Anexo 59 de *Verba*). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela 2007.

Castro, I., «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano das Post-Vulgata», *Boletim de Filologia* 38 (1983), 81-98.

D'Heur, J.-M., *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*. París: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português 1973.

Ferrari, A., «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de Filologia* 29 (1984), 35-58.

Ferreiro, M. / C. P. Martínez Pereiro / L. Tato Fontaíña (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña 2007.

Frank, I., «Les troubadours et le Portugal», en: *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*. Lisboa 1949, 199-226.

Gonçalves, E. (apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de) / M. A. Ramos, (normas de transcrição, nota linguística e glossário de), *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*. Lisboa: Editorial Comunicação 1983.

—, «Dom Denis», en: G. Lanciani / G. Tavani (eds.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho 2000 (1ª ed. 1993), 206-212.

Lang, H. R., «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», *Modern Language Notes* X (1895), 207-231.

Meneses, P., «Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama», *Arquipélago* 12 (1991), 81-94.

Milá y Fontanals, M., *De los trovadores en España*. Barcelona: Estudio de lengua y poesía provenzal 1861.

Nunes, J. J., *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro 1972 (1ª ed. 1932).

Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. i. Barcelona: Ariel 2001 (1ª ed. 1975).

Tavani, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia 1991 (1ª ed. 1986).

—, *Unha Provenza hispánica. A Galicia medieval, forxa da poesía lírica peninsular* (discurso lido o día 22 de maio de 2004, no acto da súa recepción como académico de honra). A Coruña: Real Academia Galega 2004.

Vasconcelos, C. M. de, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. ii. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1990 (reimp. da ed. de 1904, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas, *Revista Lusitana* xxiii).

EL MOTIVO DEL CORDÓN EN LA LÍRICA CANCIONERIL

Sandra España Torres
Universitat Autònoma de Barcelona
sandra.espana@uab.cat

RESUMEN: En este trabajo se pretende abordar un análisis del tratamiento del cordón como motivo en las distintas literaturas ibéricas de la tardía Edad Media. En vista de que tal elemento tiene gran presencia en la poesía tradicional, se han tomado varios ejemplos de poemas recogidos en cancioneros que presentan cordones, cintas, cinturones y anillos como prendas que reciben similar tratamiento literario. Para ello se ofrecerán muestras de estos poemas de diversas tradiciones sin clasificación por lenguas o territorio geográfico. El objetivo principal es abordar el examen de este motivo para esgrimir hasta qué punto se comporta de forma unitaria o si difiere por el contrario en los textos de distinta naturaleza, lingüística y textual.

Palabras clave: cordón, galardón, cinturón de Venus.

ABSTRACT: This paper puts forward an analysis of the rope as a literary motive in the different literatures in Spain during the last Middle Age. Given that this element has a remarkable role in traditional poetry, different examples have been taken from poems collected in *Cancioneros*. Such examples make reference to ropes, laces, belts and rings, which are regarded as clothes that receive a similar literary treatment. To do that, some tokens of poems from the different traditions that haven't been classified by language or geographycal area will be offered. The principal goal is to explore this motive in order to know to what extent it behaves uniformly or, on the contrary, differs in texts of different nature, both linguistic and textual.

Key words: rope, reward, Venus' girdle.

1. Introducción

Con la aparición de los primeros *Cancioneros* y la multiplicación de obras de este género, la lírica medieval encuentra una vía fundamental de difusión escrita a finales de la Edad Media. La moda de la recopilación y edición de parte de la poesía que se recita y se conoce entre el pueblo y la corte ha garantizado en cierta medida su

supervivencia y constituye un importante testimonio acerca de las tendencias, gustos e ideales poéticos de entonces. A la vista de los datos que nos ofrecen estas obras, se puede concluir que ciertas tradiciones o motivos poéticos se reproducen de forma prácticamente idéntica: de ahí la importancia de conocerlos y estudiarlos para determinar cuán enraizado se encuentra el motivo literario en cuestión.

Las pesquisas de este trabajo se centran en la recurrencia del cordón en los textos hispánicos medievales en tanto que prenda femenina. De los ejemplos analizados se deduce que se trata de un motivo universal que tiene una conspicua presencia en las composiciones poéticas de entonces y que su uso no está restringido a una escuela de trovadores o a un ámbito lingüístico o geográfico concreto. Si bien es cierto que fácilmente el cordón se inserta en el tema tradicional de las prendas de amor de la literatura de raigambre cortés, conviene asimismo señalar hasta qué punto se repite exactamente el mismo patrón en las distintas composiciones que beben de ese tópico y, a la vez, dilucidar qué semejanzas y diferencias comparte con otros elementos que desempeñan un papel similar en contextos poéticos análogos.

2. Los orígenes: el cinturón de venus

El origen del cordón como motivo se remonta a los orígenes de la literatura occidental. La primera mención de una prenda semejante al cordón (o ceñidor) se encuentra en la *Ilíada* (libro XIV) en una escena en la que se alude a las maravillosas propiedades de un cinturón que rodea el cuerpo de Afrodita. Es bien conocido que Afrodita era la diosa del amor y la concupiscencia, inspiración de quienes admiran la belleza y ser divino que despierta la pasión carnal de quienes la tratan. Los textos revelan también que, en su nacimiento, de su surgimiento de las aguas del mar, emergió como una figura que representa la manifestación de los cánones estéticos de la belleza sublime y perfecta. A pesar de tales cualidades, sin embargo, Afrodita poseía además un cinto (en la bibliografía se le conoce como el "cinturón de Venus" —en inglés, *Venus' girdle*—) que le otorgaba todas las gracias del mundo, pues se distingue claramente la noción de belleza y gracia entre los griegos (Schiller 1793). La excepcional prenda cobra protagonismo en el mencionado pasaje de la obra de Homero, en el cual Hera, esposa de Zeus, con la intención de seducir a su marido para luego dormirle en plena contienda bélica troyana, demanda a Afrodita que le preste su cinturón ('cesto', en latín) aludiendo un pretexto (pues tal hazaña iba en contra de los intereses de la diosa). Esto dice el pasaje del peculiar cíngulo:

> Dijo así y de su pecho desatóse
> una cinta bordada
> de variados colores, donde estaban,
> de toda suerte y todos los posibles:
> Allí estaba el amor, allí el deseo,
> allí la charla y la seducción,

> la que roba el sentido incluso de esos
> que piensan con compactos pensamientos.[1]

Obsérvese la referencia a la "seducción", "charla" y "deseo" como cualidades derivadas de la "gracia" que otorga el extraordinario cinturón. Prosigue el fragmento con la intervención de Afrodita, que insiste en los poderes de la prenda:

> y le decía: "He aquí la cinta
> de colores en la que fabricada
> se encuentra toda cosa;
> métetela en el pliegue de tu peplo,
> y yo te digo que no has de volver
> sin que aún no se te haya realizado
> una cosa, cualquiera que ésta sea,
> que con afán ansíes en tus mientes".[2]

Estos fragmentos, insisto, son las primeras menciones del cinturón de la diosa, pero se encontrarán muchas más alusiones a él en textos posteriores, pues ha sido objeto de diversas interpretaciones, con frecuencia alegóricas, en las que se discute y se interpretan los rasgos que se derivan del excepcional objeto. Se pueden encontrar menciones del elemento en cuestión en numerosos textos y autores, tales como las cualidades que Boccaccio atribuye al cinto en su *Genealogía de los dioses paganos*, en el que se define, además, la gracia de este modo:

> […] gracia es una cierta disposición generosa de la mente, sobre todo de los mayores hacia los menores con la que, sin que haya un mérito precedente, se dedican los beneficios de la indulgencia y los obsequios, algunas veces incluso a los que no lo piden (Boccaccio 1983: 208).

No podía ser de otra forma. En otro fragmento de la misma obra Boccaccio afirma que las Gracias son hijas de la diosa: "Así pues, dicen que dio a luz a las Gracias y no es admirable: ¿Qué amor hubo alguna vez sin gracia?" (Boccaccio 1983: 208). Además de éstas, otras características del cíngulo son tratadas por el autor, pero, por razones de espacio, no se abordarán aquí.[3]

Por la variedad de rasgos que se atribuyen al cíngulo, éste ha sido objeto de muchas interpretaciones a lo largo de la historia de la literatura, y ha recibido atención textual en todas las tradiciones literarias europeas. Especialmente prolífico ha resultado en la lírica española y por ello se mostrarán a continuación algunos ejemplos del tratamiento del motivo.

1. *Ilíada*, XIV, vv. 214-218.
2. *Ilíada*, XIV, vv. 219-224.
3. Hace alusión a la presencia del cíngulo sólo en bodas acordes con la moral, así como a la ausencia de la prenda en la unión entre el hombre y la mujer.

3. La recompensa amorosa o "galardón"

Si se asume la premisa de que el cordón aparece en numerosos poemas de distintas tradiciones medievales, resulta imprescindible considerar los contextos en que aparece tal elemento y el tratamiento y desarrollo del motivo en ese determinado contexto. No se debe perder de vista que la lírica amorosa tardomedieval bebe todavía de fuentes de tradición provenzal del "amor cortés" y de la novedosa ficción sentimental, muy en boga en esta época, ya que esta tendencia se mantiene como la principal escuela poética en la lírica amorosa.

La tradición del amor cortés presenta unos esquemas claramente perceptibles que llevan reproduciéndose desde hace siglos siguiendo el modelo provenzal. Estos esquemas se configuran de forma similar en todos ellos, y suponen una imitación y una continuación de ciertos tópicos cuya recreación y reproducción se prolonga hasta la fecha que nos ocupa. Estos elementos se rigen por unos códigos muy concretos que ejercen un papel determinado en la práctica literaria: se trata de situaciones o motivos que, por la reiteración de su esquema, permiten al lector reconocer unos contextos literarios por todos conocidos. De la concurrencia de esos factores se genera un producto codificado al que se adscribe la tradición de las prendas de amor, tópico en el que se insertan a su vez los anhelados *cordones*.

Los códigos corteses presentan al trovador enamorado —siempre platónica o idealmente— que suspira por una dama que presenta unas características muy concretas, cuyos rasgos se adecúan a los ya establecidos en las tendencias cortesanas. Éste es un humilde siervo de su dama y del amor, la pretende siempre desde la distancia y se contenta con sentir que ella conoce y consiente sus agasajos. La dama —que debe cumplir unos determinados cánones morales y estéticos— se precia de mantener la debida distancia, aguardando siempre el honor que la hace merecedora de tal admiración.

Es bien sabido que el servilismo del desdichado trovador se plantea en muchas ocasiones como vía de consecución del favor de la dama. Tal favor o atención recibe el nombre de "galardón" (o sus correlatos, *gardó, gasardó, mercè*, etc., dependiendo de la época y de la tradición literaria que se tome como ejemplo), concepto de tan frecuente aparición en la lírica amorosa que se encuentra entre los sustantivos más frecuentes de la poesía de cancionero (Whinnom 1981: 41). Se observará el uso de este concepto y su tratamiento cortesano en la siguiente composición de Juan Fernández de Heredia:

> El galardón es quereros;
> de mis trabajos estraños
> no sólo pagays los daños
> con sólo dexarme veros,
> mas tormentos de mil años.

También en el ámbito de la lírica catalano-aragonesa se hace uso del término "galardón" en la poesía de cancionero. Si en el texto anterior confesaba el poeta que el galardón mismo consistía en el favor o aceptación de la dama de recibir atenciones

suyas, en el texto de Francesc Ferrer (1989: 189-192) se hace hincapié en que sólo la servidumbre sincera que se atiene a los códigos corteses puede procurar el galardón:

> Qui bé lexau, que grat ne ten,
> si be cascú clamant-se va d'Amor:
> «Amor és tal que no dóne favor,
> ne·l plau avans; ço d'aycell qu·és valén.»
> Content d'Amor es qui la sab servir,
> que·l bon servey james sens guardo ve.
> Amor coneix lo mal, e mes lo be:
> per que se·n deu, ho vol, tothom jaquir?

La mención del galardón la encontramos asimismo en composiciones de Ausiàs March. En el siguiente poema se presenta el autor desesperado ante la figura alegórica del Amor, y admite que ha renunciado a todo (a Dios y a la razón) por servirle, sumándose, además, al tópico del prolongado servilismo amoroso (lamentación recurrente en la que se denuncia, precisamente, la falta de galardón, pese a la persistencia del amante en su servidumbre) que se encuentra en muchos otros autores:

> Tot laurador es pagat del jornal,
> e l'advocat qui pert lo guanyat plet.
> Yo, per servir Amor, romanch desfet
> de tot quant he, que servir no me·n cal;
> he fet senyor del seny a mon voler,
> vehent Amor de mon seny mal servit;
> rapaç l'e fet, e Deu a part jaquit,
> e son setz'anys que lo guardo esper.
>
> Amor, Amor, poch es vostre poder
> per altre hom com yo fer tant amar;
> anau, anau vostres armes provar
> en contra 'quell qui vostre no vol ser!

La recompensa, como ya se ha dicho, se plantea solamente en términos idealizados, es decir, supone el consentimiento de la dama de aceptar el servilismo platónico de su enamorado, pues otra intención más mundana o carnal violaría los códigos éticos y morales a los que éste debe siempre someterse. Además, la doncella resultaría en tal caso indigna del amor que le profesa el enamorado. Respecto a estas prácticas de los códigos corteses sobre la adoración del enamorado y la licencia de la dama, afirma Martín de Riquer lo siguiente:

> Lo que quiere decir que si la dama hace tanto honor al caballero que le da audacia para que éste pueda expresarle su franca querella, con derecho ha de ser llamado *pregador*, o sea suplicante; y si lo mantiene tanto tiempo suplicando que llega un momento que ella le regala cinta (*cordó*), cinturón o guante, el caballero es elevado a la categoría de *entenedor*, o sea enamorado (Martín de Riquer 1952: 400).

4. *Cordones* y *cintas* como prenda de amor

A pesar de que se ha mencionado que el favor que espera el poeta no espera premio material en sí mismo a su servilismo, ello no significa que no existan ciertas dádivas que suelen acompañar el favor de la dama. Es en este contexto donde se encuentran los cordones y otras prendas análogas por doquier. De nuevo, se trata de una forma de proceder cortesana y, a la vez, de una fórmula estética de la aceptación que emplean los enamorados. De hecho, en los *Juicios de Amor* del *De amore* de A. Capellanus, se le pregunta a una condesa qué prendas son lícitas para que se entreguen entre ellos los enamorados, con lo que se constata hasta qué punto tales intercambios resultan códigos literarios estipulados:

> Quaesitum quoque fuit a Campaniae comitissa, quas res deceat amantes a coamantibus oblatas accipere. Cui taliter inquisitioni comitissa respondit: Amans quiden a coamante haec licenter potest accipere scilicet: orarium, capillorum ligamina, auri argentique coronam, pectoris fibulam, speculum, cingulum, marsupium, *lateris cordulam*, pectinem, manicas, chirothecas, anulum, pyxidem, species, lavamenta, vascula, repositoria, vexillum causa memoriae, et, ut generali sermone loquamur, quodlibet datum modicum, quod ad corporis potest valere culturam vel aspectus amoenitatem, vel quod potest coamantis afferre memoriam, amans poterir a coamante percipere, si tamen dati acceptio omni videatur avaritiae suspicione carere (Capellanus (ed. de Trojet 1972)).[4]

Como se observa, en realidad se trata de una serie de estipulaciones que se cumplen de forma sistemática en el amor cortés y cuya tradición recogen también los tratadistas renacentistas. También se entiende de este modo en el ámbito gallego-portugués, pues en el glosario del *Cancioneiro da Ajuda* (ed. de Michaëlis 1904) se encuentra el concepto de 'cinta' definido en los siguientes términos: "Como prenda de amor, dada por donas de algo aos seus trovadores, a cinta figura em numerosos versos de amor".

Se ofrecen ahora muestras concretas de estos cordones que aparecen en la lírica de cancionero en la Península en la tardía Edad Media. Primeramente, a modo de ejemplo, véase el siguiente poema de Costana recopilado en el *Cancionero General* de 1514 (París):

> Cordon que tan anudado
> vas a ceñir a mi dios
> quando estes mas su priuado
> de lo que passo entre nos
> mira que tengas cuydado
> pues quel ser yo te lo di
> y eres por mi cuyo eres
> mira quanto hize por ti
> quando en el tu reyno fueres

4. La cursiva es mía.

acuerdesete de mi.
Los nudos que lieuas son
memoria de los que quedan
dados por tal discrecion
que dessazer no se puedan
dentro de mi coraçon
si fueras por mi ventura
de mis tristes braços hecho
tu vida fuera segura
yo gazara (!) del prouecho
de ceñir la su cintura.[5]

Como puede verse, se trata de una composición laudatoria al cordón debido a la intimidad o cercanía que el objeto, por su naturaleza y función, mantiene con la dama por la que suspira el poeta. Adviértase en el segundo verso la asociación de la amada como ser divino, tan frecuente en los textos de esta época, no solamente en el ámbito lírico. En la misma Celestina, de hecho, Calisto se refería a Melibea como la diosa a quien profesa su devoción, y de ésta pide, para sanar su dolor de muelas, una oración y su cordón, que «es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y en Jerusalem».[6] Con la excusa de demanda de enfermo, Calisto consigue así la prenda que ha ceñido el cuerpo de su amada, en tanto que pieza erótica y sanadora. Respecto al último verso, en que el autor alaba el privilegio del cordón por su calidad de ceñidero de tan alabado cuerpo, tal fórmula laudatoria se encuentra también en otros textos que presentan prendas de amor similares al cordón. Situación paralela se encuentra en otra composición del propio Costana recogida en el mismo *Cancionero*. Véase el siguiente fragmento de "Otra copla suya a unos guantes que le tomo una señora":

Guantes assi me dexays
ora yd en ora buena
pues a tanta gloria vays
y tambien sabeys mi pena
ruegos calla la digays
mas estareys tan ufanos
en gozar de aquellas manos
que no meresce ninguno
que me trateys de consuno
como al enfermo los sanos
y los hartos al ayuno.[7]

5. Dutton 1990-1991: 163.

6. Teniendo en cuenta que "reliquia" designa algo que ha estado en contacto con el cuerpo de un santo, se colige que el cuerpo de Melibea, de connotaciones sagradas para el protagonista (habiendo afirmado en varias ocasiones durante la obra que es su Dios), ha sido quien ha sacralizado el objeto.

7. La cursiva es mía.

Los privilegios de la prenda se plantean en los mismos términos que en el caso anterior: si, por un lado, Costana envidia al cordón por el placer de tocar y ceñir el cuerpo de la dama, en este otro se supone el mismo deleite de los guantes por "gozar de las manos" a las que cubre.

Se ha dicho ya en varias ocasiones que el favor de la dama se traduce en la entrega de la prenda como muestra del favor que dispensa al poeta. El cordón suele introducirse en tales contextos: ante el requerimiento del trovador, especialmente en el tipo de poesía amorosa de carácter laudatorio, y tras muestras de un pertinaz servilismo, la dama otorga una prenda o bien se produce un intercambio de prendas entre los enamorados. De este modo Martín de Riquer (1952: 397) analiza algunos poemas de Cerverí de Girona que presentan el motivo del cordón,[8] como el que se ofrece a continuación:

C'aver,
domna, no vuyll tan re
quo cel bo ric do
qui·m fo ab lo cordo,
promes vostra merce.[9]

En esta composición del bachiller Juan López aparece asimismo la siguiente alusión al cordón:

Un cordón que le di fue la cadena
que hiço esta alma agena
de cuyo ser solia,
y ansi se llama suya mas que mia[10]

el triste cuerpo, triste y desalmado;
deciale mill beces me olbidase
mi alma o que mi cuerpo se uistiese.[11]

El motivo, en este caso, se asocia al tópico de la transformación de los amantes, y el poeta confiesa que en el momento en que le entregó la prenda (un cordón, de nuevo) le entregó también su alma, pues ésta ahora es ajena a su cuerpo (en el que siempre había habitado) y ha quedado "desalmado", es decir, sin alma, pues ésta reside ahora en la amada. Se trata, insisto, de la idea platónica de "vivir en el amado", representación que también encuentra hueco en este contexto poético y que representa un tópico frecuentemente tratado desde los clásicos hasta el Renacimiento.

8. Entre los poemas de Cerverí en los que aparece el cordón, señala que en composiciones posteriores el poeta admite que ha perdido la codiciada prenda. Señala asimismo que la pérdida del cordón o de una prenda similar de la dama se encuentra en otros autores catalanes como Peire Vidal o Giraut de Bornelh. Para la pérdida de la prenda de la amada (en este caso, un anillo) en la tradición italiana, *vid.* Tonelli 2004.

9. "Porque nada, señora, deseo tanto conseguir como aquella rica y buena dádiva que, con la cinta, me prometió vuestra piedad" (trad. de Martín de Riquer).

10. Se refiere aquí al tópico de la transformación de los amantes. Para más información, *cfr.* Serés 1996.

11. Rosalind J. Gabin, *Cancionero del Bachiller Johan López*, *apud* Serés 1996: 132.

Pero vuélvase de nuevo al tema de la entrega de las prendas de amor. Como se ha visto en algunos textos (recuérdese de nuevo a Capellanus), resulta frecuente el intercambio de objetos entre los enamorados para que se recuerden mutuamente. En la siguiente composición, ante la inminente separación de los amantes por causa de la guerra, el poeta confiesa que llevará consigo en todo momento el cordón que le ha entregado la dama ("desobre·l bacinet"). Así dice este fragmento de un poema de Pere March (ed. de Cabré 1993):

Vos, madona, fayts atresi
portar a luy un cordonet
que port desobre·l bacinet
quan en fayt d'armes entrara,
car, tan com ell lo portara,
no pora pendre fort damnatge;
e vos, qu'aurets l'anell en gatge
en senyal que son cor tenets,
aytan com vos lo gardarets
no serets de mal angoxada,
pessan en aycella jornada
que vostr'amich tendrets denan
per far ço que us venra 'n talan
amorosamen e jentil.

Por su parte, el enamorado le ofrece "en garantía" a la doncella un anillo ("anell en gatge") como objeto para que pueda ser también recordado por ella. Se aprecia de nuevo que la variedad de prendas que cumplen tal función está totalmente estipulada y restringida a ciertos elementos, que, pese a su frecuencia de aparición, se repiten constantemente.

Como no podía ser de otro modo, el establecimiento y el seguimiento de los códigos cortesanos y la tradición literaria a la que se asimilan también alimentan una veta paródica del tópico, especialmente cuando éste resulta tan frecuente. Del mismo modo en que surge la sublimación del amor y la prenda de la amada, se encuentran también composiciones en las que se aprecia un tratamiento distinto del mismo elemento literario. Véanse estos ejemplos de *cantigas d'escarnhio*. La siguiente es de Pedro Amigo de Sevilha, trovador gallego, que aparece recogida en el *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional* (1525-1526) y el *Cancioneiro da Vaticana* (finales del siglo xv):

Moitos s'enfingen que han guaanhado
doas das donas a que amor han,
e tragen cintas que lhis elas dan;
mais a min vai moi peor, mal pecado,
con Sancha Díaz, que sempre quix ben:
ca jur'a Deus que nunca mi deu ren
senón un peid', o qual foi sen seu grado;

ca, se per seu grado foss', al seería;
mais daquesto nunca m'enfingirei,
ca eu verdadeiramente o sei
que per seu grado nunca mi o daría;
mais, u estava coidando en al,
deu-mi un gran peid'e foi-lhi depois mal,
u s'acordou que mi o dado havía.

En este caso el trovador hace una crítica de aquellos que muestran las cintas que han conseguido de las damas, violando la servidumbre cortés y secreta de dedicación única a la amada. De tal modo se plantea una sátira sobre la entrega del cordón: muchos de aquellos que demandan a la dama la prenda revelan, por otra parte, que han recibido muchas otras. No es éste el caso del poeta, que, por el contrario, declara su amor único a Sancha Díaz.

En tono más jocoso, Joán Garcia de Guilhade (Lapa 1970: nº 237) admite que, a pesar de que suele ir entregando y recibiento cintas y lazos por doquier —hecho que ya censuraba el anterior autor gallego—, carece de convicción en tales códigos corteses, pues apunta a que la honestidad que se le supone a la dama con la entrega de tales prendas es más que discutible:

Cordas e cintas muitas hei eu dadas,
Lourenç', a donas e elas a min;
mais pero nunca con donas tecí
nen trobei nunca por amas honradas;
mai-las que me criaron, dar-lhis-hei
sempr'en que vivan e vestí-las-hei,
e serán donas de mi sempr'amadas.

Apreciamos así que los códigos estipulados suponen un caldo de cultivo propicio para la aparición y el tratamiento cortés del motivo, pero no es menos cierto que también otras tendencias lo aprovechan en contextos muy distintos (y en eso son especialmente interesantes las *cantigas d'escarnhio*). Tal circunstancia permite observar la polivalencia y la concurrencia del motivo en estos textos, si bien el catálogo que se ha usado aquí es ciertamente restringido. Será necesario abordar el tema desde otras tradiciones literarias europeas para vislumbrar el alcance universal de tales prendas de amor.

5. Conclusión

En este trabajo se ha pretendido exponer un escueto muestrario de textos de distintas tradiciones ibéricas que comparten la utilización del motivo del cordón como prenda de amor y como símbolo erótico. A la luz de los datos, las conclusiones que tal análisis ofrece permiten deducir que la prenda tiene una importante presencia especialmente en la tardía lírica medieval. Además de que resulta innegable que tal tradición no parece

estar restringida a una zona geográfica o lingüística en territorio peninsular, tampoco se aprecian tratamientos propios que permitan diferenciar distintas interpretaciones: los contextos en que aparece presentan las mismas coordenadas cortesanas y parece que en todas ellas el motivo ha arraigado desde la fuente provenzal, y de origen, como se ha dicho, clásico.

Por todo ello, se ha apostado por presentar la materia de forma unitaria, atendiendo al tratamiento del motivo de forma general, trayendo a colación diversas citas textuales de distinta naturaleza e idioma con la intención de elaborar un discurso global que dé cuenta de la solidez del motivo en la lírica ibérica de esta época.

Finalmente, de tales datos se concluye que la frecuencia del tratamiento de este tipo de prendas merece un análisis más detallado, no sólo a nivel de la lírica hispánica de este tiempo, sino que merece un trabajo exhaustivo desde los orígenes del mito hasta los textos actuales, atendiendo a las distintas tradiciones literarias europeas. Sólo así se podrá vislumbrar el alcance literario de este desatendido motivo universal.

Bibliografía

Amigo de Sevilha, P., <http://pt.wikisource.org/wiki/Moitos_s'enfingen_que_han_guaanhado>.

Badia, L., *Poesia catalana del s. xiv. Edició i estudi del* «Cançoneret de Ripoll». Barcelona: Quaderns Crema 1983.

Beltrán, V., *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona, PPU 1988.

—, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*. *Anejos de la Revista* «Verba». Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela 2007.

Boccaccio, G., *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. de M. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Editora Nacional 1983.

Capellanus, A., *De amore. Libri tres*. Ed. de E. Trojet. Munich: Wilhelm Fink Verlag 1972.

Chapelain, A. de, *Comment maintenir l'amour*. Trad. de F. Lemond. París: Payot & Rivages 2004.

Dronke, P., *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel 1995 (1ª ed. Barcelona: Seix Barral 1978).

Dutton, B., *El Cancionero del siglo xv*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1990-1991, 7 vols.

Espadaler, A. (ed.), *De Amore. L'amor a la literatura d'Occident*. Barcelona: Barcanova 1991.

Fernández de Heredia, J., *Obras*. Ed. de R. Ferreres. 1955, 1975[2].

Ferrer, F., *Obra completa*. Ed. de J. Auferil. Barcelona: Barcino 1989.

Green, O. H., «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *Publications of the Modern Language Association of America* 64 (1949), 247-301.

Homero, *Ilíada*. Ed. y trad. de A. López Eire. Madrid: Cátedra 1998[6].

March, A., *Poesies*. Ed. de P. Bohigas. Rev. de A. Soberanas y N. Espinàs. Barcelona: Barcino 2000.

March, P., *Obra completa*. Ed. de L. Cabré. Barcelona: Barcino 1993.

Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana, <http://www.rialc.unina.it/>.

Richard, J., *The Iliad: a commentary*, vol iv. Ed. de G. S. Kirk. Cambridge: Cambridge University Press 1985.

Rico, F., *Textos y contextos*. *Estudios sobre la poesía española del siglo xv*. Barcelona: Crítica 1990.

—, «Brujería y literatura», en: VV.AA.: *Brujología: ponencias y comunicaciones*. Madrid: Seminarios y Ediciones 1975.

Riquer, M. de, «Para la cronología del trovador Cerverí», en: VV.AA.: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid: C.S.I.C. 1952, 397-401.

Rodrigues Lapa, M., *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora 1966.

—, *Cantigas d'escarnhio e de mal dizer: dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Coimbra Editora 1970.

Rojas, F. de y «Antiguo autor», *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de F. J. Lobera, G. Serés *et alii.* Barcelona: Crítica 2000.

Santoro, M., *L'anello di Angelica*. Federico & Ardia 1983.

Schiller, F., *Sobre la gracia y la dignidad*. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica de Kant, Schiller, Goethe y Hegel*. Barcelona: Icaria 1985 (1ª ed. 1793).

Serés, G., *La transformación de los* amantes. *Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica 1996.

Tomassetti, I., *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger 2008.

Tonelli, N., «Mano, guanto, velo: motivi di provenza nel Canzoniere», en: R. Castellana / A. Baldini (eds.): *La forme della poesia. viii Congresso dell'ADI*. Siena: Edizioni dell'Università di Siena 2004, 73-82.

Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham 1981.

ESTUDI INTRODUCTORI A LA TRADUCCIÓ CASTELLANA DEL *TIRANT LO BLANC*

Anna Francés Mira
Universitat d'Alacant
anna_fra_mi@hotmail.com

RESUMEN: El presente trabajo se centra en la traducción castellana, *Tirante el Blanco*, de la novela más importante de la literatura catalana medieval, *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell (València, 1490). Nuestra intención será acercarnos a este ejemplar publicado en 1511 en Valladolid por Diego de Gumiel. Así, hemos querido comparar estas dos obras con el fin de justificar que la traducción podría haber pasado como una obra de origen castellano. Por ello expondremos toda una serie de ejemplos de manera general sobre sus principales diferencias formales para luego centrarnos en el prólogo como ejemplo de análisis.

Palabras clave: Diego de Gumiel, traducción castellana, *Tirant lo Blanc*, prólogo.

ABSTRACT: This essay focuses on the Castilian translation of the book *Tirante el Blanco*, translation of the most important novel in Catalan medieval literature *Tirant lo Blanch*, written by Joanot Martorell (València, 1490). Our aim is to approach this edition, published in Valladolid in 1511 by Diego de Gumiel. Therefore, we have wanted to compare these two works in order to justify why the translation could have been considered as being from Castilian origin. With this purpose, firstly we will discuss a number of examples in general about their main formal differences and then we will focus on the prologue as an example of analysis.

Key words: Diego de Gumiel, Castilian translation, *Tirant lo Blanc*, prologue.

L'any 2011 se celebrarà el 500 aniversari de l'edició de la traducció castellana del *Tirant lo Blanc* duta a terme per l'impressor Diego de Gumiel a Valladolid. Aquesta data, no és sinó una excusa per a endinsar-nos de nou en el món cavalleresc i amorós de l'obra més coneguda de la literatura catalana medieval. En aquest cas el *leit-motiv* d'aquest estudi no és un altre que l'intent d'apropar-nos un poc més al text castellà. La nostra intenció és fer un recorregut pel moment històric de la traducció castellana i, de manera general, donar unes indicacions sobre el tipus de text que tenim davant

i sobre si les seues característiques indiquen que per al moment de publicació podria haver passat com un llibre de gènesi castellana com apunten alguns autors com Riquer (1979: XC). Som conscients del volum de l'obra que estem tractant i de les dificultats de temps i d'exposició d'acotar els dos textos íntegrament. Per poder airejar aquestes dificultats farem un repàs general per les diferències o semblances, per les errades o encerts de les dues versions i conclourem el nostre estudi amb un exemple concret amb l'acarament dels dos textos del pròleg.

Com ja avançàvem, l'impressor Diego de Gumiel, després de treballar a Barcelona i ser l'encarregat de dur a la impremta la segona edició del *Tirant lo Blanc* en 1497 per la mort del primer impressor Pere Miquel, es trasllada a Valladolid, on decideix dur a terme la mateixa empresa però amb la traducció castellana de l'obra. Segons Escartí (2005: XVII) "la empresa editorial de 1511, en Valladolid, sacaba a la luz, después de traducirlo o hacerlo traducir, el *Tirante*, en la lengua de Castilla y con ligeros arreglos de lo que podríamos llamar «imagen» […] destinados a captar un público nuevo. El traductor anónimo, […] dando nueva vida al *Tirant* en tierras castellanas, iba a contribuir decisivamente a su difusión".

La realitat és que a pesar de mostrar-la al públic castellà, l'obra no torna a ser reeditada i és esmentada en pocs casos —i quasi sempre de forma negativa— pels autors del segle XVI. Mentre altres tipus de llibres de cavalleries com l'*Amadís* tenen un gran èxit editorial, no podem dir que el *Tirant* corregués la mateixa sort. No és fins a 1605 que Cervantes sorprèn amb el ja famós elogi i l'obra torna a cridar l'atenció. De tota manera, haurem d'esperar a 1947-1949 per trobar l'actual crítica del text castellà de la mà de Martí de Riquer, crítica que es va assegurar amb l'edició a "Clásicos Castellanos" el 1974. Fins aquest moment l'obra havia passat bastant inadvertida i continua sense haver-hi un estudi aprofundit del text, encara que més recentment trobem un estudi molt més minuciós i tractat amb encert en l'obra de Vicent Martines *El Tirant políglota*. Per fer el nostre estudi treballarem amb l'edició del *Tirant lo Blanch* duta a terme el 2005 per l'editorial Tirant lo Blanch, i que està formada per dos volums on trobem la versió valenciana coordinada per Albert Hauf (basada en l'exemplar de 1490) i la castellana per Vicent Escartí (basada en l'exemplar de 1511); per bé que contrastant amb l'exemplar de 1497 fet pel mateix editor, i del qual prové, segons Riquer (1979: XC),[1] la traducció. Però volíem conéixer les diferències de gènesi entre la versió més difosa i estudiada en valencià (1490) i la primera traducció castellana.

1. Característiques generals

1.1. Paratextos

El primer que crida l'atenció de la traducció castellana és la singularitat dels paratextos. L'obra valenciana començava amb una dedicatòria dirigida a l'infant Ferran de

1. Riquer esmenta el treball comparatiu de Givanel Mas entre l'exemplar de 1490, el de 1497 i la traducció de 1511, i reprodueix alguns fragments acarats que demostren aquesta afirmació (Riquer 1979: XC-XCI).

Portugal, on apareixia el nom de l'autor i la data d'inici de creació. Aquesta dedicatòria està suprimida en la traducció, amb tota certesa, amb la intenció de mostrar l'obra al públic castellà com a anònima. La desvinculació de l'origen valencià, de l'autor i de la idea de ser la traducció d'una altra obra (que és el que escrivia Martorell a la dedicatòria original, precisament per donar-li major prestigi), oferia la possibilitat de mostrar aquest nou exemplar com un llibre més de cavalleries anònim. Conseqüentment, tampoc es podia posar el nom del traductor, el qual desconeixem. Així, el primer paratext que hi trobem és el pròleg, encara que en l'edició que nosaltres hem treballat no està editada.[2] El colofó castellà també pateix les conseqüències de l'anonimat i tan sols hi tenim les dades de l'impressor, de la ciutat i la data. El nom de l'autor i la intervenció de Martí Joan de Galba que concloïen l'obra original desapareixen.

1.2. Separació en parts

El gran encert per tots conegut de la traducció castellana, no sabem si del traductor o de l'editor de l'obra, va ser la separació en parts d'aquesta gran novel·la. Es pensaria que una obra de tal extensió necessitaria ser retallada en parts perquè el lector poguera situar-s'hi amb major facilitat. El criteri triat van ser els espais per què es meneja el protagonista, que provoquen una correlació de característiques que distingeixen aquesta versió de l'original.

Després del pròleg, el lector castellà necessita situar-se un poc més en la història i el traductor decideix inserir un resum de l'argument d'aquesta primera part que coincidirà amb el primer capítol de la versió valenciana. Per tant, la numeració ja és diferent des de l'inici. Després el còmput castellà tornarà a començar amb cada una de les parts.

Trobem un paratext nou davant de la tercera part. Es tracta del "Prólogo del tercer libro del famoso cavallero Tirante el Blanco" (pp. 273-274). La lectura d'aquest pròleg ens indica dues coses: la primera és que entrem en una matèria nova no tractada fins ara, l'amor, de manera que aquest element queda ressaltat en el conjunt de l'obra. Per altra part, i tal i com apuntava López Estrada (1993: 444), el traductor esmenta la reina Isabel i la guerra de Granada, cosa que dota el *Tirante* d'un caire castellà.

Dins d'aquesta separació que fa el traductor en parts, també reorganitza alguns capítols i els divideix segons li convé. El traductor intenta que els capítols tinguen una extensió similar que li donen més coherència estructural al text. D'aquesta manera, capítols extensos passen a ser dividits en la traducció (p.e. cap. 61 és el 53, 54 i 55 castellà) o per contra reagrupa aquells que considera que en l'original valencià són massa curts. En aquest sentit hem de destacar una constant al llarg de les dues obres. L'original valencià té capítols en què està fent una enumeració de virtuts, d'armes, de valors o juraments. En aquests casos Martorell decideix destacar-los dedicant un capítol a cada un d'ells per molt breu que siguen, i destaca així la importància d'aquests valors

2. Les característiques del pròleg les explicarem d'una manera exhaustiva al final d'aquesta comunicació.

(potser perquè ell també era cavaller). En canvi, el traductor no veu la importància d'aquests detalls i els reagrupa tots seguits en un mateix capítol. P.e.: els juraments dels membres de l'odre de la Garrotera ocupen 5 capítols, un per a cada jurament, mentre que en castellà apareixen tots seguits. Altra reestructuració la trobem sobretot entre els diàlegs que es donen a la tercera part del llibre entre els seus protagonistes. En l'original, com que la idea que guia Martorell és la focalització, s'aïllen les intervencions per donar-los una major importància. Per exemple, el capítol 170 amb les paraules de la princesa a Tirant, el 171 amb la resposta d'aquest i el 172 amb la rèplica d'ella són agrupades, en canvi, al capítol 68 castellà de la tercera part.

Una de les reestructuracions més importants i que hem d'esmentar la trobem al capítol 243 de l'original i que estaria ubicada a la tercera part de l'obra. Ací la seqüencialització de fets és la següent: Tirant tramet una carta a la princesa (cap. 243). Al capítol 244, Plaerdemavida i Carmesina tenen una llarga conversa que acaba al final del capítol 245 amb la lectura de la carta per part de Carmesina. Al 246 trobem la resposta de la princesa, i com aquesta li la dóna a Hipòlit perquè li la lliure al seu cosí. A aquest no li agrada i li respon amb una altra lletra (cap. 247). Aquesta seqüencialització canvia d'ordre en castellà. Al capítol 121 trobem la carta de Tirant i com Plaerdemavida corre a l'encontre de Carmesina, a qui li la dóna perquè la llija. Al 122 tenim la resposta de Carmesina, i Plaerdemavida dóna ordres perquè la carta li arribe a Tirant. Al capítol 123 és on trobem la conversa entre les dones i al capítol 124 on sabem que la carta havia sigut tramesa per Plaerdemavida a Hipòlit perquè aquest li la donara al seu senyor, qui contesta immediatament.

En tots aquests canvis d'ordre, té més sentit que la conversa entre senyora i donzella siga abans, ja que d'aquesta manera condicionarà la resposta feta a Tirant. Carmesina està viciada per les paraules de la Viuda, les quals Plaerdemavida vol fer veure que són dolentes i mentideres. A més, la princesa li pregunta de seguida que com ha vist Tirant i quan el podrà veure. Tot açò ens fa pensar que aquesta modificació ja no respon merament a un canvi estructural, sinó que es deu a un canvi intencionat en la recreació de l'escena que l'allunyen de l'original.

Aquest replantejament també afecta una de les característiques més coneguda per la crítica: el canvi de rúbriques. A causa de la remodelació, algunes rúbriques canvien —p.e.: "Lo vot que Tirant féu" (cap. 203, p. 827) → "Los votos que Tirante y los de su parentela hizieron" (cap. 92, p. 539)—; d'altres es creen de nou —p.e.: "Cómo el Rey de Frisa y el Rey de Apolonia y el duque de Borgoña y el duque de Bavera se hallaron en Roma y concertaron de venir todos juntos a las fiestas del Rey de Inglaterra" (cap. 60, p. 122)— i altres desapareixen en la traducció —p.e.: "Com Tirant tornà a replicar a l'hermità del precedent capítol" (cap. 38, p. 189). També és cert que, en aquells capítols que romanen igual, trobem alguna ampliació de la informació en castellà/valencià —p.e.: "Com tragueren ab molta honor a Tirant e donaren sentència de traÿdor contra l'altre cavaller" (cap. 84, p. 336) → "Cómo levaron com mucha honra a Tirante, e cómo dieron sentencia de traydor contra el otro cavallero, y de cómo fue Tirante a Escocia a complir la fe que avía dado" (cap. 78, p. 165)— o rúbriques que focalitzen la informació de diferent manera: "Com Tirant e Thomàs de Muntalbà se

combateren e Tirant fon vençedor" (cap. 82, p. 331) → "Como Tirante y Tomás de Montalván fenescieron su batalla" (cap. 76, p. 161).

L'últim canvi derivat de la reestructuració de capítols és l'enllaç que s'ha de crear entre ells. L'opció més recurrent és afegir el verb "deziendo" (cap. 36, p. 69), però els casos més evidents són les fites entre les quatre parts del llibre —p.e.: "Com la nau fon partida e ben CC milles dins mar, Phelip se mostrà a Tirant" (cap. 100, p. 380) → "Como todas las cosas fueron adreçadas, Tirant se recojó e hizo que todos los que avían de yr con él se recojesen y partieron del puerto con próspero viento, y, como fueron bien dozientas millas dentro en mar, Felipe se descubrió a Tirante" (cap. 1, p. 193).

1.3. Altres característiques

Una altra qüestió important, i que ja apuntava Riquer, són les supressions que trobem a la traducció respecte el text original. Algunes d'aquestes, que estan al llarg de tota la novel·la, no revesteixen la major importància a nivell general de l'obra, encara que potser sí a petita escala canvien o varien algun matís entre les dues obres —p.e.: "E girà's devers Tirant ab cara e gest afable, fent-li present de semblants paraules" (cap. 212, p. 843) → "Y bolvióse azia Tirante y díxole semejantes palabras" (cap. 97, p. 549). A un altre nivell sí que trobem buits en el text castellà que no pogueren passar inadvertits al traductor, i per tant, serien intencionats. Per exemple, Riquer ja citava l'omissió en castellà dels versos que apareixen en l'original al capítol 172. També trobem altra omissió entre els capítols 287 i 288 valencians que corresponen a les raons que es donen entre el duc de Pera i el de Macedònia; o la falta en castellà de l'inici de la resposta de la princesa a Tirant del cap. 451, p. 1447. El cas contrari seria les addicions que trobem al text castellà —p.e.: "[…] que les armes havien de fer" (cap. 52, p. 223) → "[…] que las armas se avían de hazer con todos los de su estado y con muchos instrumentos de diversas maneras" (cap. 44, p. 85).

Per altra banda, si parem atenció en l'estètica, és destacable que algunes vegades la traducció castellana manca de la poeticitat o del matís que Martorell li volia donar als detalls: p.e. "lúcida font" (cap. 27, p. 151) → "a la fuente" (cap. 26, p. 54); "Negú no és stat creat que no haja errat" (cap. 243, p. 938) → "Humana cosa es errar" (cap. 121, p. 612).

A grans trets, també trobem una barreja entre allò que hauria d'estar en boca dels personatges o del narrador i que aleatòriament va confonent-se entre les dues obres —p.e.: "[…] e l'anar e lo restar està en la vostra mà" (cap. 4, p. 85). Aquesta afirmació en valencià està en boca de la comtessa de Varoic, mentre que, en castellà, en boca del comte.

Altra característica a nivell lèxic, ja apuntada en certa profunditat per Riquer (1979: xcvii), és la doble substantivació o adjectivació en el text castellà —p.e.: "gran bellea" (cap. 300, p. 1101) → "gran beldad y hermosura" (cap. 1, p. 716). Entre altres característiques de diversa índole hem de destacar un exemple sobre el tractament que el text castellà dóna a Tirant —p.e.: "Lo virtuós Tirant, havent hoïdes les cortesies grans

del rey Scariano" (cap. 457, p. 1461) → "Como el noble césar oyó las graciosas y corteses palabras del rey Escariano" (cap. 52, p. 1010).

Després d'aquest repàs general afegirem a manera d'exemple una comparació minuciosa del pròleg, que tants dubtes ens ha generat. Com que a l'edició que estem tractant no hi apareix, hem adjuntat la transcripció del pròleg de l'edició digitalitzada de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives[3] de l'exemplar de 1511. Després hem fet una recerca de les diferències més notables que hem trobat i les hem exposades a doble columna per ordre d'aparició.

2. Comentari de la comparació del pròleg[4]

2.1. Prólogo

> Según se muestra por manifiesta esperiencia, que la flaqueza de nuestra memoria pone muy presto en olvido no solamente las cosas por largo tiempo envejecidas, más aún de los hechos muy frescos de nuestros días escasamente nos acordamos, por ello fue cosa conveniente e muy provechosa reduyr en escrito las hazañas e istorias antiguas de los hombres fuertes y virtuosos, para que sean espejos y muy claros enxemplos y virtuosa dotrina de nuestra vida, según dize aquel orador Cicerón. Leemos en la Sancta Escritura las istorias y sanctas hazañas de los santos padres, del noble Josué, de los reyes, de Job, de Tobías y del muy fuerte Judas Macabeo, y aquel egregio poeta Homero ha contado las batallas de los griegos e troyanos y de las amazonas;[5] Titu Livio, de los romanos, de Scipión, de Aníbal, de Pompeyo, de Otaviano, de Marco Antonio y de muchos otros. Hallamos escritas las batallas de Alexandre e de Darío, las aventuras de Lançarote y de otros cavalleros, las fábulas poéticas de Virgilio, de Ovidio, de Dante y de otros poetas. Los sanctos miraglos y hechos maravillosos de los apóstoles mártires e otros santos. La penitencia de San Juan Baptista, de la Madelena y de San Pablo ermitaño, de Sant Antonio e de Sancta Maria Egipciaca. E muchos grandes hechos e innumerables historias han sido co[m]piladas, porque por olvido no fuessen raydas de la memoria de los hombres.
>
> Merecedores son de honra, gloria e fama e de continua memoria los hombres virtuosos, especialmente aquellos que por la república no rehusaron someter sus personas a peligros de mu[e]rte porque su vida fuesse perpetua por gloria. E leese que honra sin exercicio de muchos hechos virtuosos no puede ser alcançada. E la felicidad no se puede ganar sino mediante las virtudes. Los cavalleros esforçados quisieron morir en las batallas antes que huyr vergonçosamente. La sancta muger Judique que con varonil coraçón quiso matar a Olofernes por librar su ciudad. E tantos libros ay hechos e copilados de hazañas e istorias antiguas que el entendimiento humano no es bastante a comprehenderlas y tenerlas en la memoria.

3. <http://www.lluisvives.es>.

4. A la transcripció hem afegit els signes de puntuació, els quals no apareixien en al seua totalitat al manuscrit, hem regularitzat les majúscules i hem adaptat l'accentuació a la normativa actual del castellà.

5. Hem puntuat amb ; perquè així apareix a l'edició valenciana correlativa a la castellana que estem treballant (Hauff 2005), així com a l'edició de Riquer (1974).

> Antiguam[e]nte la orden de cavallería era tenida en tanta reverencia que no era coronado ni onrado de cavallería sino el fuerte, esforçado, animoso, prudente y muy esperimentado en el exercicio de las armas. Fuerça corporal y ardimiento han de estar juntos con cordura porque por la prudencia y industria de los guerreadores muchas vezes los pocos han avido victoria de los muchos. La sabiduría y astucia de los cavalleros ha sido bastante para aterrar y quebrantar las fuerças de los enemigos. Y por esto fueron ordenadas por los antiguos justas y torneos, criando los mancebos de poca edad en el exercicio de las armas, porque en las batallas fuessen fuertes y animosos, y no oviessen espanto por la vista de los enemigos. La dinidad militar deve ser muy honrada, porque sin ella los reynos y ciudades no podrían tener paz según que dize San Lucas en su Evangelio. Por tanto merecedor es el virtuoso y valiente cavallo de honra y gloria, e su fama en ningún tiempo no deve ser olvidada.
>
> Y porque entre los cavaller[o]s señalados de gloriosa memoria fue uno aquel valientísimo e invencible cavallero Tirante el Blanco de Roca Salada, de cuyas hazañas y autos varoniles en el presente libro con la mayor brevedad que ser podrá serán recontados para exemplo y dotrina de los que en esta noble letura se querrán exercitar. Porque en el presente libro hallarán muchas cosas de orden de cavallería, y muchos razonamientos por gentil manera dichos. Muchas batallas y autos de guerra por sotiles artes y maneras tratadas y vencidas, y muchos autos y razonamientos de amores por lindas y onestas maneras dichos y tratados, según que en el proceso del libro por gentil manera y estillo halla(ra)rán escrito.

2.2. Quadre comparatiu

PRÒLEG VALENCIÀ (1490)	PRÒLEG CASTELLÀ (1511)
1 • Algunes estructures alteren la posició del verb. En valencià apareixen després del substantiu: “Com evident experiència mostre” (lín. 1)	• En l’edició castellana passen a 1r terme: “Según se muestra por manifiesta esperiencia” (lín.1)
2 “debilitat” (lín. 1)	• Traduccions no literals que alteren el matís del sintagma en qüestió: “flaqueza” (lín. 1)
3 • Trobem un adverbi en -ment: “fàcilment” (lín. 2)	• Que canvia per una estructura amb verb: “pone muy presto” (lín. 2)
4. “freschs” (lín. 3)	• L’adjectiu passa a la forma superlativa: “muy frescos” (lín. 4)
5. “de nostres dies” (lín. 3)	• Ampliació d’un sintagma: “de nuestros dias escasamente nos acordamos” (lín. 4-5)
6. • Fórmula en passiva: “és stat donchs molt condecent” (lín. 3)	• Es trasllada el verb a passat: “por ello fue cosa conveniente” (lín. 4)

7. “condecent, útil e expedient” (lín. 3)	• Reducció del nombre d’adjectius:[6] “conveniente e muy provechosa” (lín. 5)
8. • “deduir”[7] (lín. 4)	“reduyr” (lín. 5-6)
9. “com sien spills molt clars, exemples” (lín. 5)	• Afig una conjunció copulativa:[8] “para que sean espejos y muy claros enxemplos” (lín. 7-8)
10. • Utilització del primer nom d’aquest orador: “orador Tul·li” (lín. 6)	• Utilització del segon nom i més conegut: “orador Cicerón” (lín. 9)
11. • Superlatius diferents: “fortíssim” (lín. 8)	“muy fuerte” (lín. 11)
12. • Utilització de la juxtaposició: “grechs, troyans” (lín. 9)	• Que es canvia per l’addició d’una conjunció copulativa: “griegos y troyanos” (lín. 12)
13. “sancta Magdalena” (lín. 14)	• Omissió d’un adjectiu: “de la Madelena” (lín. 18)
14. • Conjunció + sintagma: “e sanct Anthoni” (lín. 15)	• Preposició + sintagma: “de Sant Antonio” (lín. 18)
15. “e de sanct Honofre” (lín. 15)	• Omissió d’un sintagma: ∅ (lín. 18)
16. • El substantiu no té qualificatiu: “gestes” (lín. 16)	• Va acompanyat d’un qualificatiu: “grandes hechos” (lín. 19)
17. “e de fama e contínua” (lín. 18)	• S’altera la col·locació de la preposició: “e fama e de contínua” (lín. 21)
18. “contínua bona memòria” (lín. 18)	• Omissió d’un adjectiu: “continua memoria” (lín. 21)
19. “virtuosos e singularment” (lín. 19)	• Eliminació d’una conjució copulativa: “virtuosos especialmente” (lín. 21-22)
20. • Diferències en l’ús dels relatius: “qui” (lín. 19)	“que” (lín. 22)
21. “a mort” (lín. 20)	• Ampliació d’un sintagma: “a peligros de muerte” (lín. 23)

6. A més varia el sentit que se li dóna a la finalitat de la reducció del text, que és d’allò que està parlant.

7. *Deduir* vol dir “posar per escrit”. Tal i com apunta Riquer (1974: 3) *reduyr*, ‘reducir’, en l’original *deduir*. El canvi de verb és encertat, ja que és freqüent, en català medieval, *reduir en escrit*.

8. Aquesta conjugació afecta el significat, ja que l’adjectiu canvia de nucli al qual determinar: en el primer cas és *spills*, i en el segon cas, *enxemples*.

22. “ànimo viril” (lín. 23)	• Anteposició de l’epítet al substantiu: “con varonil corazón” (lín. 26-27)
23. • “per deliurar la ciutat de la oppressió de aquell” (lín. 24)	• Omissió d’un sintagma: “por librar su ciudad” (lín. 27)
24. • Ús de la passiva: “són stats fets” (lín. 24)	• Ús de l’activa: “ay hechos” (lín. 27)
25. “retenir” (lín. 26)	• S’utilitzen sinònims en la traducció per no fer-la tan literal: “tenerlas en la memoria” (lín. 29)
26. • “orde militar”[9] (lín. 27)	“orden de cavalleria” (lín. 29-30)
27. “fort, animós” (lín. 28)	• Introducció de doble adjectivació: “fuerte esforçado, animoso” (lín. 31)
28. • La paraula *saviesa* és traduïda de diverses maneres segons el context que creu el traductor que és més adequat: “se vol exercir amb saviesa” (lín. 29) → ací referida al seny “la saviesa” (lín. 31) → ací referit a l’intel·lecte	 “han de estar juntos con cordura” (lín. 32) “la sabiduría” (lín. 34)
29. “ha bastat aterrar les forçes dels enemichs” (lín. 31)	• Ampliació de la informació amb altre infinitiu: “ha sido bastante para aterrar y quebrantar las fuerças de los enemigos” (lín. 35)
30. “lo gloriós Sanct Luch” (lín. 35)	• Eliminació de l’adjectiu: “San Lucas” (lín. 40)
31. • “per longitut de molts dies” (lín. 37)	“en ningún tiempo” (lín. 41)

9. Aquesta dualitat apareixerà en més casos. L’edició valenciana parlarà de *milícia* (lín. 28) i *militar*, mentre que la castellana de *cavallería* (lín. 30-31). També trobem *exercici militar* (lín. 33) → *exercicio de las armas* (lín. 37).

32. • El final dels pròlegs no coincideix. E com entre los altres insignes cavallers de gloriosa recordació sia stat aquell valentíssim cavaller Tirant lo Blanch, del qual fa special conmemoració lo present libre, per ço, de aquell e de les sues grandíssimes virtuts e cavallerias se fa singular e expressa menció individual, segons reciten les següents hystòries. (lín. 37-40)	El pròleg castellà és més dens i descriu detingudament quin tipus d'històries narrarà el llibre:[10] Y porque entre los cavallers señalados de gloriosa memoria fue uno aquel valentíssimo e invencicle cavallero Tirante el Blanco de Roca Salada, de cuyas hazañas y autos varoniles en el presente libro con la mayor brevedad que·s podra sera recortados para exemplo y doctrina de los que en esta noble letura se querrán exercitar. Porque en el presente libro hallarán muchas cosas de orden de cavalleria y muchos razonamientos por gentil manera dichos. Muchas batallas y autos de guerra por sotiles artes y maneras tratadas y vencidas y muchos autos y razonamientos de amores por lindas y onestas maneras dichos y tratados según que en el proceso del libro por gentil manera y estillo hallarán escrito. (lín. 41-50)

Encara que a simple vista puga paréixer que les diferències exposades no alteren en gran mesura el sentit del pròleg original, la realitat és que la versió castellana ens afegeix uns matisos que no té la valenciana, i que en aquest sentit la fan diferent. Com ja hem esmentat adés, hem de tenir en compte que el lector castellà comença la seua lectura amb aquest paratext, fet que fa que haja de ser prou suggestiu perquè el lector s'hi interesse.

De manera general, podem veure com el pròleg castellà emfasitza la seua redacció, la seua adjectivació i la descripció dels sentiments del cavaller Tirant. Hi podem veure des de la utilització de superlatius quan en l'original trobem una adjectivació normal; la introducció de molts més sintagmes perquè l'explicació quede més completa i totes les interpretacions queden tancades; l'addició de qualificatius als substantius o la doble adjectivació. És clar, que no sempre és així i en alguns casos hem trobat la reacció contrària, és a dir, l'eliminació d'algun adjectiu en la traducció. En aquest sentit, ens crida l'atenció que tres d'aquestes diferències vagen referides a sants: Magdalena, Honofre i Lluc. A pesar d'açò, l'emfasització que estàvem comentant en el pròleg castellà arriba al súmmum al mateix temps que nosaltres arribem al seu final. Ací, clarament hi ha una ampliació del pròleg castellà on ja comença a explicar-se d'una manera més

10. Per al fragment que citarem, agafem com a punt de partida l'últim punt de la versió valenciana per poder apreciar-ne les diferències.

detinguda el paper del protagonista. En realitat, es tracta d'un pròleg *in crescendo* per poder arribar a exaltar les qualitats de Tirant. A l'edició de 1490, després ja d'una dedicatòria molt acurada, trobem aquest pròleg que ens indica que ens parlarà d'un gran cavaller, Tirant lo Blanc, i de les seues gestes. A l'edició castellana ens diu el mateix, però ens afegeix la idea que tot serà un exemple de doctrina i bona lectura, tant les guerres i batalles com els amors, que intentaran reduir-se en aquest escrit. Potser aquest augment de la intensitat en la descripció responga a allò que l'editor pensava que demanarien els lectors castellans com a ham per a captar la seua atenció.

En un grau inferior d'importància, observem altre tipus de diferències com són les sintàctiques que també influeixen en l'entonació del discurs, per exemple, el canvi de la veu passiva en valencià a l'activa en castellà, l'augment d'oracions copulatives en la traducció per damunt de la juxtaposició original o l'anteposició de l'epítet.

3. Conclusions

Després d'aquesta ullada malauradament ràpida i general, podríem concloure que el *Tirante el Blanco* té trets que podrien fer que aquesta obra haguera passat per un llibre d'origen castellà. La divisió i reorganització dels capítols li donen una sistematització de la qual mancava l'original, potser també en això Martorell va ser innovador. La reestructuració del contingut és una de les qüestions que més joc dóna, perquè es veu on el traductor vol focalitzar la importància del contingut, com és el cas del pròleg dedicat a l'amor.

Per altra banda, trobem passatges suprimits intencionadament i diverses connotacions en alguns personatges, com la intenció de destacar la bondat de Carmesina, la maldat de la Viuda Reposada o l'heroïcitat de Tirant. Clarament, el traductor juga a favor del protagonista a qui exalça contínuament de manera emfàtica. Lèxicament, el traductor està encertat en el canvi de llengua i a pesar que a vegades resta poeticitat a alguns passatges, en altres també augmenta l'adjectivació per matisar la situació.

Finalment, només queda apuntar que sens dubte ens trobem davant d'un gran repte del qual tan sols hem obert la porta, però que il·lumina camins encara per descobrir.

Bibliografia

López Estrada, F., «El *Tirante* castellano de 1511 y los libros de viaje», en: *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*. Barcelona: Quaderns Crema 1993, 441-470.

Martines, V., *El Tirant políglota. Estudi sobre el* Tirant lo Blanch *a partir de les seues traduccions espanyola, italiana o francesa dels segle xvi-xvii*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1997.

Martorell, J. / M. Joan de Galba, *Tirant lo Blanc 1 i 2*. Traducció de J. Vidal Jové. Madrid: Alianza 1988.

Martorell, J., *Tirante el Blanco*. Edició i notes de Vicent Escartí. València: Ed. Tirant lo Blanc 2005.
Riquer, M. de, *Tirante el Blanco*. Madrid: Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos») 1974.

APUNTES SOBRE LA MUERTE DE ALEJANDRO MAGNO EN ALGUNOS TEXTOS HISPÁNICOS DEL MEDIEVO

Carlos García Gual
Universidad Complutense de Madrid
cggual@telefonica.net

RESUMEN: La muerte de Alejandro Magno concluye una legendaria vida heroica. En la *Cuarta Parte de la General Estoria* de Alfonso X, se traduce el texto de la *Historia de Proeliis*, del Arcipreste León de Nápoles, que había traducido, a su vez, la biografía novelesca griega del Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro Magno* (comienzos del s. III). Ese mismo texto, contaminado con otros relatos, es la base del *Libro d'Alexandre* castellano, escrito a comienzos del s. XIII, algo después de los poemas franceses del mismo tema, y casi a la par del poema persa de Nizami *Iskandarname*. El tono patético del episodio se mantiene en la prosa de la *General Estoria*, pero en el *Libro d'Alexandre* la muerte del héroe reviste un trasfondo trágico, ya que se nos presenta como un designio de Dios para poner fin a su audacia infinita. Esa interpretación se inspira en la *Alexandreis*, poema latino de Gautier de Chatillon. En este texto, sólo unos lustros anterior al poema castellano, es la Naturaleza, irritada por la extremada arrogancia de Alejandro, quien decide castigarlo y baja a los Infiernos para planear su muerte con la ayuda diabólica pertinente. Este viaje al mundo infernal —tan propio del Medievo— se recoge en el *Libro* castellano, con algunos toques propios, y es uno de los más curiosos añadidos, de fuerte regusto clerical, en la trama épica. Pero el que sea el propio Dios quien condene ejemplarmente a muerte al joven Alejandro como "lunático" parece un rasgo original que vale la pena comentar.

Palabras clave: muerte de Alejandro Magno, textos hispánicos medievales, *General Estoria*, *Libro de Alexandre*, *Alexandreis*.

ABSTRACT: Alexander's the Great death concluded a legendary heroic life. In the *Cuarta Parte de la General Estoria* de Alfonso X, it is traduced the text of the *Historia de Proeliis*, by the Archpriest León de Nápoles, which had traduced, in turn, the fictional biography of Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro Magno* (early third century). The same text, contaminated with other stories, is the basis of the Castilian *Libro d'Alexandre*, written in the early s. XIII, somewhat after the French poems of the same subject, and almost on par with the Persian poem of Nizami *Iskandarname*. Pathetic tone of the episode remains in the prose of *General Estoria*, but in the *Libro d'Alexandre*, the death of the hero takes on a tragic background, and that is presented as a plan of God to end his infinite audacity. This interpretation is based on

the *Alexandreis*, a latin poem by Gautier de Chatillon. In this text, just a few decades before the Castilian poem, it is Nature, irritated by the extreme arrogance of Alexander, who decides to punish him and downs into hell to plan his death with the relevant diabolic aid. This journey into the underworld —so characteristic of medieval— is contained in the Castilian *Libro*, with some touches own, and it is one of the more curious additions, with a strong clerical aftertaste, in the epic storyline. But the fact that is God himself who condemned to an exemplary death young Alexander as a "lunatic", seems like an original feature worth commenting.

Key words: Alexander's death, *General Estoria*, *Libro de Alexandre*, *Alexandreis*.

La *Vida de Alejandro* —tanto en la versión del Pseudo Calístenes como en la de Plutarco y en la de nuestro *Libro d'Alexandre*— concluye con el relato, más o menos extenso, de la muerte del protagonista, final acostumbrado y tópico en cualquier relato biográfico. Pero, según una u otra versión, el acento narrativo se pone en el patetismo del trance fatídico y en las últimas palabras y gestos del héroe, o bien en la siniestra conjura previa para su envenenamiento, o en el lugar donde irá a reposar su glorioso cadáver, o en el comentario moral que suscita la muerte del gran conquistador del mundo, el magnánimo Alejandro, elevado por la leyenda a héroe mítico, ejemplo de reyes y caballeros. Para los cronistas medievales que recontaron la gloriosa y magnífica historia del invencible monarca macedonio, concluyendo con su fatídica y pronta muerte en Babilonia, tras una oscura e inesperada agonía, el episodio final se prestaba a largas glosas y profunda reflexión. Una reflexión que podía subrayar la brevedad de la existencia heroica y la vanidad de la gloria humana, al considerar cómo el más valeroso y noble y admirable soberano de todo el mundo antiguo acabó así sus días y sus hazañas, de manera imprevista y por una enfermedad, acaso por un veneno. Pero a los doctos clérigos medievales se les ocurrió pronto, desde los presupuestos de su mentalidad cristiana, que tan tremendo y trascendente suceso como el de la muerte del gran héroe no pudo ocurrir sin una previa decisión divina, pues sabido es que la Providencia se cuida muy especialmente del destino de los reyes. No sería, pues, la Fortuna, la arbitraria *Tyche*, sino el justo designio divino quien habría truncado la heroica carrera del invencible Alejandro y desbaratado al punto su proyecto imperial, y así Dios lo habría decidido para frenar y castigar —por medio de una traidora intriga— la audacia o la soberbia del héroe (es decir, la típica «desmesura» heroica que los trágicos antiguos denominaban *hybris*).

La muerte de Alejandro se convirtió en los textos medievales en una lección y advertencia moral acerca de la vanidad de la gloria mundana y el castigo de la soberbia. Ese tópico de la muerte del héroe famoso como castigo divino perdura como un tópico de origen clerical, a lo largo de toda la literatura medieval, y aún más allá. Así lo encontramos, por ejemplo, a mediados del siglo XVI, en uno de nuestros imaginativos y raros libros de caballería. Recordemos cómo comienza el *Cirongilio de Tracia*, editado en 1545, que inicia su relato aludiendo al famosísimo fin del gran conquistador heleno:

> Léese en los annales del reino de Macedonia que como el rey Alexandre oviesse conquistado la mayor parte del mundo, a ruego y petición de los suyos determinó de se tornar en su antigua y desseada patria Macedonia, y como ya la voluntad

> de Dios fuesse de poner fin y término a la demasiada sobervia d'este invictíssimo príncipe, permitió que aquel que antes era tenido por inmortal e hijo del dios Júpiter claramente pareciesse ser subjeto a la muerte como cada cual de las criaturas. […] E vino en Babilonia, donde, después de passados algunos días en vicio y plazer, ordenó un combite a los grandes de su exército, en el cual fue muerto con ponçoña por assechanzas de Antípatro, su gobernador en Macedonia.
>
> ¡Oh, pues, príncipes poderosos y grandes, cuyos ánimos son dispuestos e inclinados a la ambición y cobdicia de señorear, no parando mientes en la miserable muerte a quien todos sois naturalmente subjetos, antes creyendo ser inmortales y perpetuo vuestro señorío, olvidando a Dios y a su justicia!, ¿pensáis con vuestra dsenfrenada cobdicia devorar y deshazer los averes y possessiones agenas? Devéis pues refrenar vuestra cobdicia con las riendas de templança , pues que claramente vemos este príncipe que, no contento de señorear lo que suyo era, queriendo usurpar aquello a que ningún derecho avía tenido, y aviéndolo conquistado y adquirido con gran trabajo de su persona y pérdida de sus gentes, no solamente no gozó d'ello, pero aún perdió la vida en edad que començava naturalmente a florescer; no a manos de sus enemigos, a quien tanto daño avía hecho, no en las bravas y tempestuosas mares que navegó, que aún esto le fuera alguna parte de consuelo, pero por industria y engaño de los suyos. Maravillosa cosa de ver, que un príncipe tan señalado, que solamente su nombre hazía temblar los fines de la tierra y su boz no cabía en el mundo, quepa agora en una pequeña sepultura, y el que de todo el mundo era señor lo veamos meter en un sepulcro embuelto en una sávana.

Los relatos sobre Alejandro, «esa amalgama de mito e historia que el Medievo heredaba de la Antigüedad» (Dronke), reflejan, de un lado, la admiración por el gran héroe de la antigüedad, monarca magnífico por su valor guerrero y espléndida audacia, y, además, un príncipe educado por el sapientísimo Aristóteles; y de otro, la alocada arrogancia del conquistador que no conoce límites a sus empresas, ansioso siempre de ir más allá. Gualterio de Chatillon, en su gran poema latino *Alexandreis*, representa muy bien la crítica clerical a ese excesivo orgullo, la desaforada ambición aventurera del invicto conquistador, su *hybris* titánica. Con vibrante fuerza poética nos explica, a través de una fantástica escena, la temprana muerte de Alejandro como un castigo divino. Es la propia Naturaleza, personificada como una poderosa divinidad, irritada por la jactancia y soberbia del joven, quien toma la decisión de poner fin a su afán desenfrenado. A tal efecto, la divina Naturaleza desciende al Infierno y allí se entrevista con Lucifer para preparar la trampa mortal que, por medio de una pérfida traición y un discreto veneno, dará muerte al joven monarca en la remota Babilonia. Es un viaje infernal estupendo que pervive con su imaginería medieval y un atractivo decorado escénico en nuestro *Libro d'Alexandre*. El poeta francés ha ensalzado las hazañas de Alejandro siguiendo a los autores antiguos, pero concluye su magno poema épico con una visión pesimista —que se hace eco de las censuras morales de Séneca y Lucano— sobre la ambición infinita de Alejandro. Citaré unas líneas de P. Dronke (1997: XXIII),[1] que resume muy bien la escena inventada por el docto Gualterio:

1. Para la tradición medieval en Bizancio, véase el excelente libro de Jouanno (2002).

> La sua morte [de Alejandro] viene preparata, nell'oltretomba, da forze divine e demoniache. L'ultimo libro dell'Alexandreis si apre con la dea Natura che, adirata dalle vanterie d'Alessandro, abbandona il compito di creare forme per il mondo e discesse agli inferi. Durante la sua catabasi, Natura viene salutata da tutti gli elemneti, e gli promette di prendersi cura di essi e di sé stessa: Alessandro è «un flagello commune a tutti noi» (X 28). Il montaggio immagnario dell'oltretomba fa presagire quello del decimo libro del Paradiso Perduto, e tuttavia in questa buia parodia del Paradiso terrestre, il concilio infernale non è limitato a Satana, Peccato, Morte ai loro servi: l'essere che si assicura l'aiuto di queste forze del male è la creatrice benigna, colei che essegue i piani del supremo Dio cristiano, la dea che era stata inventata (o reinventat) appena una generazione prima da Bernardo Silvestre nella sua Cosmographia.

Hay en la literatura castellana del siglo XIII al menos cuatro textos que relatan la *Vida de Alejandro*, según esa tradición clerical que remonta a las versiones latinas del Pseudo Calístenes, a Quinto Curcio, y la citada *Alexandreis* de Gualterio. Que son: el *Poema d'Alexandre*, la *General Estoria* de Alfonso X, y, más brevemente, los *Bocados de oro*[2] y unas páginas del erudito Juan García de Castrojeriz en su *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*.[3] Sólo el *Poema* recoge ese espectacular y viaje infernal de la irritada Dama Natura y su furtiva conjura demoníaca. Y es también el único texto castellano que, siguiendo al autor de la *Alexandreis*, al que la *General Estoria* de Alfonso X llama «Maese Galter» y su «Alexandre de las escuelas» (González Rolán / Saquero 2003: 125), se hace eco no sólo de la soberbia jactancia del invicto Alejandro, sino también de sus viajes fabulosos al mundo celeste (en el carro tirado por grifos) y al fondo del mar (en la bola de vidrio), reelaborando esos famosos y espectaculares episodios míticos.[4]

Sería, sin duda, interesante contrastar cómo se relata el final de Alejandro en estos cuatros textos. Algunos incluyen el traslado de su cadáver a Alejandría de Egipto y los plantos de su madre, otros el comentario clerical sobre la vanidad de toda gloria mundana. Pero, por razones de espacio, conviene que nos centremos en la decisión divina de darle muerte y detener así al ambicioso conquistador, a quien el mundo entero le parecía poco. Es decir, partamos del texto de la *Alexandreis*, que ahora podemos leer cómodamente en una buena traducción castellana (Chatillon 1998).[5]

Recordemos el estupendo discurso de Alejandro, donde éste proclama que ya ha dominado el mundo entero, pero el orbe mismo se le queda pequeño a sus hazañas. Se trata de un magnífico parlamento, de vibrante retórica , que comienza con gran brío:

2. Traducción castellana de mediados del siglo XIII de la obra del emir árabe Mubassir ben Fatik titulada *Mujtar al.hikam wa.mahasim*.

3. Véase el extenso artículo —con su excelente bibliografía sobre el tema— de González Rolán / Saquero (2003). Para el texto de Alfonso el Sabio, he utilizado la edición de González Rolán / Saquero (1982). Para los párrafos de *Bocados de oro*, *cfr.* Saquero / González Rolán (1983-1984).

4. Sobre el enorme interés despertado en al Edad Media por esos viajes increíbles, véase el comentario de Dronke (1997: XLVIII-LIII) y los textos presentados en Liborio (1997: 355-390).

5. Es una traducción muy precisa, y cuenta con una amplia introducción , cuidada bibliografía y oportunas notas. La mejor edición del original latino es la de Colker (1978).

> Sed mundi rex unus ego, qui mille triumphos
> Non annos vitae numero…

Pero que será mejor leer en esa versión castellana de Francisco Pejenaute (Chatillon 1998: libro IX, vv. 559-575):

> Pero yo, dueño único del mundo, que cuento los triunfos a millares, pero no cuento los años de vida, considero que he vivido bastante si enumero rectamente las dádivas de la Fortuna, o si paso revista exactamente a mis gloriosas hazañas. He sometido la Tracia y el Asia; el límite del mundo lo tengo al alcance de la mano y (¡pueda decirlo sin incurrir en la envidia de los dioses!) hasta el orbe me resulta demasiado estrecho y la extensión de las tierras no basta a un solo dueño. Ahora bien, una vez que haya sometido este mundo dejando atrás sus fronteras, he aquí que he decidido abriros la puerta de otro orbe si me seguís: nada hay insuperable para el valiente. Me doy prisa por penetrar en los territorios recónditos de los Antípodas y contemplar otro universo. No pueden faltarme armas aun en el caso de que vosotros me neguéis las vuestras. Donde quiera que desarrolle mi actividad pensaré que estoy sobre el escenario del mundo; a lugares desconocidos y a pueblos ignotos los haré famosos con mis batallas y tierras que la naturaleza ha apartado del comercio humano las hollaréis bajo mi caudillaje. A estas empresas es mi propósito entregarme, y no me niego a extinguir, incluso, mi vida, si la Fortuna lo quiere.

Así acaba el libro IX de la *Alejandríada*, y, al comenzar el libro X, leemos el terrible rencor de la Naturaleza, afrentada por el desafío de Alejandro, y su designio de castigar al insensato conquistador con la muerte. Se pone, pues, en marcha, enfurecida, y se abre camino hacia el Infierno. «Desciendo a la Estigia —dijo— a tomar medidas en favor mío de y de los míos, dispuesta a hacer rodar por tierra la cabeza de Alejandro, nuestro común azote, y ante quien se estremecen la tierra y el mar». Así habló y abrió una sima en la tierra, introduciéndose más allá del umbral Tartáreo» (Chatillon 1998: libro X, vv. 27-31) La descripción del tremebundo mundo infernal, con sus figuras demoníacas —como Lucifer y su cortejo— y el apoyo decidido que a su queja ofrece la Traición personificada, es muy impresionante.[6]

La Naturaleza insiste, en su vehemente alegato, en que hay que detener a Alejandro, que desea quebrantar toda Asia y los confines del Oriente, «investigar las fuentes del Nilo», y las regiones de los Antípodas y «contemplar el sol de otro universo» (Chatillon 1998: vv. 100-101). Y, aún más, amenaza invadir el Caos Tartáreo, y, tras someter con la guerra a los señores de las sombras, se dispone a llevarse, cautivas, las almas de los muertos. Y concluye: «Por consiguiente, ¡oh caudillos de la muerte!, salid al encuentro de la enfermedad cuando está naciendo, y, a fin de que con el tiempo no se convierta en dominador del universo, cerrad el paso a su vida con la muerte!» (Chatillon 1998: vv. 140-143). El cónclave infernal concluye con la promesa de la Traición de preparar un mortal veneno y entregárselo a Antípatro, el general macedonio, que

6. Sobre este pasaje tan imponente, con su retórica solemne y su carga alegórica tan medieval, de muchas reminiscencias, véase la nota bien documentada de F. Pejenaute (Chatillon 1998: 299, n. 4).

se encargará de suministrárselo a Alejandro. «Toda la cohorte tenebrosa lo aclamó al unísono». Y luego subió Traición desde el infierno al mundo humano y allí desempeñó puntualmente el encargo.

El clérigo castellano autor del *Libro de Alexandre* ha recogido todo el episodio y nos cuenta el viaje de la iracunda Naturaleza a los infiernos y su entrevista con el jefe de los demonios (Lucifer-Leviatán en Gautier; aquí Don Satanás y Belcebú) con vivo colorido. A la retórica altisonante de la *Alexandreis* responde el texto castellano con un cuadro de tono más coloquial, como es habitual en nuestro poema. El relato es largo. desde la estrofa 2324 hasta la 2453; es decir, unos quinientos veinte versos. Pero lo que considero más interesante es que esta versión introduce una curiosa novedad: aquí aparece el mismo Dios, irritado, para decidir el castigo mortal del gran conquistador. Su intervención sólo ocupa dos estrofas, 2329 y 2330, que conviene citar y leer bien, especialmente la primera, que dice así:

> Pesó al Criador que creó la Natura,
> hovo de Alexandre saña e grant rencura,
> dixo: «Este lunático que non cata mesura,
> yo'l tornaré el gozo todo en amargura.»

En la siguiente estrofa el buen Dios se explica:

> "El sopo la sobervia de los peçes judgar,
> la que en sí él traxo non la sopo asmar;
> home que tantos sabe juiçios delivrar,
> por cual juiçio dio, por tal deve passar.»

La Naturaleza, que ya se sentía ofendida por la jactancia de Alejandro (según las estrofas 2325-2328), se pone en marcha tras la orden del Creador, y, alegre con el encargo,[7] baja rauda del cielo al infierno a cumplir su recado mortífero: «Descendió al Infierno su pleito recabdar / para'l rey Alexandre mala carrera dar» (estr. 2333, vv. 3-4). Y, a continuación, viene la larga y muy animada descripción del Infierno y sus demonios, que sigue el esquema de la *Alexandreis*, pero con muchos rasgos originales: una catábasis algo turística, mucho más divertida y pintoresca que la del texto latino imitado. Pero no es esta comparación la que nos va a entretener ahora, sino que queremos subrayar una singular diferencia entre el poema castellano y el de Gautier: el gran pecado de Alejandro no es ya el de su ambición desmesurada, sino el afán de saber más allá del límite fijado a los mortales. Es esa audacia infinita de explorar lo prohibido lo que irrita al Creador, que está especialmente molesto por el

7. En la estrofa 2331 se cuenta la rápida reacción de la Naturaleza:

> Quando vio la Natura que al Señor pesava
> ovo grant alegría, maguer triste andava.
> Moviose de las nuves de do siempre morava,
> por mostrar su rencura quál quebranto tomava.

viaje submarino del rey. El poema lo deja muy claro: el «lunático» Alejandro se metió en el mundo de los peces.

Notemos que, en efecto, el episodio que desata las iras —«saña e grant rencura»— de la Natura y del Creador es la inmersión acuática del intrépido macedonio en el océano, metido en una improvisado batiscafo para indagar qué sucede en el fondo de los mares. Poco importa que el espectáculo que Alejandro observa no aporte ninguna novedad extraordinaria: allí los peces desfilan ante su bola de cristal y el curioso espía avista sus mutuas celadas y cómo se comen los peces grandes a los más chicos. De la experiencia submarina sacará una conclusión muy general: allí sucede lo mismo que en tierra firme. «Las aves e las bestias, los homes, los pescados, / todos son entre sí a bandos derramados, / de viçio e de superbia son todos entecados, / los flacos de los fuertes andan desafiados» (estr. 2320).

El relato del viaje submarino no está en la *Alexandreis*, pero sí en el texto del *Roman d'Alexandre*[8] (es decir, de la traducción latina del Pseudo Calístenes, la *Historia de Proeliis*). Lo que Natura y Dios quieren castigar no es tanto la ambición de conquistar tierras y tierras, sino el afán desmedido de saber, de ir con ese anhelo explorador más allá de lo permitido. Más adelante, el poeta castellano relatará el viaje de Alejandro a los cielos en un carro tirado por alados grifos (estr. 2496-2514), que viene a ser una excursión parecida a la aventura submarina. Pero para el poeta que en la Castilla de comienzos del siglo xiii romancea su historia es, como vemos, la inmersión acuática en la bola de vidrio el empeño más escandaloso del héroe, el más inverosímil y fantástico, como él mismo declara: «Una fazaña suelen las gentes retraer, / non yaze en escripto, es malo de creer, / si es verdat o non , yo non y dé qué fer, / magüer, non lo quiero en olvido poner» (estr. 2305). Como hemos visto, el buen clérigo no sólo no quiere dejarlo olvidado, sino que, en su *Libro de Alexandre*, ese viaje fantástico constituye la pieza decisiva para explicar el tremendo enfado repentino de Dios y de la Natura.[9] Y conviene destacar que haya introducido aquí la figura de este Dios, que, irritado por la insaciable curiosidad del héroe, toma la iniciativa en el castigo de Alejandro. Natura obedece la decisión del Creador, y tiene por tanto un papel secundario. Es Dios mismo quien juzga y emite la sentencia fulminante, aunque luego sea Natura quien se pone en camino hacia el Infierno para que los demonios actúen de intermediarios en la muerte del héroe, al que Antípatro suministrará el fatal veneno preparado en el mismo infierno (Antípatro lo envió al copero real Yolao, que se lo sirvió a Alejandro mezclado en copa de vino). Natura es una personificación medieval que estos clérigos cultos, como son Alain de Lille y tras él Gautier de Chatillon, han introducido en la literatura de la época; pero para un público menos erudito, como el que esperaba tener el autor castellano, era indudablemente mejor atribuirle al Creador, sin máscaras paganas, el papel de último juez y ordenador supremo. Aunque Dios hable poco, suyo

8. *Roman d'Alexandre* B 856-867 y 7725-7736 . Cf. Casas Rigall (2007: 640, nota).

9. Sobre las fuentes ver los textos de R. S. Willis, I. Michael y María Rosa Lida citados en García Gual 1991: n. 7. Acerca del continuo afán de saber de Alejandro, según los textos medievales, *cf.* Rico 1986: 214-215.

es el dictamen decisivo; luego actúa la dama Naturaleza, los sicarios infernales y el terrestre traidor.

Que Alejandro muriera bajo los efectos de una pócima letal lo relata ya el texto de Pseudo Calístenes, y de él lo toman sus traductores latinos. El envenenamiento viene de una versión antigua, surgida pronto tras la muerte del héroe, de trasfondo político y dudosa consistencia histórica.[10] Sólo, entre los citados, el texto de *Bocados de oro*, de tradición árabe, no alude al veneno y la traición de Antípatro. Pero que fuera un castigo divino lo inventa Gautier, desarrollando desde su mentalidad cristiana y clerical una sugerencia del poeta Lucano, e insiste en que su ambición se atrajo ese castigo.[11] Y el autor de nuestro *Libro de Alexandre* pone la sentencia en boca del mismo Dios. El poeta castellano da así un tono cristiano al castigo del rey —víctima aquí de su curiosidad, más que de su desaforada ambición—, mientras que Gautier menciona a la Naturaleza y los dioses del Olimpo.

Es también notable el diverso tono del último discurso de Alejandro, inventado por el poeta francés, ya en su agonía. En su poema, impregnado de retórica clasicista, Alejandro se muestra arrogante en exceso y afirma soberbio que, sin duda, Júpiter lo reclama para reforzar su imperio celeste, mientras que en nuestro *Libro de Alexandre* el tono es muy distinto. Alejandro espera ser bien recibido en el Cielo por el Creador, ya que éste le ayudó siempre en sus victorias (estr. 2631):

> Seré del Rey del Cielo altamente reçebido:
> quanto a mí oviere, teners'ha por guarido.
> Seré en la su corte honrado e servido:
> ¡Todos me laudarán porque non fui vençido![12]

Como ya notamos, los lamentos por Alejandro, tras su muerte, son breves plantos patéticos en el texto de Alfonso X y en *Bocados de oro*. Y hay curiosas diferencias entre ellos: en el primero, Alejandro cuida de despedirse de su madre y los suyos, así como de los preparativos de su funeral; en el segundo, es su madre quien, ya en

10. *Cf.* Lane Fox 2007: 743 y ss., que concluye en pp. 758 y ss.: «Conspiradores aparte, el veneno en sí mismo resulta técnicamente inverosímil». En el mismo sentido, Guzmán y Gómez Espelosín (1997: 82-84) citan el testimonio del historiador Arriano, ya escéptico acerca del envenenamiento.

11. «¿Qué crimen cometió, ¡oh dioses!, el Macedonio, señalado desde su nacimiento con tantos prodigios, para hacerse, en espacio de vida tan corto, indigno de vuestro favor? El caso es que, si se hubiera comportado con humildad en medio de la prosperidad, si hubiera soportado los halagos de la Fortuna como soportó sus amarguras, tal vez, disponiéndolo así el destino, habría podido evitar la espada y —lo que es más cruel que cualquier espada— el veneno» (*Alexandreis*, x, 348 y ss., ed. de Colker).

12. Esto lo ha notado muy bien Cañas Rigall (2007: 714), en su edición, de la que copio la nota *ad loc.*: «Esta estrofa es cristianización de los versos de la *Alexandreis* (x 405-417), en donde Alejandro se imagina ayudando a Júpiter a defender el Olimpo. Dado que en el contexto previo el poeta hispano se ha mostrado abiertamente del lado del héroe (*cfr.* 2602cd y 2620c), la confianza de Alejandro en su salvación no es ya muestra de soberbia: se ha propuesto ser dueño del mundo y lo ha conseguido gracias a su esfuerzo, a sus hombres y al Creador (2626a); cuando Dios determina su muerte dicta también la invencibilidad del protagonista (2628-2630), que, al acatar de buen grado su destino, se demuestra humilde en el trance postrero (*cfr.* 2645-2647).»

Alejandría, llora por él, recordando su grandeza. Ambos textos señalan —siguiendo al Pseudo Calístenes— que queda enterrado en la Alejandría egipcia (y el texto histórico recuerda al final las otras Alejandrías que él fundara). La *Alexandreis* no menciona esos aspectos del funeral ni que su ataúd fuera llevado a Egipto. El gran poeta francés concluye con un planto retórico recordando la brevedad de la vida humana. El poeta castellano del *Alexandre*, como si hubiera buscado un cierto equilibrio frente a sus fuentes, dedica unas cuantas estrofas (2666-2667) a los lamentos de sus compañeros y plañideras y a la consideración final de su grandeza y el exiguo valor de la gloria de este mundo, y no deja de referirse a su tumba en Alejandría:

«Yogo en Babilonia grant tiempo soterrado,
fasta que ovieron el sepulcro lavrado;
mas fue en Alexandría en cabo trasladado:
metiolo Tolomeo en el sepulcro honrado.

Non podríe Alexandría tal tesoro ganar;
por oro nin por plata non lo podríe comprar:
¡si non fuesse pagano de vida tan seglar,
devielo ir el mundo todo a adorar!» (estr. 2666-2667)

En el *Roman de Alexandre* francés la despedida de Alejandro de sus compañeros y el planto de los doce pares ocupa centenas de versos. Y hay una descripción de su monumental tumba. Y en la despedida de sus lectores el autor dedica al héroe muerto unos sentidos versos. Como éstos (iv, 1695-7):

Alixandres remest dedens la sepulture.
Dieus li face merci, qui fait la nuit oscure.
Síl onques a cel tans ot de nul home cure.[13]

Ese dios de la noche oscura fue quien, según el poeta castellano, le dio en su rencor la muerte pronta; pero seguramente, pensaría tal vez nuestro poeta, cuidará más allá al «buen rey de Grecia». Y a su tumba deberían acudir los peregrinos, como a la de un gran santo, si no fuera pagano.

Bibliografia

Casas Rigall, J. (ed.), *Libro de Alexandre*. Madrid: Castalia 2007.
Chatillon, G. de, *Alejandreida*. Trad. de F. Pejenaute Rubio. Madrid: Akal 1998.
Colker, M. L. (ed.), *Galteri de Castellione Alexandreis*. Padua: 1978.

13. «Queda Alejandro en su sepultura. Tenga piedad de él Dios, que hace la noche oscura. Quien cuidó de Alejandro en su tiempo como de ninguna criatura.»

Dronke, P., «Introducción», en: M. Liborio: *Alessandro nel Medioevo Occidentale*. Milán: Fondazione Lorenzo Valla 1997.

García Gual, C., «Un viajero mítico: Alejandro en el medievo», en: *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente medieval*. Estella: 1991.

González Rolán, T. / P. Saquero, «La imagen polimórfica de Alejandro Magno desde la Antigüedad latina al Medievo hispánico: edición y estudio de las fuentes de un desatendido *Libro de Alexandre* prosificado», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 23:1 (2003), 107-152.

González Rolán, T. / P. Saquero (eds.), *Alfonso X el Sabio. Historia novelada de Alejandro Magno. Edición acompañada del original latino de la «Historia de preliis» (Recensión J2)*. Madrid: 1982.

Guzmán, A. / F. J. Gómez Espelosín, *Alejandro Magno. De la historia al mito*. Madrid: Alianza 1997.

Jouanno, C., *Naissances et métamorphoses du Roman d'Alexandre.* París: CNRS Éditions 2002.

Lane Fox, R., *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*. Trad. esp. Maite Solana. Barcelona: El Acantilado 2007.

Liborio, M. (coord.), *Alessandro nel Medioevo Occidentale*. Milán: Fondazione Lorenzo Valla 1997.

Rico, F., *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza 1986.

Saquero, P. / T. González Rolán, «El castellano como puente entre Oriente y Occidente: la leyenda de Alejandro Magno», *Cuadernos de Filología Clásica* xviii (1983-4), 11-64.

ALGUNES NOTES SOBRE LA DIFUSIÓ DE LES VIDES DE SANTS A LA PENÍNSULA IBÈRICA EN ELS PRIMERS TEMPS DE LA IMPREMTA*

Marinela Garcia Sempere
Universitat d'Alacant
marinela@ua.es

RESUM: La difusió en català de les vides de sants durant els primers temps de la impremta presenta algunes diferències en relació amb el que sabem sobre la transmissió d'aquest mateix gènere en forma manuscrita. En aquesta comunicació mirarem de comparar els textos hagiogràfics que es conserven en la literatura catalana i els contrastarem amb els que procedeixen de la castellana per tal de veure si l'evolució del gènere en una i l'altra literatures des de l'alta edat mitjana fins a la fi del segle xvi té camins paral·lels o és, per contra, diferent. Tot plegat tractarem de traure algunes conclusions sobre l'evolució i la difusió de l'hagiografia en la literatura catalana i sobre els paral·lelismes i les diferències que aquesta evolució presenta en relació amb la propagació del gènere en altres literatures.

Paraules clau: hagiografia, impremta, literatura catalana, literatura castellana.

ABSTRACT: The transmission in Catalan of the lives of saints during the early years of the printing press has some differences with to what we know on the transmission of this genre before it, during the handwritten manuscript period. This communication aims to compare hagiographical texts preserved in the Catalan literature since the Middle Ages to 16th century with those preserved in Spanish literature in order to see if the evolution of the genre in one and the other literatures has taken parallel paths or has diverged. We will draw some conclusions on the evolution and the dissemination of the hagiography in the Catalan literature and of the parallelisms and the differences that this evolution presents in regard to the diffusion of this genre in other literatures.

Key words: Hagiography, printing, Catalan literature, Spanish literature.

* Treball realitzat en el marc del projecte d'investigació *Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos xv y xvi* (FFI2009-11594, subprograma FILO). Hem limitat aquest estudi a les manifestacions hagiogràfiques en català i en castellà perquè sobre textos en portugués o en altres llengües peninsulars no hem pogut reunir dades suficients. Vull agrair a Pepe Aragüés i a Pep Valsalobre les seues orientacions, sempre profitoses.

1. Introducció: les vides de sants en la tradició escrita catalana

Els estudis que abracen l'hagiografia medieval assenyalen sense excepció la profusa propagació d'aquest gènere durant tota l'edat mitjana. Des dels seus orígens, en els primers temps del cristianisme, les *passiones* dels màrtirs, i més tard les *vitae,* van anar evolucionant de manera que en cada moment anaven afegint-se nous aspectes a les vides segons les condicions culturals en què sorgien; així, amb l'aparició de les ordes mendicants en el segle xiii, el gènere es reforça per la necessitat que suposa la difusió de la doctrina cristiana a través dels predicadors, que feien servir abundantment aquest tipus de narracions.

La *Legenda Aurea* representa un punt d'inflexió important en el desenvolupament de l'hagiografia ja que aquest recull té una repercussió cabdal des del mateix moment de la seua aparició en el segle xiii. Durant els segles xiv i xv es produeixen alguns canvis en els models de santedat i s'imposen els que fan prevaler el misticisme per damunt del martiri. A més, van apareixent un bon nombre d'obres noves, moltes de les quals en romanç, amb vides de sants autònomes, en alguns casos d'autors identificables, i fins i tot laics. Amb l'aparició de la impremta, un negoci que en els seus primers moments tracta d'assegurar els èxits dels textos que produeix, es pot constatar que l'hagiografia és un gènere de venda assegurada i, per tant, hi té una presència notable. En el cas de la Corona d'Aragó, les vides de sants tenen un acceptació tan palesa com s'esdevé també en d'altres literatures europees. Els inventaris donen notícia de nombrosos exemplars de la *Legenda aurea* en biblioteques reials o nobiliàries, com també de volums que arrepleguen vides individuals de sants. Altres tipus de textos literaris també són testimonis d'aquesta difusió i esmenten noms d'alguns sants o santes sense necessitat de repetir les històries corresponents, que devia conéixer bé el públic. Així, per exemple, en el *Llibre d'Evast e Blanquerna* (Llull 1982: 44), quan Natana intenta convéncer-lo perquè es case amb ella i rebutja l'oferiment, la dona li pregunta:

> —Blanquerna —dix Natana— ¿Com poreu vós sostenir tant de temps tan aspra vida en los llocs salvatges? ¿Ni com preposau de sostenir lo que sou incert si ho poreu soferir?
>
> Blanquerna respòs que qui feia sostenir los treballs i los turments de la mort a sancta Caterina e a sancta Eulàlia e a sancta Margarita, e a les altres sanctes donzelles e màrtirs:
>
> —Les quals, per amor del meu amat Jesucrist, se lleixaven turmentar, penjar, cremar e matar. E si aquelles, que eren donzelles jóvens i de poca edat i dones fràgils, per gràcia de Déu sostenien totes estes coses, i encara ne desijaven més sostenir, doncs jo, qui só home, ¿No poré sostenir, en l'ermitatge, fam, set, fred, calor e por, per l'amor de Déu?

I més tard (Llull 1982: 67), reflexiona sobre el que li ha dit Blanquerna:

> Depuis que Blanquerna fo partit de Natana, fo Natana en gran pensament, tots jorns, de les paraules que li hac dites Blanquerna, e cogitava en la passió de Jesucrist e

> en los treballs e la mort de santa Caterina, santa Eulàlia, santa Magdalena, que sostengren per l'amor de Déu en aquest món.

Si tenim en compte els textos conservats en català i no els que circulaven en llatí o en altres llengües a la Corona d'Aragó, la representació del gènere és, amb tot i amb aquesta restricció, bastant nombrosa. Com que sembla que la *Cançò de santa Fe* està escrita en un llenguatge que pot ser més aviat occità que català, no podem retraure l'aparició de mostres escrites en aquesta llengua sobre la rica tradició medieval llatina de les vides de sants al segle xi (Riquer 1964: 95-107). Tanmateix sí que podem constatar testimonis ben antics; la vida de santa Margarida, en vers, es conserva en un manuscrit de finals del segle xiii i en altres dos un poc posteriors, i els dos manuscrits que es consideren més antics de la traducció de la *Legenda aurea* de Jaume de la Voragine, el de l'Escorial (MANID 1897)[1] i el de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (MANID 1900), es copien a finals del segle xiii o en els primers anys del xiv. Durant els segles xiv i xv es manté la popularitat d'aquest tipus de textos i conservem més mostres de la traducció catalana de la *Legenda aurea* (*LA*), d'altres reculls més o menys extensos de vides, com també una considerable quantitat de manuscrits i d'impresos amb vides de sants individuals.

De la traducció de la *LA*, coneguda també com *Vides de sants Rossellonesses*, *Flos sanctorum en català*, *Llegenda daurada*, o *Llegenda àuria*,[2] a més dels dos manuscrits esmentats, hi ha tres manuscrits més o menys complets, actualment a la Biblioteca Nacional de París (MANID 1899), l'Arxiu Capitular de Vic (MANID 1901) i la Real Academia de la Historia (MANID 2267), copiats en el segle xiv. També coneixem tres reculls de vides de sants bastant extensos; a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (MANID 1308), copiat entre el segle xiii i el xiv, El Escorial (MANID 1131) i la catedral de València (MANID 1439), copiats en el segle xv. Finalment, es conserven nombroses còpies fragmentàries de pocs folis. Sabem, d'una altra banda, que hi havia reculls que estan enregistrats en diferents documents però que en molts casos no han arribat a nosaltres; així, per exemple, l'inventari de la Biblioteca d'Alfons el Magnànim de 1413 (González 1907) arreplega una referència a un *Flors sanctorum*, i en el de la reina Maria, morta el 1458, hi apareixen un *Flors sanctorum* (Inventari 1977: 24, entrada 55), com també moltes referències a obres que contenen vides de sants en volums individuals; Pau ermità, Elisabet, Àngela de Fugino, Job, Radamidis, Badagundis, Domènec, Caterina de Sena, Sicília, Honorat.

En el segle xv les vides de sants semblen ser, encara, una lectura bastant usual. D'aquesta manera, la popularitat del gènere arriba a la impremta, que devia considerar rendible el fet d'imprimir aquest tipus d'obres, i el *Flos sanctorum* s'edita en dos incunables i en sis edicions del segle xvi,[3] però tenim notícia, a més, d'un altre incunable i de quatre edicions més en el segle xvi dels quals no coneixem fins ara

1. Les identificacions dels manuscrits són les que corresponen al recurs en xarxa BITECA.
2. Sobre la denominació en l'àmbit català vegeu Voragine 1977: xiii-xvii.
3. Per als manuscrits i els textos impresos de la *LA* vegeu, a més de BITECA, Càmara 2010 i 2010b.

cap exemplar. A més, durant els primers temps de la impremta s'editen vides de sants en volums independents o individuals,[4] com per exemple les de santa Anna, sant Pau, Maria Magdalena, Llàtzer, que en molts casos són sants locals o amb una especial devoció a la corona d'Aragó, com ara Amador, Honorat, Caterina de Sena, Julià, Onofre o Vicent Ferrer.

Ara bé, si ens fixem en les edicions de vides en volums individuals, la majoria són incunables o edicions dels primers anys del segle XVI, sobretot del primer terç, amb molt poques excepcions (la reedició de la vida d'Honorat de 1590, o la d'Abdó el 1591). Igualment el *Flos sanctorum* s'edita nou vegades en la primera meitat del segle, i només dues en la segona. I si mirem encara més avant, el *Flos sanctorum* no torna a editar-se, mentre que les vides de sants individuals que trobarem a la centúria següent són menors en nombre i corresponen, en general, a sants diferents. Va minvar, o va desaparéixer l'interés per aquest tipus de literatura durant el segle XVII? Una ullada a l'evolució de l'hagiografia en castellà pot proporcionar algun punt de referència que done llum o, almenys, que complemente la visió de l'evolució d'aquest gènere que presentem.

2. Les vides de sants en la tradició castellana

Tenim notícia de dotze manuscrits,[5] a més d'algun testimoni independent, quasi tots del segle XV (deu), que conserven versions castellanes de la *LA* de Voragine en dues branques diferents, anomenades pels especialistes compilació A i compilació B. Aquests manuscrits, molt diferents entre ells, donen lloc, en el temps de la impremta, a les edicions del *Flos Sanctorum con sus ethimologias* i a la *Leyenda de los santos,* versions derivades de la compilació B, i el *Flos Sanctorum Renacentista*, derivat de la compliació A. Com en el cas de la tradició catalana que hem vist més amunt, el canvi del segle XV al XVI no representa cap discontinuïtat en aquest gènere, que passa naturalment d'un segle a l'altre. Ara bé, cap a 1580, com assenyala Aragüés (2004: 445), d'alguna manera es tanca un cicle en l'evolució del santoral castellà ja que es produeixen les darreres edicions de textos basats en la *LA* de Voragine. En aquest cicle format pels textos en romanç derivats de la *LA* podem observar que la diferència en el nombre de manuscrits produïts en una i altra llengua no és excessiva si la comparem amb la que es produeix en les edicions impreses. Si les edicions en català es concentren en els primers anys del segle XVI, les edicions en castellà apareixen durant tot el segle, en un nombre que resulta impressionant, quasi trenta edicions diferents!

4. Hem fet un primer recull de vides de sants individuals fins a la primera meitat del segle XVI a Garcia Sempere, en premsa.

5. L'hagiografia en l'àmbit de les lletres castellanes compta en els darrers anys amb l'impuls del grup CEHC, *Coordinación de la edición de hagiografía castellana*, dirigit per Fernando Baños. Per a la descripció dels manuscrits vegeu Hernández Amez 2008, qui també recopila els estudis entorn de la filiació dels manuscrits. Per a les edicions del segle XVI, la relació amb els testimonis medievals i les seues filiacions vegeu Aragüés 2000, 2005 i 2009.

Durant el temps de la impremta, doncs, les edicions de les revisions successives de la *LA* són més nombroses en castellà que en català. Aquest augment de les versions castellanes en relació amb les catalanes continua més enllà del cicle de la *LA* en romanç. A final de segle la *LA* és substituïda pel *Flos sanctorum* d'Alonso de Villegas (1578) i pel de Pedro de Ribadeneira (1599)[6] dues compilacions que s'editaran sense interrupció durant els segles XVII i XVIII, amb un èxit d'edició grandíssim a les premses barcelonines, i que no tenen les versions catalanes corresponents.

3. Després de la *Legenda aurea*

Entre les notícies que hem pogut trobar sobre textos editats entre segles XVII i XVIII amb alguna possible relació amb una compilació que pogués ser equivalent o que pogués substituir la *LA*, hem trobat, unes Vides de sants manuscrites (ms. 235 Bib. Pub. Episc. Barcelona) de Pere Gil,[7] en català, i *La Historia general de los Santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña* de fra Antoni Vicenç Domènech de l'ordre dels Predicadors, editat a Barcelona el 1602, i el 1630 a Girona.[8] A més, tenim notícia d'altres compilacions, algunes possiblement relacionades amb excavacions que es duien a terme a Sardenya;[9] la *Crónica de los santos de Sardeña*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, a costa de Mossen Bernardino Serpi, 1600,[10] el *Santuario de Cáller y verdadera historia de la invencions de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad y su arçobispado*, de Serafin Esquirro, Càller, 1624, com també Juan Francisco Carmona, *Alabanças de los Santos de Sardeña por el doctor Juan Francisco Carmona, sardo calaritano, compuestas y ofresidas à honrra y gloria de dios y de sus santos*, ms. de 1631 (Bover 1993: 102), el *Triumpho de los santos del reyno de Cerdenya*, de Dionisio Bonfant, Càller, 1635, que podrien tenir relació amb la corona d'Aragó perquè la ciutat de Càller parlava llavors català, fins i tot al darrer llibre es parla de l'època en què l'illa era a la Corona.

Tanmateix, cap d'aquestes obres (excepció feta de la de Pere Gil, manuscrita) està escrita en català; per tant, la tradició de les compilacions de vides de sants desapareix després del cicle tancat pel *Flos sanctorum* derivat de Voragine i no hi ha tampoc un

6. Vegeu Aragüés 2004 per a les edicions d'aquestes obres.

7. Vegeu la descripció del ms. a Iglésies 2002.

8. L'edició de 1530 diu: *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña. Compuesta por. Con sus indices conforme a la antiguedad de los Obispados, y añadida en esta ultima Impression de algunas Addiciones, con la vida del Autor, y à la postre, de una Tabla por el discurso del A. B. C. Dirigida al ilustrissimo, y reverendissimo Señor don Garci Gil Manrique, Obispo de Gerona, del Consejo de su Magestad, &c*. Antonio Vicente Domenech, 1630. Mes tard, hi ha notícia d'un manuscrit que reprodueix una part de l'obra: *Història General de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña (fragments). Comedia famosa en la cual se presenta la vida de los gloriosos mártires san Aisclo y santa Victoria (en vers)*, ms. de 1777 (Repertori 1988: 324). Veure també Batlle Prats 1964.

9. Bover (1993: 93) fa referència als llibres d'Esquirro i de Domènec en relació amb la rivalitat entre diòcesis i les excavacions dutes a terme per a trobar cossos de màrtirs dels primers temps de l'església.

10. Notícia procedent de Wilkinson 2010.

paral·lel català de les obres de Villegas i de Ribadeneira que, d'una altra banda, van ocupar un lloc molt important en la impremta a Barcelona. Quina incidència, quines conseqüències o quines lectures es poden fer d'aquesta desaparició no és una qüestió que tractarem en aquest treball, només esmentarem que, al llarg del segle XVI, l'edició d'obres religioses en català minva d'una manera notable, tal i com hem pogut comprovar en un altre lloc (Wilkinson / Garcia Sempere, en premsa) i el fet que una obra amb tant d'èxit en castellà i amb unes continuacions en els segles XVII i XVIII tan profuses no tinga cap correspondència en català a partir del segle XVII resulta colpidor.[11]

Per una altra banda, les vides exemptes no tenen una sort tan dràstica i sí que se n'editen algunes al llarg dels segles següents, en un nombre que de moment no resulta molt significatiu, però que hem d'investigar més a fons; ara com ara prenem les dades que dóna Aguiló (1923-1927) per a aquest període. Després de 1600 s'editen algunes poques vides de màrtirs, relacionades generalment amb alguna devoció local d'un monestir, una església, etc., com ara les vides de Segimon (1648), del qual hi ha un monestir a Vic; Serapi (Barcelona 1731),[12] que va fundar el primer convent de l'ordre de la Mercé a Mallorca (s. XIII); Ferriol, venerat a Besalú (Girona, sense data); Quitèria (Barcelona 1787); Narcís (Girona, 1797), patró de Girona. O estan relacionades amb les relíquies que es conserven en un monestir com ara la *Història dels gloriosos martyrs Sant Maurici, Santa Agnès y Sant Fructuós, amb sos diacas, Auguri y Eulogi, y de la trasllació dels seus cossos sants a la ciutat de Manresa* (Barcelona, 1607 i 1696); Celdoni i Armenter, amb edicions en el XVI, el XVII i el XVIII, dels quals es traslladen les relíquies a Catalunya, o Tecla, de la qual es trasllada el braç (Barcelona, 1698). D'altres corresponen a sants locals com ara Eulàlia de Barcelona (1642); Matgí (Mallorca, 1786), màrtir de Tarragona del segle III; Bernat Calvo, Bisbe de Vic als segles XII i XIII (Vic, 1627; Barcelona, 1772), i d'altres sants també locals però més moderns com Catarina Tomasa, que viu al XVI, (Mallorca, 1616), Benet de Palermo (Tarragona, 1757, 1763), franciscà i eremita del XVI que naix a Messina, o Arega Sarda (1718) de Sardenya. S'editen, també, obres sobre alguns sants de l'evangeli, com ara Josep, *Una pregunta sobre si hi ha algun sant com sant Josep* (Barcelona, 1743), *Devoció de sant Josep* (Palma, meitat del segle XVIII) i apareix una reimpressió, amb molts canvis i amplificacions de la *Vida de la verge Maria* de Miquel Peres, el 1732. Aquestes dues darreres notícies ens poden remetre en certa manera a la tradició anterior, ja que la segona, per exemple, s'havia imprés en el segle XV i en el XVI, amb bastant èxit si

11. Cal esmentar que, en altres formes, com a part de textos historiogràfics, sermons, etc., durant els segles XVII i XVIII apareixeran també vides de sants. L'adoctrinament fa necessari en aquests segles la presència de textos en la llengua del poble que calia adoctrinar. A més, després de la contrareforma, sembla ser que s'estableix en algunes obres una relació entre esdeveniments històrics i episodis sacres per tal d'afavorir la defensa d'una identitat nacional, i en aquests tipus de relats tenen presència vides de sants. En aquest sentit, vegeu Valsalobre 2003 i 2004.

12. No és la meua intenció donar ací un llistat exhaustiu de tots els sants ni de les edicions de cada vida, sinó seleccionar alguns exemples, que poden donar compte dels diferents tipus de vides que s'imprimeixen en els segles XVII i XVIII.

tenim en compte les traduccions que se'n feren.[13] En aquest mateix sentit, s'editen algunes obres i vides relacionades amb sants que apareixien a la *LA* com ara la *Novena a sant Antoni de Padua* (Perpinyà, 1714), Víctor (Cervera, 1779), venerat en una abadia benedictina de Marsella i que sembla que va tenir influència a Catalunya, i Llúcia (Vic, 1787). En molts casos, com es pot veure, els llocs d'impressió no són els grans centres de Barcelona i València, sinó Girona, Mallorca, Perpinyà, etc.

No podem encara avaluar aquesta desaparició de la tradició de les compilacions de vides de sants en català després de la derivada de la *LA*; el fet és que el gènere es manté només en les edicions de vides exemptes de sants amb una devoció especial, per diferents raons, a terres catalanes. Només podem indicar l'evidència que l'edició de vides de sants en català pateix una minva important a partir del segle xvii i que les compilacions que van substituir la *LA* en castellà en els segles xvii i xviiii sembla que no tenen paral·lels en català.

4. L'estudi de la *LA* en català

Aquestes dades ens permeten afirmar que la *LA* en català constitueix un corpus de textos tancat que va dels segles xiii al xvi i que no ha estat reeditat posteriorment fins al segle xx. La traducció catalana del *Flos sanctorum* compta actualment amb dues edicions modernes, la del manuscrit de Vic (Voragine 1976) i la del manuscrit de París, acarat amb el de Barcelona (Voragine 1977). Està en preparació ara la dels dos incunables conservats.[14] En el cas de la tradició castellana, també hi ha editats pocs textos complets fins el moment, la del ms. de la Biblioteca Menéndez Pelayo (Baños/Uría 2000), la de Cabasés (2007) de l'edició de Sevilla de 1520 i la de l'incunable *Flos sanctorum con sus ethimologías*, que ha presentat com a tesi doctoral Marcos Cortés a la Universitat d'Oviedo en octubre de 2010. També s'han editat algunes vides recopilades en llegendaris com el de l'Escorial (vegeu <http://www.unioviedo.es/CEHC/estudios.htm>, *Coordinación de la edición de hagiografía castellana*).

A pesar de l'interés que pot tenir una edició crítica que acare tots els manuscrits i les edicions del xvi de l'obra, diferents factors fan pensar que convé més fer edicions d'alguns dels testimonis més representatius, pel volum de l'obra i per la gran quantitat de variants que presenta en cada un d'ells. En el cas de la tradició en castellà les grans divergències entre les diferents branques així ho aconsellen, i en el de la catalana, tant les variants lingüístiques dels diferents testimonis com les diferències en el nombre de sants recopilats indueixen, almenys, a fer estudis individualitzats de cada cas. Al llistat original de Voragine s'afegeixen, ja en les primeres còpies llatines de l'obra, altres vides. En el cas de les versions romàniques hi apareixen moltes vides afegides, generalment de sants locals, que varien en uns manuscrits i en uns altres. Si prenem per exemple el cas de les versions manuscrites, els manuscrits de Vic i de

13. Vegeu el treball de Carme Arronis en aquest mateix congrés.
14. Hèctor Càmara prepara aquesta edició com a tesi doctoral.

Ripoll afegeixen al llistat de vides de sants de Voragine una sèrie bastant extensa de vides que no coincideixen entre elles. D'una altra banda, l'ordenació de les vides que formen el nucli inicial de la *LA*, varia en els diferents testimonis i en alguns casos les versions d'una mateixa vida que presenta cada testimoni poden ser diferents. Les variants de llengua també són nombroses i no hem d'oblidar que, en un període de temps tan estés, l'estudi d'aquestes variants pot resultar molt útil per a l'estudi de l'evolució de la llengua (Wittlin 2003).

Pel que fa a les vides individuals, el volum de cada obra simplifica el treball i és més senzill anar editant cada una, tenint en compte que de vegades hi ha versions molt diferents de la mateixa vida en els testimonis conservats; per exemple la de sant Jeroni que, a més, és molt extensa i presenta versions molt diferents en la *LA* i en les versions individuals conservades. Sant Jordi no te edicions o textos exempts en castellà i en francés, però sí en català. La vida de sant Josep que es conserva en francés pot ser molt interessant perquè del text català no tenim pràcticament dades. Santa Margarita és molt popular en els textos francesos i no es troba en els castellans. Alguns sants locals han merescut edicions independents, com ara Honorat i Onofre a la corona d'Aragó, alguns d'ells amb interessants edicions valencianes.[15]

5. Conclusions

El conjunt de les vides de sants format per la *LA* constitueix un corpus delimitat que mereix estudiar-se, i que en les versions catalanes forma un cicle de textos que comença amb les primeres traduccions, a finals del segle XIII i acaba a finals del XVI. La popularitat del gènere va fer que en els primers temps de la impremta i fins a la fi del segle XVI es dugueren a les premses diferents edicions d'aquesta compilació en català. En les versions castellanes, els testimonis conservats de la *LA* formen dues branques ben diferenciades; tampoc s'edita més a partir de finals del XVI i es substituïda per unes altres compilacions que no tenen versions en català i que tingueren un gran èxit, amb moltes edicions a Barcelona.

Les vides de sants exemptes segueixen un camí semblant, però després del segle XVI, a pesar que es tracta d'obres puntuals degudes a devocions locals, no desapareixen, i tot i ser quasi sempre vides de sants diferents als que protagonitzen els segles anteriors, el gènere té una continuïtat en aquest sentit.

Estudiar aquest conjunt d'obres que conformen, en el cas de la *LA*, un cicle tancat i que tenen una evolució amb canvis significatius en el de les vides exemptes, té un interés literari i lingüístic evident, i resulta molt útil poder-lo comparar amb altres literatures, com la castellana veïna, que per a alguns casos en què no tenim dades sobre l'evolució d'aquestes vides pot ser de molta ajuda. Sens dubte, l'estudi individual de cada vida mereix una atenció especial, però cal, així mateix, l'estudi conjunt de totes

15. Més detalls sobre les vides de sants en català conservades de manera individual, en Garcia Sempere, en premsa.

les compilacions que han conservat vides de sants, i així poder situar cada vida en el seu context. En aquest sentit, les edicions que estan duent-se a terme de diferents testimonis de la *LA*, com també de vides independents, volen avançar en aquest camí.

Bibliografia

Aguiló, M., *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: 1923-1927.

Aragüés Aldaz, J., «El santoral castellano en los siglos xvi y xviii: un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana* 118 (2000), 329-386.

—, «Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España», *Memoria Ecclesia* xxiv (2004), 441-560.

—, «Para el estudio del *Flos sanctorum renacentista* (i). La conformación de un género», en: M. Vitse (ed.): *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana 2005, 97-147.

—, «Trayectoria editorial de la Leyenda de los Santos: Primeros apuntes», en: M. Güell / M. F. Déodat-Kessedjian (eds.): *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*. Toulouse: CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail (Collection «Méridiennes») 2009, 81-98.

Baños Vallejo F. / I. Uría Maqua (eds.), *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*. Santander: Año Jubilar Lebaniego-Sociedad Menéndez Pelayo 2000.

Batlle Prats, L., «Memòrias sobre la muerte del R. P. Fray Antonio Vicente Domenech», *Analecta Sacra Tarraconensia* 36 (1964), 27-32.

BITECA: *Bibliografia de Textos Catalans Antics*. [<http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/proleg.html>.]

Bover, A., «Dos goigs sardo-catalans: sant Baldiri de Càller i la Verge del Roser», en: *Estudis de Llengua i literatura catalanes xxvii = Miscel·lània Jordi Carbonell, 6*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1993, 95-107.

Cabasés, Félix Juan, S. J. (ed.), *Leyenda de los santos (que vulgarmente Flos Santorum llaman)*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas / Institutum Historicum Societatis Iesu 2007.

Càmara i Sempere, H., *La mare de Déu en el Flos Sanctorum Romançat, 1494*. Alacant: Universitat d'Alacant 2010a.

—, «El Flos Sanctorum Romançat: els dos incunables de la traducció catalana de la Legenda Aurea», en: *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010b, 543-556.

CEHC, *Coordinación de la edición de hagiografía castellana*. [<http://www.uniovi.es/CEHC/entrada.htm>, <http://www.unioviedo.es/CEHC/index.htm>.]

Garcia Sempere, M., «Vides exemplars en la literatura catalana medieval», en: *Actes del XV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Lleida, 7-11 de setembre de 2009), en premsa.

González Hurtebise, E., «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424)», en: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona: 1907, 148 i ss.

Hernández Amez, V., *Descripción y filiación de los Flores sanctorum medievales castellanos*. Oviedo: Universidad de Oviedo 2008.

Iglésies, J., *Pere Gil, S. A. (1551-1622) i la seua* Geografia de Catalunya. Barcelona: Societat Catalana de Geografia / Institut d'Estudis Catalans 2002.

Inventari, *Inventari dels libres de la senyora donna Maria, reina de les Sicílies e de Aragó*. Madrid: Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra, calle del Duque de Osuna, núm. 3, 1872. Reproducció a París-València 1997.

Llull, R., *Llibre d'Evast e Blanquerna*. Barcelona: Edicions 62 1982.

Madurell-Marimón, J. M., «La edición de 1602 de la Historia de los Santos de Cataluña del Padre Doménech», *Analecta Sacra Tarraconensia* XL (1967-1968), 149-157.

Repertori, *Repertori de manuscrits catalans (1147-1620)*, I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans 1998.

Riquer, M. de (1964), *Història de la Literatura Catalana*, 1. Barcelona: Ariel 1964, 197-200.

Valsalobre, J., «El Senyor de les Mosques. Aspectes de l'evolució de la llegenda de les mosques de sant Narcís fins al segle XVII i relació amb el "patriotisme sacre" a la Catalunya moderna», *Revista de Catalunya* 189 (novembre 2003), 67-100.

—, «Mosques, sants i política a la Catalunya moderna. L'episodi del setge de 1653», *Revista de Girona* 226 (setembre-octubre 2004), 63-70.

—, *Llegenda àuria*. Ed. de Nolasc Rebull. Olot: 1976, XI-LXXV.

Voragine, J. de, *Vides de sants rossellonesses*, 2 vols. Ed. Ch. S. M. Kniazzeh, E. J. Neugaard i J. Coromines. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana 1977.

Wilkinson, A. S., *Iberian Books (IB) - Libros ibéricos. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601.* Leiden: Brill 2010.

Wilkinson, A. S. / M. Garcia Sempere, «La producció impresa en català dels segles XV i XVI: Observacions sobre la història de la impremta a través de l'estudi dels catàlegs», *Caplletra* (en premsa).

Wittlin, C. J., «Manuscrits i edicions de la *Legenda Aurea* rossellonesa-catalana: una mina de materials per a la lexicologia i dialectologia històrica», en: *Estudis de llengua i literatura catalanes, XLVI = Miscel·lània Joan Veny*, 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2003, 123-145.

LA *REPRESENTACIÓ DE LA MORT* (MS. 1139, BIBLIOTECA DE CATALUNYA): CONTINUÏTAT I INNOVACIÓ D'UN GÈNERE DIDACTICORELIGIÓS*

Lenke Kovács
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)
lenke.kovacs@urv.cat

RESUMEN: En el presente trabajo se analiza la *Representació de la Mort* (ms. 1139, Biblioteca de Catalunya) en el contexto europeo y de la Península Ibérica. En esta obra mallorquina, atribuida a Francesc d'Olesa, la figura alegórica de la Muerte personificada escoge a sus víctimas al azar, en vez de seguir el habitual orden jerárquico, a diferencia de lo que se observa, por ejemplo, en la *Dança general de la Muerte* (c. 1400). El mensaje principal de la pieza no gira en torno al poder igualador de la Parca, sino que se centra en las consecuencias que la condición de mortales tiene sobre la conciencia, los pensamientos y las acciones del hombre. Hay un giro des de un acercamiento colectivo hacia un enfoque individualizado al tema de la muerte de acuerdo con la creciente conciencia de individualidad en el Renacimiento. Por el hecho de mostrar las diferentes maneras en que el hombre se enfrenta a la muerte, la obra mallorquina está emparentada con las *Ars moriendi* medievales.

Palabras clave: teatro catalán antiguo, Danza de la Muerte, Francesc d'Olesa, Manuscrito Llabrés, *Ars moriendi.*

ABSTRACT: This essay analyses the *Representació de la Mort* (ms. 1139, Biblioteca de Catalunya) in the context of Europe and the Iberian Penisula. In this Majorcan play, attributed to Francesc d'Olesa, the allegorical figure of Death personified summons the victims at random, and not following the hierarchical order, as can be seen, for example, in the *Dança general de la Muerte* (c. 1400). The play's core message focuses on how mortality affects man's conscience,

* El present treball s'ha realitzat en el marc del grup d'investigació LAiREM (SGR 258 de l'AGAUR), coordinat per Francesc Massip (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona). Una versió més extensa d'aquest article es publicarà al volum monogràfic *Mixed Metaphors — the Danse Macabre*, coordinat per Sophie Oosterwijk (University of Saint Andrews) i Stefanie Knöll (Universität Düsseldorf). Versions anteriors del treball han estat presentades al XIV Congrès International d'Études sur les Danses Macabres et l'Art Macabre en Général (Sibiu, Romania, del 20 al 23 de maig de 2010), i al XIIIè Col·loqui Triennal de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval (Gießen, Alemanya, del 19 al 24 de juliol de 2010).

thoughts and actions, as exemplified in the different characters that appear on stage. There is a shift from a collective to an individual approach to the subject of dying in accordance with the growing conscience of individuality in the Renaissance period. By showing the different ways in which people in the play face death, the Majorcan *Representació de la Mort* is related to the *Ars moriendi*or 'Art of Dying' treaties.

Key words: late medieval Catalan drama, Danse macabre, Francesc d'Olesa, Manuscrit Llabrés, *Ars moriendi.*

1. La *Representació de la Mort*

1.1. Procedència, localització i autoria

La col·lecció més important de teatre català antic, copiada a finals del segle XVI, custodiada a la Biblioteca de Catalunya (ms. 1139) de Barcelona i que es coneix com a Manuscrit Llabrés, conté una peça que és una reelaboració particularment original del tema medieval de la Dansa de la Mort.[1] Amb els seus 1.575 versos, l'obra, titulada *Representació de la Mort* es conserva en un estat fragmentari. La peça anònima, que és la trenta-sisena al manuscrit mallorquí, ocupa els folis 149r-157v. Segons el seu primer editor, Josep Romeu i Figueras, el final que falta deu haver ocupat uns 50 versos, jutjant per l'espai en blanc al *verso* del darrer foli que el copista utilitzà per aquesta peça.[2]

Un dels aspectes de la peça que ha centrat l'atenció dels estudiosos al llarg de les últimes dècades és la seva autoria. Josep Romeu i Figueras argumenta que la peça podria ser obra de l'escriptor mallorquí Francesc d'Olesa (1485-1550), que es considera també l'autor de la *Nova art de trobar*, un tractat de poesia encara fortament influït per la lírica trobadoresca.[3] Una altra obra atribuïda a Francesc d'Olesa és el poema conegut com a *Menyspreu del món*, escrit i publicat arran de la mort de la seva esposa el 1540. Segons Jordi Roca, el frontispici d'aquesta edició està decorat amb un gravat molt expressiu: hi figura la Mort amb un arc a la mà i una llarga sargeta a l'altra, mentre una serp es cargola al voltant d'una de les seves cames i hi ha quatre calaveres escampades a terra, una de les quals està coronada per una tiara papal. La inscripció a la part superior del gravat diu: "Nemini parco qui vivit in orbe" ('A ningú perdono que viu al món').[4]

1. El còdex, copiat al poble mallorquí de Búger entre 1598 i 1599 per Miquel Pasqual, s'anomena segons l'erudit que descobrí el manuscrit el 1887 (Llabrés 1909) i que n'edità algunes de les 49 peces. Pel que fa a les quatre peces espanyoles, contingudes en aquesta col·lecció, *vid.* Shoemaker 1936.

2. *Vid*. Romeu i Figueras 1957-1958. Per una versió catalana d'aquest estudi amb una addenda bibliogràfica, *vid.* Romeu i Figueras 1995.

3. *Vid*. Romeu i Figueras 1979-1980. L'estudi ha estat reeditat amb algunes notes addicionals a Romeu i Figueras 1995: 96-112.

4. Les dues primeres paraules d'aquesta inscripció llatina constitueixen el missatge inscrit a la dalla que porta el ballador principal de la famosa Dansa de la Mort de la processó de Dijous Sant de Verges.

D'entre els arguments aportats per Romeu per a considerar com a versemblant la paternitat literària d'Olesa de la *Representació* hi ha el fet que alguns dels versos es troben també a la *Nova art de trobar* i que l'esperit franciscà que impregna l'obra és un fet característic d'altres escrits de l'autor. A més, si d'Olesa es considera l'autor de la *Representació*, això també explicaria per què la figura de l'emperador, com a una de les figures que apareixen amb més freqüència en el gènere de les danses de la Mort, no està inclosa a la peça mallorquina. D'Olesa, que va ser ennoblit per l'emperador Carles V, pot haver volgut expressar la seva gratitud salvant el seu protector d'haver de respondre a la crida de la Mort.[5]

Tanmateix, Albert Rossich (1991), acceptant la tesi de Romeu que la *Representació* i la *Nova art de trobar* són obres d'un mateix autor, va mostrar que la *Nova art de trobar* ha d'haver estat escrita després de la mort d'Olesa i conclou que per aquesta raó la *Representació de la Mort* es deu considerar una obra anònima. Per la seva banda, Romeu (1995: 111), tenint en compte l'argumentació de Rossich, va acceptar de situar la *Nova art de trobar* a la segona meitat del segle XVI, però va seguir considerant la *Representació de la Mort* de la primera meitat del segle i va seguir sostenint que es podria tractar d'una obra d'Olesa.

1.2. Importància i singularitat

La *Representació de la Mort* està clarament relacionada amb la tradició medieval de les danses de la Mort, però el seu seguiment del model es pot considerar com a bastant flexible. Igual que la dansa, la peça mallorquina mostra la vinguda de la Mort a l'home com a realitat sobtada i inevitable de la qual ningú no pot escapar. La novetat és que el drama cinccentista ja no segueix l'esquema característic del gènere segons el qual la Mort o els morts s'apoderen de les seves víctimes en un ordre fix, normalment començant pel papa o l'emperador i descendint jeràrquicament fins al nivell més baix de la societat, i sovint amb l'alternança de personatges clericals i laics. En lloc d'això, en aquesta obra l'encontre metafòric entre la figura al·legòrica de la Mort i els vivents té lloc en el que sembla un ordre arbitrari, que d'altra banda reflecteix molt clarament a l'escena que a la vida real és impossible de predir qui serà el proper a ser convocat a ballar amb la Parca.

El tipus de personatges que apareixen a la *Representació* és un altre tret innovador de l'obra. Mentre que a la tradició de la dansa de la Mort la caracterització de les víctimes sol ser bastant estereotipada, els caràcters a l'obra mallorquina no són simplement retratats d'acord amb el grup social o l'edat que representen, sinó que també es mostren com a éssers humans amb les seves pors, esperances i ambicions. En conseqüència, aquesta major complexitat en la caracterització també afecta la manera en què les víctimes són tractades per la Mort. A l'hora d'adreçar-les, la Mort té en compte

5. L'omissió d'aquesta figura és d'allò més remarcable si tenim en compte que la gairebé contemporània Dansa de la Mort de Dresde inclou un criptoretrat de Carles V.

la seva singularitat, i hi interactua d'una manera molt més personal que el que passa a les danses de la Mort medievals. A la *Representació*, el centre d'interès ja no és el poder igualador de la Mort a la societat, si bé aquest tòpic hi és al·ludit explícitament ("Papa, rey, jove y vell, / tot o port a un llivell", versos 58-59). El missatge principal se centra en les conseqüències de la mortalitat sobre la consciència, els pensaments i les accions de l'home, que queda exemplificat en els diferents personatges que apareixen en escena. En aquesta obra, el tema de la mort ja no s'aborda tant des d'una aproximació col·lectiva, com és el cas en les danses de la Mort medievals, sinó que s'hi pot detectar una aproximació individual, en consonància amb la creixent consciència d'individualitat en el Renaixement.

1.3. La Representació de la Mort *com a dansa*

Tal com el seu títol indica, la *Representació de la Mort* no és una dansa. Tanmateix, en un sentit metafòric, la imatge de la dansa es pot aplicar efectivament als passos i als moviments que es realitzen en escena per la figura al·legòrica de la Mort i per cadascuna de les seves parelles escollides per a unir-se al que resulta ser el *tête-à-tête* final. No hi ha cap referència a la música o al ball a l'obra —ni a les acotacions escèniques ni al text dels personatges— però la mateixa estructura de desenvolupament dramàtic es pot considerar el marc d'una representació de dansa molt particular. Semblant a un ballador que s'adreça a una possible parella de ball, sense saber si estarà disposada a acceptar la invitació, la Mort es dirigeix als personatges destinats a morir i escolta les seves respostes. En algunes de les seqüències dramàtiques, la reacció de la víctima no correspon al que es podria esperar; així, per exemple, el Pobre prefereix de continuar vivint a la misèria en lloc d'alegrar-se que la Mort ha vingut a posar fi a les seves penes, i el Frare tampoc no mostra cap desig d'alliberar-se de les seves despulles mortals.

Si considerem la dansa una sèrie de figures que es repeteixen, aquesta característica també es troba a la *Representació*, ja que les seqüències que constitueixen les diferents parts de l'obra segueixen un esquema comú com els passos i els moviments en una concatenació de figures de ball.

1.4. Desenvolupament escènic

Reprenent la tradició escènica medieval, l'obra comença amb un pròleg en què s'exhorta el públic a prestar atenció i en què s'introdueix el tema de la peça (versos 1-40). Aquests versos introductoris són pronunciats per algú que expressa sentir-se responsable de la recepció correcta de la representació: "Déu vulla que jo aserta / y los sperits desperta / de tot aquest auditori" (versos 38-40). El monòleg següent d'autopresentació de la Mort personificada (versos 41-85) conté l'enumeració d'un ampli ventall de possibilitats per acabar amb la vida d'una persona: "A uns mat per malaltia /

de febra o de cadarn, / de gota o lebrosia, / així qu·en l'any no reste dia / ni ora sensa fer carn. / De coltell per violènsia / y en la mar ofegats / messes fas, ab pestilènsias. / Altres moren per sentènsias, / per los jutges condemnats" (versos 71-80). Les trobades següents entre la Mort i els vivents segueixen sempre la mateixa estructura. En primer lloc, un individu entra en escena i pronuncia un monòleg que serveix per a presentar el seu personatge al públic; aleshores, de sobte, apareix la Mort i es desenvolupa una confrontació verbal entre les dues figures, en la qual a vegades es recorre a la violència física. Al final, la Mort s'enduu la victòria i s'amaga per no ser vista fins que la propera víctima entra en escena. D'aquesta manera, la Mort sorprén el Jove (versos 86-155), el Ric (versos 156-270), el Pobre (versos 271-370), el Jugador (versos 371-460), la Dama (versos 461-560), el Fadrinet (versos 561-660), el Bandoler (versos 661-745), el Vell —la mort del qual és comentada pel Fosser— (versos 746-900), el Rei (versos 901-1010), el Frare (versos 1011-1115) i el Papa (versos 1116-1175).

1.5. El motiu de la mort ajornada

El que hauria pogut resultar una obra bastant monòtona per la seva regularitat i previsibilitat és avivada per algunes digressions de la línia d'acció principal, de manera que l'impacte emocional i l'efectivitat didàctica pel públic s'incrementa. En aquest context, el tret més destacable de la *Representació* és la introducció del motiu de la mort ajornada. Aquest favor és concedit al Jove, que és la primera persona convocada a morir, però que aconsegueix pràcticament sense esforç un ajornament de la seva darrera hora. A primera vista, pot semblar sorprenent que la Mort es mostri tan disposada a cedir ("Lo que demanas faré / verament, sense falsia", versos 125-126), però mirant més a prop les paraules del Jove, una explicació plausible per aquest inesperat gir de l'acció pot ser trobada.

El que més convenç de l'actitud del Jove és la seva intrepidesa. Comença el seu discurs retraient a la Mort el seu aspecte atemoridor ("O Mort, que lo món spantas / ab te molt cruel figura!", versos 86-87). Després demana a la Mort de mostrar-se menys ferotge ("Prech-te un poch te amanses", vers 88) i de suavitzar les seves amenaces amb una mica de dolcesa ("En tes amanases tantas, / mescle-y un poch de dulsura", versos 89-90). La resposta de la Mort a aquestes peticions és que reconeix ignorar qualsevol mena de plaer i diu que no pot aportar més que pena a la gent:

> No sé què vol dir dolsor
> May gustí sucra ni mel.
> Causa só de gran dolor,
> de tristura i de plor.
> Més amarga só que·l fel. (versos 91-95)

Tanmateix, el Jove no es deixa impressionar per aquestes paraules i segueix dient a la Mort que no veu cap raó per què la seva força juvenil hauria d'estar destruïda, per què hauria de seguir-la, i per què hauria d'acabar assemblant-s'hi en el seu as-

pecte desfigurat (versos 96-100). La resposta de la Mort a aquesta objecció consisteix a expressar la inevitabilitat de la descomposició del cos com a tret comú a la natura humana. Per a il·lustrar aquesta idea, la Mort fa al·lusió al motiu dels Tres Vius i els Tres Morts, i insta el Jove a pensar en les calaveres, les costelles, les espines dorsals i les tíbies al cementeri que solien pertànyer a persones tan atractives com ell, però que són ara tan repugnants com ell serà ("Lo que tu ets aquells foren; / tu seràs lo que ells són", versos 105-106).

Ara bé, fins i tot aquesta visió tan espantosa no sembla atemorir el Jove, que encara té el coratge de demanar a la Mort el favor de ser avisat quan li arribi la darrera hora; una demanda que denota la preocupació medieval per una mort sobtada que no deixa temps per a la contrició. Cal destacar que el Jove no mostra por ni fa cap promesa per obtenir el seu objectiu. Sense perdre la serenitat, mira la Mort a la cara i li demana de deixar de parlar amb ell, suposant que li serà concedit el favor de seguir vivint fins que mori. Efectivament, el Jove té raó, i la Mort està disposada a concedir-li el favor, ara bé no sense deixar clar que considera el seu desig de mantenir-se viu un error insensat ("Molt desencaminat vas / saguint del món la follia", versos 116-117). Finalment, promet de seguir recordant-li la seva mortalitat i li recomana d'estar contínuament a l'aguait ("molts avisos te daré; / mes tu vel·la nit y dia", versos 129-130), en una clara al·lusió a Mateu 24, 42.

Immediatament després que la Mort l'hagi deixat, el Jove expressa la seva determinació de seguir vivint sense haver-se de preocupar, ara que sap que la Mort no el matarà de sobte, sinó que l'avisarà abans. ("Viure puch ab libertat, / puis de la Mort avisat / sere antes de morir", versos 133-135). D'aquesta manera, no aconsegueix treure partit de la promesa de la Mort d'actuar com un recordatori constant de la seva mortalitat, i en lloc de prendre la decisió de portar una vida rica en virtuts com a signe de la seva gratitud per aquest privilegi, s'acomoda amb una falsa sensació de seguretat i nodreix la idea que el penediment just abans de la seva mort serà suficient per a escapar de la damnació eterna:

> Quan la Mort me avisarà,
> a la hora em penadiré.
> Sols una hora em bastarà
> y encara·m sobrarà:
> en aquella em salvaré. (versos 151-155)

En la figura del Jove, l'autor anònim tracta la qüestió de la justificació, un tema altament polèmic en la confrontació entre protestants i catòlics, que va ser molt discutit durant el Concili de Trento (1545-1563).[6] El Jove és presentat com un herètic, que espera obtenir la salvació al seu llit mortuori *sola fide*, és a dir sols per la fe, sense tenir en compte les seves accions. Ara bé, es fa palesa que la seva suposada fe no és

6. «Konzil v. Trient: Dekret über die Rechtfertigung», a: H. Denzinger: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*. Friburgo/Basilea/Viena: Herder 2005, 502-521.

res més que una farsa perquè s'expressa en termes similars a aquells que no creuen en la resurrecció: "Puis remey no té la mort / […] / Menjar, beure y jugar / serà lo meu axercisi" (versos 135, 141-142), en al·lusió al verset bíblic: "Mengem i beguem, que demà morirem" (1 Corintis 14, 32). La seva actitud autosuficient i calculadora demostra que ignora la naturalesa de la penitència i el concepte de salvació per la gràcia divina, que són dos elements fonamentals del credo cristià.

El jove és l'únic personatge, a banda de la mateixa Mort, que fa més d'una entrada en escena, perquè després d'haver estat temporalment salvat de morir, torna a trobar-se amb la mort, un cop que ha envellit. En el seu monòleg inicial, presumeix que a l'edat de noranta anys encara és capaç de mastegar pa sec. Es vanagloria de la vida alegre que ha portat i sosté que si no fos per la seva barba blanca es consideraria encara jove. A més, es presenta com un vidu que aspira a casar-se per setena vegada, si bé no amb una dona de la seva edat sinó amb una donzella jove, rica i agraciada (versos 746-770).[7]

En aquest moment, la Mort apareix per dir-li al Vell que més li valdria deixar de fer plans, ja que ha arribat l'hora d'anar amb ella (versos 771-775). El Vell respon a aquest anunci amb una protesta enèrgica, tot acusant la Mort de traïció (versos 776-780), acusació que aquesta rebutja (versos 781-785). Aleshores el Vell es queixa, recordant-li que li havia promès avisar-lo (versos 786-790), a la qual cosa la Mort respon que això és el que ella ha anat fent al llarg dels anys, però que ell sempre havia fet orella sorda a les seves advertències (versos 791-795). A continuació, el Vell replica que hauria reconegut la seva figura espantosa, ossuda i despullada (versos 796-800), i la Mort li contesta que ni va escoltar les campanes d'església que el convocaven a missa, ni aquelles que anunciaven la celebració de l'extremunció (versos 801-805). El Vell admet haver notat aquests signes, com també d'altres que la Mort enumera, al mateix temps de recordar que aquests recordatoris de la seva pròpia mortalitat sempre feien que s'aferrés encara més fort als plaers mundans (versos 806-830).

Quan la Mort diu al Vell que hauria d'haver pres seriosament la seva salvació, l'ancià comença a tremolar i l'implora de deixar-lo preparar-se degudament per la seva mort (versos 831-840). Aleshores, la Mort l'acusa de fer falses promeses per por i li diu que no creu en la seva capacitat de canviar d'actitud ("Qual ets stat fins así, / tal seràs d'aquí avant", versos 841-842). A més, l'adverteix que no té sentit que intenti culpar el món per la seva derrota. La Mort el fa responsable per les seves pròpies accions i se'n riu per haver cregut de poder viure despreocupadament i esperar encara de poder tenir una bona mort. Abans de matar-lo, la seva admonició final és que aquell que aspira a morir en pau comenci a servir Déu de jove (versos 843-870).

7. Aquesta mena d'aparellament desafortunat és un motiu comú en la literatura catalana popular fins avui. A Tarragona hi ha, per exemple, la representació teatral tradicional dels diàlegs llicenciosos que es coneix com a "Dames i vells", en què tant els rols masculins com els femenins són interpretats per homes. Un precedent medieval d'aquesta obra és el diàleg *El procés de les olives*, en què un grup de gent discuteix els avantatges i inconvenients del casament entre homes grans i dones joves.

Un altre caràcter que destaca de la resta és el Fosser, la funció principal del qual consisteix a comentar el comportament insensat del Vell després que aquest s'hagués mort. Tanmateix, en lloc de retreure al mort d'haver viscut una vida pecaminosa quan hauria d'haver sabut com viure bé, el Fosser no expressa cap judici moral. En lloc d'això, es mostra sorprès com algú pot tenir tan poc seny com el Vell que acaba de morir. El Fosser comença la seva intervenció, exclamant:

> Com estave descuydat
> de la mort aquest bon vell,
> enmig dels visis posat,
> de Déu serè oblidat
> y mal amicat per ell!
>
> En mals dias és envellit,
> minyó de vuytanta anys! (versos 871-877)

Les paraules del Fosser denoten un cert sentiment de llàstima per la víctima, però al mateix temps es deixa ben clar per al públic que el Vell és un mal exemple a seguir. Encara més que la figura al·legòrica de la Mort, el Fosser no pretén d'anticipar el judici que tan sols correspon a Déu. En lloc d'això, es limita a lamentar la insensatesa d'algú que ha passat el seu temps perjudicant-se a ell mateix ("de dia i de nit / mai t'ets deixat de fer gran dany", versos 879-880) i que amb temeritat es va lliurar a la mala vida, tot abandonant el tresor de la virtut ("per un tros de vida dolent / dexe l'ome imprudent / la excel·lent pedra fina", versos 898-900).

Les acotacions escèniques no assenyalen cap gest, moviment o acció que puguin deduir que el Fosser hagi de representar l'enterrament del mort. Les rúbriques tampoc no especifiquen cap eina, com per exemple una aixada o una pala, ni tampoc el tipus de vestuari per a caracteritzar aquest personatge. És cert que al llarg de la peça, les direccions escèniques es limiten bàsicament a indicar el nom del personatge, però quan s'enduen un dels mort (en concret, en els casos del Ric, del Jugador i del Bandoler) les rúbriques ho indiquen. Per aquesta raó, podem suposar que el cos del Vell devia restar a la vista del públic fins al final de la peça, en lloc de ser retirat pel Fosser.

1.6. La resposta de l'individu a l'hora d'afrontar la Mort

Pel que fa a la interacció de la Mort amb els vius, no totes les víctimes són tractades de la mateixa manera a l'obra mallorquina. A banda del Jove, al qual li és concedit el privilegi d'una mort ajornada, cadascun dels personatges és interpel·lat d'una manera particular per la Mort. En aquest sentit, la *Representació* es diferencia de les danses de la Mort medievals, tradició en la qual l'èmfasi recau en el poder igualador de la Mort, mentre que la resposta de l'individu no sembla tenir cap efecte sobre el transcurs de l'acció. El primer personatge que apareix en escena, un cop que el Jove ha marxat, és el Ric que es presenta presumint de la seva extraordinària riquesa i fortuna, i que exposa els

seus plans d'arreplegar encara més possessions.[8] La raó pel seu orgull excessiu s'ha de buscar en el seu origen humil del qual ha sabut ascendir gràcies a la seva habilitat ("Rich me só feta ab mas mañas / Turriburri é menjat", versos 182-183). Acaba el seu discurs en un to animat, sostenint que encara que visqués encara uns altres doscents anys, no es podria gastar tot el que posseeix. La Mort desbarata aquests plans fútils, dient-li que ha arribat l'hora d'anar-se'n del món i que tots els seus béns seran donats a estranys. Com a resposta a la protesta del Ric, la Mort li retreu la falta de cura que li ha fet dur una vida sense pensar en Déu, en ell mateix i en la seva mort.

És en aquest moment que el Ric es recorda dels malalts i dels pobres i demana a la Mort d'endur-se'ls en lloc d'ell, com que estan vivint en pena, mentre que ell mateix té una gran fortuna a gastar. La Mort s'estranya que gosi parlar per aquells que sempre ha tractat amb menyspreu, però el Ric segueix donant arguments perquè la seva mort seria més apropiada que la seva. Quan la Mort li diu que no hauria d'haver cultivat la seva avarícia, el Vell implora desesperadament als seus diners que l'alliberin del seu destí. Aleshores ofereix totes les seves possessions a la Mort i li demana de deixar-lo nu, però en vida. La Mort anuncia que, efectivament, el Vell l'haurà de seguir nu a un lloc on es quedarà fins al dia del Judici.[9] Una vegada més, el Ric demana als seus diners que l'ajudin, tot admetent haver adorat, servit i estimat el diner com el seu déu. La Mort li respon amb una paràfrasi de Job 1, 21: "Nuu ets vingut en lo món / y nuu te n'as de tornar" (versos 246-247), i li recorda que les seves riqueses pertanyen a Déu i que ha fet un mal ús de la seva fortuna. Tot seguit, el Ric reconeix el seu error i expressa el seu desgrat, tot i sabent que és massa tard. Finalment, la Mort li anuncia la pèrdua permanent de les riqueses incalculables del Paradís etern, com a conseqüència del seu desig de ser ric per un sol moment.

Com a contrast a la primera víctima de la Mort, el personatge següent que apareix en escena és el Pobre, que comença la seva autopresentació amb una lamentació severa sobre la seva situació, que és tan desesperada que no té altra opció que la de treballar com a ajudant del Fosser. Se sent miserable, sabent que mai no guanyarà prou diners per alimentar la seva família, i encara menys per pagar les dots de les seves filles. Abandonant la fe, creu que com més visqui, més creixerà el seu sofriment ("Quan más craxaran mos dias / craxaran las penas mias", versos 303-304). Interpretant aquestes paraules com a expressió del seu anhel de deixar d'existir, la Mort li dirà que el seu desig s'ha complert (vers 315). Com a resposta, la víctima de la mort diu haver canviat d'opinió i que en lloc de morir prefereix seguir vivint, encara que sigui a la misèria, actitud que la Mort considera del tot insensata.

8. Aquest passatge recorda Jeremies 9, 22: "Que el ric no es gloriï de la seva riquesa", i el Salm 49, 17-20: "No et preocupis, si un home que es fa ric / converteix la seva casa en un palau: / quan es mori no se l'endurà, / no el seguiran les seves riqueses. / Ni que en vida se sentís feliç, / afortunat als ulls de tothom, / es reunirà amb el llinatge dels seus pares, / que no veuran mai més la llum".

9. Aquest passatge recorda el Salm 62, 10: "si augmentaven les riqueses, no hi poseu el cor', i Mateu 6, 21: "on hi ha el teu tresor, allí hi haurà també el teu cor", un verset que es troba també al fresc de la dansa de la Mort de Morella (c. 1470) com a inscripció en una banderola que surt de la boca de l'esquelet al centre de la rotllana.

Un cop que el Pobre és abatut i la Mort s'ha tornat a amagar, el Jugador entra a escena i es mostra tan addicte al joc, que res no el pot aturar de seguir una passió que ell reconeix com a destructiva i antisocial. Reconeix no tenir escrúpols i ser capaç de vendre fins i tot els seus fills per obtenir diners ("A voltas vinch a pensar / mos infants encativar / sols que·m donassen rayals", versos 423-435). Tampoc no s'immuta quan la Mort se'l vol endur, sinó que la convida a jugar amb ell, si posseeix or o argent. Enfurismat per aquesta oferta, la Mort l'escridassa, titllant-lo de "sego, foll i insensat", vers 446), però el Jugador està decidit a continuar jugant, si convé amb el diable. Així, no és d'estranyar que se l'enduguin els diables, un cop que la Mort ha posat fi a la seva vida.

A continuació, arriba la Dama, que segons les seves pròpies paraules és "gentil" i "graciosa" (vers 461). Se sent la nineta dels ulls dels seus pares ("los meus pares me adoren", vers 466) i s'expressa plena d'orgull i amb un fort sentiment de superioritat a causa del seu estatus, la seva fortuna i el seu estil de vida. Just en el moment en què ella presumeix de tenir molts pretendents que desitgen casar-s'hi, apareix la Mort com a marit *in spe*, dient-li que no té altra opció que acceptar ser la seva esposa. Com ha estat assenyalat per Josep Romeu i Figueres (1995: 39), aquesta part de l'obra incorpora motius provinents de la lírica cortesana, a banda de manllevar passatges literals de la cançó popular «La mort i la donzella» (Romeu 1995: 39).

Alguns dels versos d'aquest episodi han sobreviscut en la tradició oral en la cançó «Davant es mirai», un dels molts exemples recollits pel Francesc Camps i Mercadal.[10] A l'obra, els versos que a la cançó corresponen a la Donzella es reparteixen entre dos personatges: la Dama i el Fadrinet. Fent gala de la seva ingratitud, el darrer demana a la Mort de perdonar-li la vida i d'endur-se els seus pares en lloc d'ell ("Vés a ma mare, qui·s vella, / mata mon pare ab ella, / sols jo age libertat", versos 603-605). La Mort, però, li diu que no hi ha remei contra els designis de Déu ("així·u à Déu definit", vers 658), i que hauria d'acceptar el seu destí com a gràcia.

El Bandoler, que és el pròxim a aparèixer davant del públic, ha estat interpretat per Romeu (1995: 31) com a personatge relacionat amb els robatoris després de les Guerres de les Germanies (1521-1523), que es queixa de les injustícies sofertes pels seus. Igual que el Jove i el Jugador, es mostra sorprès però no atemorit quan és confrontat amb la Mort. Fortament armat, fins i tot té el coratge de combatre-la, i quan ataca la Mort amb un ganivet, és abatut per una fletxa, i finalment els diables se l'emporten.

L'obra continua amb l'episodi del Vell, la mort del qual és comentada pel Fosser que precedeix el Rei. Aquest darrer es presenta amb autocomplaença com a sobirà semblant a Déu ("[Jo sóc] com una divinitat", vers 925), que té el poder de decidir sobre la vida i la mort ("Jo mate, jo perdona / de la manera que jo vull", versos 931-932). Igual que els personatges que l'han precedit, el Rei ha d'experimentar a la

10. Segons Enric Cabra (1990: 167), aquesta cançó, que s'assembla a «La Mort i la Donzella», presenta la mateixa estructura que l'obra i pot haver sorgit de la pràctica escènica. Pel que fa a possibles llocs de representació, l'autor suggereix que l'obra, inscrita a la tradició franciscana, podria haver estat escenificada al Convent de Jesús de Maó, que ja al segle XVI era una institució important.

força que els seus plans són desbaratats per la Mort, que es presenta per a endur-se'l sense miraments.

El personatge següent a entrar en escena és el Frare, que fa balanç de la seva vida dedicada a servir Déu. Recorda els sacrificis i les dificultats que ha hagut d'experimentar al llarg dels anys, però es mostra confident que això ha estat pel seu bé. De fet, el seu monòleg d'autopresentació pot ser vist com una invitació dirigida al públic de seguir el seu exemple. Resumint el que ell considera l'actitud ideal, s'adreça als espectactors dient: "Com a mort, sens resistèntia, / simplement, ab pasièntia, / eu a fer lo que eus és manat" (versos 1033-1035). L'autor anònim fa que el Frare destaqui de la resta dels personatges de l'obra per la seva actitud conscienciosa. El que fa que el Frare sigui un personatge creïble és el fet de mostar-se feble a l'hora de tenir la Mort al davant. En aquest moment, reconeix que hi ha una distància entre la teoria i la pràctica que no és fàcil de superar ("Molt y·à del dir al fer / y del veure an el tocar", versos 1061-1062). Quan la Mort intenta tranquil·litzar-lo, recordant-li la vida eterna, el Frare expressa la seva por de respondre a Déu ("tinc, empero, més temor / del suprem governador, / jutge just, sense respecta", versos 1083-1085).

L'última víctima de la Mort en aquesta obra és el Papa, que emfatitza el seu estatus com a successor de Pere i enumera els seus privilegis, com per exemple el de concedir indulgències, ordenar croades i jubileus, commutar vots, restaurar fraus, decidir sobre dispenses matrimonials i legitimar descendència. Acaba el seu discurs dient que se sent tan sublimat per la seva virtut, honestedat i estudis que no té por de res, llevat de la Mort. Com si l'hagués conjurat amb aquesta última paraula, la Mort es presenta dient al Papa que ha arribat la seva hora de morir. A l'única part de la rèplica del pontífex que es conserva, el Papa confessa sempre haver tingut por d'aquest moment i expressa la seva tristesa a la llum del caràcter inevitable de la situació. El text de la còpia s'estronca d'una manera abrupta després de l'última estrofa en què la Mort recorda al Papa que es trobarà tot sol al lloc on haurà d'anar ("A loch qu·eveu de aribar / a on tot sol au de aribar / del vostro papal lo feix", versos 1171-1175). Ja que l'última part de l'obra no es conserva, la interpretació d'aquests versos es fa difícil. L'al·lusió a l'estat de solitud del Papa després de la mort podria ser una referència al fet d'haver de deixar enrere els seus consellers, més que no pas una sàtira anticlerical, o una referència a un aïllament esplèndid concedit al Papa per a reflectir l'estatus que havia tingut a la terra.

2. Conclusió

Pel fet de mostrar les diferents maneres com l'home afronta la mort, la *Representació de la Mort* mallorquina està emparentada amb les *Ars moriendi* medievals. Al mateix temps, la peça representa una adaptació de la tradició de danses de la Mort medievals per a un públic del segle xvi. Igual que a la dansa, la Mort convoca un nombre de representants dels diferents estaments de la societat i de diferents edats. El que s'hi emfatitza és la importància de la resposta de cadascú, el que és especialment

subratllat en el cas del Jove, que és l'únic que gaudeix del privilegi de poder seguir vivint fins a la vellesa. L'autor anònim introdueix aquest caràcter per a desfer les esperances de la gent d'obtenir la salvació mitjançant un penediment a l'últim moment, reprenent així el tema polèmic de la justificació per la fe (Romans 3, 22-25) o per les bones obres (Jaume 2, 14-26). Un altre personatge que destaca de la resta és el Frare que és presentat com un exemple a seguir, no tant perquè practica el que es coneix com a "menyspreu del món", sinó perquè és l'únic personatge que viu d'una manera conscienciosa. Això no obstant, també mostra la fragilitat humana i sent por davant de la Mort, cosa que fa que el seu retrat guanyi en credibilitat.

Josep Romeu i Figueras (1995: 39-40) ha assenyalat que alguns dels passatges de la *Representació* utilitzen fragments de la traducció catalana i de la continuació de la *Danse Macabre* francesa del cementiri dels Innocents de París, feta per Pere Miquel Carbonell i Gaspar Nadal a finals del segle XV. Hi ha també coincidències amb les *Cobles de la mort*, reproduïdes al final del *Llibre del venturós pelegrí*, un poema narratiu de finals del segle XIV o principis del segle XV, que va gaudir de gran popularitat fins al segle XIX. Això no obstant, l'obra mallorquina va molt més enllà d'aquestes fonts i és una creació que destaca de la resta de peces del gènere de les danses de la Mort. Segons l'actual estat de la investigació, les qüestions relacionades amb la popularitat de la peça, el seu àmbit d'influència i possibles representacions resten encara obertes.

Bibliografia

Cabra, E., «Reminiscències de la Representació de la Mort i d'altres peces teatrals en el cançoner de Francesc d'Albranca», *Revista de Menorca* 2 (1990), 157-176.

Infantes, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1997.

Llabrés, G., «Repertorio de "Consuetas", representadas en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 5 (1909), 920-927.

Mas Vives, J., «Els mites autòctons en el teatre català antic», *Revista de Menorca* 1 (1990), 45-60.

—, «El gènere de la "moralitat" en el teatre català antic», *Llengua & Literatura* 7 (1996), 91-104.

Massip, F., «La Dansa Macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals», en: J. Ll. Sirera (ed.): *La Mort com a personatge, l'assumpció com a tema, Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals, Elx, 29 al 31 d'octubre de 2000*. Elx: Ajuntament d'Elx 2002, 279-302.

Massip, F. / L. Kovács, «Les Franciscains et le genre macabre: Les Danses de la Mort et la prédication», *European Medieval Drama* 8 (2004), 91-105.

—, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real: Consejo Internacional de organización de festivales de folklore / Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 2004.

Massot i Muntaner, J., «Notes sobre el text i l'autor de la "Representació de la Mort"», en: *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. 2. Madrid: Cátedra 1983, 347-353.

Romeu i Figueras, J., «La *Representació de la Mort*, obra dramática del siglo xvi, y la Danza de la Muerte», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27 (1957-1958), 181-225.

—, «Francesc d'Olesa, autor dramàtic: una hipòtesi versemblant», *Randa* 9 (*Homenatge a Francesc de B. Moll*, 1) (1979-1980), 127-137.

—, «La *Representació de la Mort*, obra dramàtica del segle xvi, i la dansa de la Mort», en: *Teatre català antic*, vol. 3. Barcelona: Curial 1995, 17-95.

Rossich, A., «Francesc d'Olesa i la *Nova art de trobar*», en: A. Ferrando / A. G. Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. 3. Barcelona: Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1991, 267-295.

—, «Dues notes sobre la Dansa de la Mort als països de llengua catalana», en: J. Ll. Sirera (ed.): *La Mort com a personatge, l'assumpció com a tema, Actes del vi Seminari de Teatre i Música medievals, Elx, 29 al 31 d'octubre de 2000*. Elx: Ajuntament d'Elx 2002, 337-346.

Shoemaker, W., «The Llabrés Manuscript and Its Castilian Plays», *Hispanic Review* 4 (1936), 239-255.

ELS EPISODIS SECUNDARIS DEL *TIRANT LO BLANC* I DEL *QUIJOTE*: UNA APROXIMACIÓ COMPARATIVA

Magdalena Llorca Serrano
Universitat d'Alacant
magdalena.llorca@ua.es

RESUMEN: Es cierto que tenemos que ser prudentes a la hora de establecer hipotéticas dependencias o afinidades entre dos clásicos como el *Tirant lo Blanc* y el *Quijote* porque hay también muchas diferencias que los separan. Pero en este estudio nos gustaría fijarnos en un vaso comunicante que los pone en relación: el hecho de que ambas novelas interpolan episodios autónomos o semiautónomos dentro de la trama principal. Nuestro objetivo consiste en, a partir del análisis de los episodios secundarios que identificaremos en cada obra, hacer una tipología con el fin de averiguar qué función y qué sentido tienen dentro de cada una de éstas.

Palabras clave: episodios secundarios, *Tirant lo Blanc*, *Quijote*, trama principal.

ABSTRACT: It is true that it is necessary to be careful at the time of establishing hypothetical dependencies or affinities between two classics like *Tirant lo Blanc* and *Quijote* because there are also many differences that separate them. But, in this study, we would like to talk about one go communicating that it puts them in relation: the fact that both novels interpolate autonomous episodes or semiautonomous in the main plot. Our aim consists in, from the analysis of the secondary episodes that will identify to each work, do a typology with the purpose of find out which function and which sense have each of them.

Key words: secondary episodes, *Tirant lo Blanc*, *Quijote*, main plot.

S'ha escrit molt sobre la influència del *Tirant lo Blanch* de Martorell en el *Quijote* de Cervantes i de les eventuals relacions entre ambdues obres. Tot açò, en part, arran del que diu el cura al capítol sis (Cervantes 2001: 83, part I, cap. 6) de la primera part del *Quijote*:

> por su estilo, es éste [el *Tirant*] el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen.

Cervantes es va sorprendre gratament no sols de la versemblança de la novel·la de Martorell, sinó també del gran potencial del *Tirant* com a text lúdic i d'entreteniment: "es un tesoro de contento y una mina de pasatiempos" (Cervantes 2001: 83, part I, cap. 6).

És cert que, malgrat la cita, cal ser prudents a l'hora d'establir hipotètiques dependències o afinitats entre aquests dos clàssics perquè hi ha també moltes diferències que els separen. Però ara ens agradaria fixar-nos en certs vasos comunicants que els posen en relació, com per exemple el fet que ambdós interpolen episodis autònoms o semiautònoms en la trama principal. Generalment, s'han interpretat aquests episodis com una pausa dins la trama principal que no pertocava.[1] Tanmateix, intentarem demostrar que cada episodi autònom té un vincle causal amb el conjunt de la novel·la.

El nostre objectiu consisteix a, sobre l'anàlisi dels episodis secundaris, esbrinar quina funció i quin sentit tenen dins de cada novel·la. Després, els posarem en relació i determinarem l'abast quantitatiu i qualitatiu de les possibles relacions existents entre els episodis secundaris de dues obres mestres de la literatura catalana i castellana, respectivament. Sabem que és una finalitat massa agosarada per a un article d'aquest tipus i que aquest tema es pot ampliar i tractar de manera més detallada, però ara ens proposem fer-ne només un primer tast, elaborar un primer esquema que aprofitarà per a desenvolupar futures recerques.

1. Els episodis secundaris

Primerament, hem de començar per delimitar a què ens referim quan parlem dels episodis secundaris del *Tirant* i del *Quijote*. Ens trobem amb dos nivells narratius: la trama argumental central i diferents trames secundàries o episodis intercalats, que són els relats o les històries d'alguns personatges que apareixen a les novel·les.

A la trama central, la narració dels fets recau majoritàriament en un narrador extradiegètic en tercera persona (narrador omniscient) que parla sobre els personatges principals. Malgrat l'omnisciència del narrador, l'exposició de les accions apareix de vegades condicionada per la visió de certs personatges que intervenen en la novel·la.[2]

Per un altre costat, els episodis secundaris o autònoms són els fets que no estan directament relacionats amb la narració principal i que fan referència a la història d'algun personatge que apareix al relat de manera puntual o no tan puntual, però la història del qual, ja siga l'origen o el desenvolupament, no va lligada a la dels protagonistes. En general, i especialment al *Quijote*, seran els personatges secundaris mateixos els qui

1. Observeu, per exemple, què n'opina Franco Meregalli (1992: 87): "la inserción de historias que apenas guardan relación con el tema principal, y que entorpecen su desarrollo al ir intercaladas tan próximas unas a otras".

2. Vegeu, a tall d'exemple, el capítol del *Tirant* titulat «Del somni que Plaerdemavida feu» (Martorell 2005: 707, cap. 163) o la batalla de don Quijote amb el "caballero de los espejos" explicada des de la perspectiva de l'*hidalgo* (Cervantes 2001: 734-746, cap. 14).

introduiran els episodis autònoms en explicar les seues històries personals (narrador intradiegètic).

Som conscients que la línia marcada és molt fina i que hi ha altres episodis dels quals no parlarem que podrien considerar-se episodis secundaris o, si més no, episodis semiautònoms dins de cadascuna de les novel·les, però hem seleccionat només els casos en els quals s'observara clarament que l'episodi en qüestió està protagonitzat per un personatge diferent al protagonista de la trama principal, ja siguen Tirant i el seu cercle més immediat o Quijote i Sancho.

2. El *Tirant lo Blanc*

A continuació passem a estudiar els episodis secundaris del *Tirant lo Blanc*, els quals, al nostre parer, són: el de Quinto lo Superior (Martorell 2005: 168-173, caps. 33-34), el del filòsof de Calàbria (Martorell 2005: 430-436, cap. 110), el de la dama de Rodes (Martorell 2005: 364-375, caps. 98-99), el del rei Artús (Martorell 2005: 798-825, caps. 189-202) i el del cavaller Espèrcius (Martorell 2005: 1365-1372, caps. 410-413). Farem l'anàlisi dels episodis esmentats a partir de l'observació dels elements que comparteixen.

2.1. Tipus de narrador que introdueix l'episodi

Els episodis secundaris al *Tirant lo Blanc* solen estar introduïts pel narrador omniscient mateix que ens guia al llarg de tota la novel·la, tret del cas de Quinto lo Superior, el qual apareix introduït per l'ermità Guillem de Varoic a mode d'exemple perquè Tirant aprenga com s'ha de comportar un bon cavaller ("pren speriència de aquell tan famós cavaller qui·s sabé percassar molta honor en aquest món e glòria en l'altre, lo nom del qual era Quinto lo Superior", Martorell 2005: 168).

2.2. Anticipacions de les proeses que farà Tirant a partir de les històries d'altres personatges

En el *Tirant*, hi ha dos episodis secundaris (el de Quinto lo Superior i el d'Espèrcius) que, d'una manera o una altra, anticipen les proeses cavalleresques del protagonista. És com si a través de Quinto i d'Espèrcius l'autor ens volguera donar notícia de les grans gestes cavalleresques que Tirant aconseguirà.

La història de Quinto lo Superior anticiparà la història de Tirant com a cavaller vencedor dels enemics musulmans en terres gregues. En ambdós casos, tant Quinto com Tirant hauran d'ajudar a foragitar els turcs de Constantinoble perquè els emperadors d'aqueixa ciutat es veuen incapaços de fer-ho per ells mateixos.Respecte al passatge d'Espèrcius, pertany a la part africana del *Tirant*, i conta la història d'un cavaller que

mata un drac per a desencantar una dama. Aquest passatge pot tindre un component simbòlic que nugue l'episodi amb la resta de la novel·la (vegeu Perujo 1994), ja que es pot interpretar que Martorell fa un paral·lelisme entre la conquesta de l'illa del Lango per part d'Espèrcius i les gestes guerreres de Tirant a terres africanes.

2.3. Episodis aïllats

Un altre tema que s'ha de comentar és que tots els episodis secundaris del *Tirant* comencen i finalitzen de manera una mica forçada. El narrador és qui sol introduir aquests episodis i també qui els tanca,[3] perquè els personatges que conformen l'episodi secundari no tornen a intervindre en la novel·la. Tanmateix, no és aquest el cas del cavaller Espèrcius, que, encara que només esmentat com a "lo cavaller Spèrcius, capità de l'armada, senyor de la illa d'Espertina" (Martorell 2005: 1450, cap. 452), el tornarem a trobar convidat al casament de Tirant i Carmesina al final de l'obra.

2.4. Canvis de gènere literari

Com veurem tot seguit, Martorell, en alguns casos, utilitza els episodis secundaris per a introduir variacions pel que fa al gènere literari de la novel·la cavalleresca. Així, el teatre o el conte de tipus folklòric els podem trobar inserits al *Tirant*.

En l'episodi del rei Artús, hi ha autors com M. de Riquer (1990: 150-156), que proposen que l'episodi siga vist com un entremés meravellós, sorprenent i teatral, però típic de quan es feia un gran banquet en una cort, on s'usava l'entremés per a amenitzar la vetllada. A més, justifica la presència de Morgana i d'Artús dient que apareixen en la novel·la perquè, a banda de ser personatges literaris, se suposa que són ascendents de Tirant i, entre els cavallers, era molt habitual qui pretenia descendir d'herois llegendaris o novel·lescos.

Una altra hipòtesi complementària a aquesta és la d'entrendre el passatge com un teatre (Grilli 1993), ja que l'escena es desenvolupa justament al mig d'un banquet organitzat per l'Emperador, qui, amb aquest teatre, voldria obsequiar els seus convidats.

També l'episodi del filòsof de Calàbria representa un canvi de registre, ja que ens endinsem en el món del conte folklòric. La princesa Ricomana ha de decidir si es casa o no amb Felip de França i és que la siciliana té por que Felip no siga un bon marit. Per decidir-se, fa vindre de Calàbria un filòsof perquè amb la seua ciència li aclarisca el temperament de Felip. Però, de camí, el filòsof mata un home en una baralla i el fiquen a la presó, des d'on cridarà l'atenció del rei gràcies als seus dots endevinatoris.

3. Vegeu, com a model, l'episodi de la dama de Rodes, que s'enceta amb les paraules del narrador dient una sentència i com, a través de la història que explicarà, aquesta es compleix ("Mas nostre Senyor algunes veguades permet algun gran peccat per major benefici. Dins aquella ciutat estava una galant dama, la qual, …", Martorell 2005: 364). Passat el moment, ja no tindrem cap més notícia de la dama de Rodes.

Resol tres casos per al rei i, quant a Felip, el filòsof vaticina que és un grosser, però que morirà rei i serà un home valentíssim, paraules que fan decantar a Ricomana per casar-se amb ell. Aquest episodi és usat per Martorell per a ridiculitzar la figura del rei de Sicília i l'aparent saviesa de la infanta Ricomana.

Pel que fa a l'episodi del cavaller Espèrcius, també va en la línia del conte folklòric que hem comentat. Segons M. P. Janer (1993), es tracta d'una mostra del cicle folklòric «de l'espòs transformat o de l'animal-nuvi», present en la literatura popular i tradicional, però també en la d'autors cultes. L'episodi té l'estructura d'un conte tradicional: cavaller que per tempesta arriba a un lloc màgic (l'illa de Lango), on haurà de resoldre una prova (desencantar una donzella), la qual cosa li reportarà esposa, regne i tresor. A més, hi ha crítics (vegeu Perujo 1994) que l'han considerat com un episodi autònom inserit dins el conjunt de la novel·la amb la finalitat d'entretenir el lector i fer-li rememorar un motiu folklòric que de segur que li era conegut.

2.5. Models i fonts

Un últim punt que s'ha d'assenyalar és la gran quantitat d'intertextualitats que podem veure als episodis secundaris del *Tirant*. Si bé és cert que això és una constant en tota l'obra, en aquests passatges Martorell ho emfatitza encara més si cal.

L'estratagema que localitzem a l'episodi de la dama de Rodes, que ajuda el mestre de Rodes i la seua gent a no caure en un parany que els genovesos han ordit, sembla tret d'un dels tractats clàssics sobre aquesta disciplina: el *Stratagemata* de Frontí que esmenta un episodi en el qual és un bon artifici militar atacar en un moment en què es fa una celebració litúrgica, per manca de previsió de la població. En el nostre cas seria dijous i divendres Sant.

Per a Hauf (1994) l'episodi té l'origen en un novel·lino boccaccià, ja que la dama és una prostituta que per diners ha accedit a l'amor de l'escrivà que li ha pagat molt bé i després promet lliurar-se al cavaller de l'orde que està enamorat d'ella per tal de contar-li la traïció.

Respecte a l'episodi del rei Artús, es tracta d'una aventura inserida al *Tirant* en la qual intervé un personatge mític. Morgana apareix a la cort de Constantinoble perquè està buscant el seu germà Artús. L'emperador els explica que allà hi ha un cavaller que té una espasa anomenada Escalibor i que podria ser ell. Es dirigeixen tots cap al palau i allà troben Artús dins d'una gàbia i, tal com ja feia l'Artús de *La Faula* de Guillem de Torroella, contesta diferents preguntes relacionades amb el món cavalleresc abans d'anar-se'n amb la seua germana Morgana.

Quant al passatge del filòsof de Calàbria es pot considerar la relació entre l'exemple 313 del *Libro de los ejemplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial i la novel·la tercera del *Novellino*, així com també el conte del rei Omar An-Numan de les *Mil i una nits*.

L'episodi d'Espèrcius, segons Riquer (1992: 188), és una còpia literal d'una història que apareix al *Voyage d'Outremer* de sir John Mandeville:

> gran parte del capítulo 410 del Tirant lo Blanch, cuando narra la historia de la hija de Hipócrates convertida en dragón en la isla de Lango, es una traducción literal, auténtico plagio, de un largo pasaje del *Voyage d'outre mer* de sir John Mandeville, en su texto francés.

3. El *Quijote*

A diferència del *Tirant*, al *Quijote* hi ha un major nombre d'episodis secundaris que van incorporant-se a la narració a mesura que la parella protagonista formada per Quijote i Sancho van trobant, al llarg del seu camí, diferents personatges que els expliquen les seues històries personals, relats que versen sovint sobre qüestions amoroses.

Davant la impossibilitat, per raons d'espai i temps, d'explicar-les ací una per una, les enumerarem tot seguit i tractarem més endavant d'aquelles característiques principals que ens permet agrupar-les.

A la primera part del *Quijote* (1605) podem localitzar sis episodis secundaris: el de la pastora Marcela (Cervantes 2001: 119-157, caps. 11-14), el de Cardenio i Dorotea / *don* Fernando i Luscinda (Cervantes 2001: caps. 23-24, 27-29, 36), el *curioso impertinente* (Cervantes 2001: 375-423, caps. 33-35), el capità captiu (Cervantes 2001: 450-492, caps. 39-41), el de *doña* Clara i *don* Luis (Cervantes 2001: 493-520, caps. 42-44) i el de Leandra (Cervantes 2001: 577-582, cap. 51).

A l'inici de la segona part (capítol 3, p. 652), però, quan es discuteix sobre la primera part, Cervantes, a través de la conversa del *bachiller* Sansón Carrasco, de Sancho i de Quijote dubta de la conveniència d'inserir relats intercalats a la trama principal i, finalment, sembla que no hi està massa d'acord, sobretot respecte al *curioso impertinente*, que és un relat molt llarg i que creu que no ha estat encertat incloure'l a la primera part de l'obra.

Malgrat això, trobem sis episodis secundaris més: la història de les noces de Camacho (Cervantes 2001: 781-808, caps. 19-21), la dels aldeans que bramen com a ases (Cervantes 2001: 836-862, caps. 25-27), la de la filla deshonrada de *doña* Rodríguez (Cervantes 2001: caps. 48, 52, 56 i 66), el de la filla de Diego de la Llana a la *ínsula* Barataria (Cervantes 2001: 1014-1022, cap. 48), el de Claudia Jerónima durant l'estada de don Quijote amb Roque Guinart i la seua banda (Cervantes 2001: 1116-1129, cap. 60), i finalment, el d'Ana Fèlix, filla de Ricote el Moro (Cervantes 2001: caps. 63 i 65).

3.1. Sentit dels episodis

Els episodis secundaris del *Quijote* sembla que permeten a Cervantes tractar tota una sèrie de temes, els quals, pel caràcter idealitzat dels seus protagonistes, no podria tractar d'una altra manera. A banda, això li permet aportar una casuística major sobre el tema que li interessa, com és el cas de l'amor i, vinculats a aquest tema la gelosia, l'honra o el matrimoni. El matrimoni es converteix en un conflicte sempre que els pares

volen imposar el seu dret a triar les futures parelles dels seus fills.[4] En bona mesura, el fet que triomfe el gust dels fills sobre el dels pares suposa trencar una llança en favor de la llibertat d'elecció, cosa que Cervantes aconsegueix no sols amb aquest exemple, sinó també en l'episodi de la pastora Marcela, que fa un discurs sobre la llibertat de les dones per a triar les seues vides.

3.2. Introducció dels episodis

A l'hora d'introduir les històries secundàries, el que sol fer Cervantes és que el narrador omniscient ens dóna la primera notícia sobre el nou o els nous personatges, però, després, la part narrativa dels episodis és actualitzada pel personatge principal d'aquest relat, qui sol explicar amb més detall la seua biografia. De tota manera, n'hi ha excepcions, com en l'episodi de la pastora Marcela, on és un altre pastor qui conta el suïcidi de Grisóstomo, desesperadament enamorat de Marcela. I també el cas del pastor Eugenio, que és qui conta la història del seu enamorament de Leandra, pastora que acabarà enganyada pel soldat Vicente de la Roca (Cervantes 2001: 580). Així, en ambdós casos, és un personatge secundari qui conta la història dels altres secundaris.

Tampoc a l'episodi del *curioso impertinente* és el narrador principal qui conta la història, és el capellà qui la llig a mode de novel·la, encara que, en realitat, serà també un narrador omniscient qui ens explique el relat.

3.3. Canvis de gènere literari

Així com ja hem vist que feia Martorell, també Cervantes aprofita els episodis secundaris per a introduir dins el fil narratiu principal elements típics de diferents gèneres literaris.

En primer lloc, hem d'assenyalar la gran quantitat d'històries amoroses que apareixen a les històries secundàries del *Quijote* (història de Cardenio-Dorotea, *don* Fernando-Luscinda, la de la filla de *doña* Rodríguez, la de Claudia Jerónima, etc.).

En segon lloc, cal remarcar les històries secundàries que pertanyen a la novel·la pastoral: l'episodi de la pastora Marcela, el de Leandra o el de les noces de 'Camacho'.

I, finalment, fem referència a un e*xemplum*, el del *curioso impertinente* i a un conte popular, els dels aldeans que bramen com a ases; dos gèneres literaris que hem vist ja anteriorment inserits en el *Tirant*.

3.4. Històries versemblants

Les històries secundàries del *Quijote*, a diferència de les aventures que viu el protagonista a la trama principal, s'esdevenen totes de manera versemblant, és a dir, que

4. Vegeu la història de Cardenio-Dorotea, *don* Fernando-Luscinda.

les bogeries fantàstiques del Quijote no afecten de manera significativa l'esdevenir dels fets dels episodis secundaris. No obstant això, alguns personatges participen en la trama quixotesca principal, com és el cas de Dorotea, qui farà de princesa Micomicona en l'intent d'enganyar el gentilhome manxec perquè torne a casa.

3.5. Diferències entre la primera i la segona part de l'obra

A la primera part del *Quijote*, els episodis secundaris són més llargs i solen tallar més sovint el fil narratiu principal, ja que hi ha històries com la de Cardenio-Dorotea i *don* Fernando-Luscinda, que s'allarguen i van contant-se per fragments. A la primera part, per exemple, tenim també la història del capità captiu, que ocupa quaranta-una pàgines o la del *curioso impertinente*, que n'ocupa quaranta-huit.

Per contra, la segona part de l'obra intenta respectar més la trama principal i no incloure un nombre excessiu d'històries alienes a don Quijote i Sancho, tal com el propi don Quijote s'encarrega d'afirmar al començament d'aquesta segona part. Malgrat tot, hi ha encara sis episodis autònoms, per bé que ara seran més breus i no s'allargaran tant en el temps com la història de Cardenio-Dorotea i *don* Fernando-Luscinda, per exemple.

4. Conclusions

En conclusió, en ambdues novel·les els episodis secundaris actuen significativament a partir de paral·lelismes i contrastos en l'argument central de les novel·les. Els episodis secundaris no apareixen a l'obra de forma casual, sinó que estan lligats a l'argument principal i tenen una raó de ser, no estan desconnectats del fil argumental principal.

Una altre tema fonamental que tant el *Tirant* com el *Quijote* comparteixen respecte a la diferència entre la trama principal i els episodis secundaris és que tot allò relacionat amb la primera d'aquestes pertany al gènere predominant en la novel·la, mentre que les interpolacions, habitualment, pertanyen a gèneres narratius diferents (*exemplum*, contes, novel·la pastoral…) o s'hi poden incloure elements que els autors no incorporarien mai a la trama principal, com, per exemple, el component fantàstic en l'episodi d'Espèrcius al *Tirant*.

En resum i salvant les distàncies que separen aquests dos grans clàssics de la literatura catalana i castellana, els episodis secundaris del *Tirant* i del *Quijote*:

a) Tenen una funció concreta dins de cada novel·la i no estan col·locats dins el text de manera aleatòria.

b) Comparteixen el fet que ambdós autors els usen per a canviar de gènere literari respecte a la trama principal.

c) A més, són moments que els dos autors aprofiten per donar una mostra de la seua sapiència i fer ús de diferents intertextualitats.

Per acabar, hem d'afegir que, malgrat les interpolacions, tant el *Quijote* com el *Tirant* són dues obres molt cohesionades. En la nostra opinió, els episodis secundaris no trenquen la unitat de la novel·la.

Bibliografia

Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Crítica 2001.

Hauf i Valls, A., «'La dama de Rodes': tècnica i 'energia boccacciana' en un 'novellino' del *Tirant lo Blanc*», en: A. Ferrando / A. Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster: estudis de llengua i literatura*, viii. València/Barcelona: Departament de Filologia Catalana (Universitat de València) / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1994, 79-118.

Janer, M. de la P., «L'espòs transformat al *Tirant*», en: R. Alemany / A. Ferrando / L. B. Meseguer (eds.): *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant/Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, ii. València/Barcelona: Universitat d'Alacant / Universitat de València / Universitat Jaume I / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1993, 159-171.

Martorell, J., *Tirant lo Blanch*. Ed. d'Albert Hauf. València: Tirant lo Blanch 2005.

Meregalli, F., *Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel 1992.

Muñoz Sánchez, J. R., «Los episodios de *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*», *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 6 (2003), 147-173.

Perujo Melgar, J. M., «L'illa del Lango no és un illot: el nus estructural de l'episodi del drac en el *Tirant lo Blanc*», en: C. Romero / R. Arquès (eds.): *La cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco: atti del v Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 març)*, *1992*. Pàdua: Editoriale Programma 1994, 71-88.

Riley, E. C., *Introducción al 'Quijote'* (versió castellana d'Enrique Torner Montoya). Barcelona: Crítica 1990 [1986]. [1a edició: Riley, E. C., *Don Quixote*. Londres: Allen and Unwin 1986.]

Riquer, M. de, *Història de la literatura catalana*, ii. Barcelona: Ariel 1964.

—, *Aproximació al 'Tirant lo Blanc'*. Barcelona: Quaderns Crema 1990.

EL LAI EN CATALÀ DE LA *TRISTE DELEYTACIÓN**

Marta Marfany Simó
Universitat Pompeu Fabra
marta.marfany@upf.edu

RESUM: La novel·la en castellà *Triste deleytación*, escrita a la segona meitat del segle xv per un autor de la Corona d'Aragó, conté, inserides en el relat, diverses cartes i peces líriques, una de les quals és en català, el poema «Sy bé, Fortuna·, as dat lo torn». En aquest article s'analitza el poema i s'estableix la seva filiació amb la tradició lírica catalana: escrit en una forma evolucionada del lai francès conreada per diversos poetes catalans, el text depèn estretament del lai de Pere Torroella «Qui volrà veure un pobre estat» i es vincula amb dos lais més que també en depenen. En segon terme, si bé la *Triste deleytación* es relaciona amb les primeres ficcions sentimentals castellanes, a l'article es proposa llegir la novel·la també a través de la tradició catalana, sobretot a la llum de l'obra *Frondino e Brisona* i del seu model, el *Voir dit* de Machaut.

Paraules clau: ficció sentimental en castellà, poesia catalana del segle xv, Pere Torroella i els lais catalans del segle xv, models francesos en la literatura catalana.

ABSTRACT: The Spanish novel *Triste deleytación*, written in the second half of the fifteenth-century by an author from the Crown of Aragon, includes several letters and verse pieces. One of these pieces, known as «Sy bé, Fortuna·, as dat lo torn», is written in Catalan instead of Spanish. This article aims firstly to study this poem and to establish its textual relationship with Catalan poetry tradition. On the one hand, the poem was written in a developed form of French *lai*, which was also used by some Catalan poets. On the other hand, it depends clearly on Pere Torroella's *lai* «Qui volrà veure un pobre estat», and is also related to two other *lais* which in turn depend on Torrella's *lai*. Secondly, although *Triste deleytación* is connected with the earliest Spanish sentimental novels, I suggest that it can be read with regard to the Catalan tradition —specially the novel *Frondino e Brisona* and its French model, the *Livre du Voir dit* by Machaut.

Key words: sentimental fiction in Spanish language, 15th century Catalan poetry, Pere Torroella and 15th century Catalan *lais*, French models in the Catalan literature.

* Aquest treball s'ha elaborat en el marc del projecte FFI2008-05556-C03-02 (Universitat Autònoma de Barcelona) del Ministerio de Ciencia e Innovación i amb l'ajut d'una beca postdoctoral de l'Aliança 4 Universitats. Dec molt a Lluís Cabré i Francisco J. Rodríguez Risquete. Els errors que hi pugui haver són només meus.

El manuscrit núm. 770 de la Biblioteca de Catalunya, de la segona meitat del segle XV, és l'únic testimoni conservat de l'obra en castellà titulada *Triste deleytación*. De l'anàlisi lingüística del text, hom n'ha conclòs que l'autor era català (Riquer 1956: 52-60) o aragonès (Riquer 1978: 213; Gómez Fargas 1989). En tot cas, pertanyia a la Corona d'Aragó i s'adreçava molt probablement a un públic català, tal com suggereixen l'origen català del personatge principal i de molts llinatges que s'hi esmenten o el poema en català que s'hi inclou. D'altra banda, el nom de l'autor s'amaga sota les inicials F.A.D.C, segons indica el manuscrit: "comiença el prólogo del libro llamado triste deleytaçion fecho por F·A·d·C" (f. 1, p. 1).[1] Prenent com a referència el període en què se situa l'acció de l'obra, "en el tiempo del çinquenta y ocho" (f. 1, p. 1), Massó i Torrents (1922: 76-77) suposà l'autor proper al príncep de Viana, i Riquer (1956) suggerí d'identificar-lo amb fra Artal de Claramunt. Gómez Fargas (1992) presentà documents que relacionen un Artal de Claramunt amb el príncep de Viana i la guerra civil catalana, féu una hipòtesi d'interpretació «vianista» per a alguns dels elements considerats en clau de la novel·la i proposà com a terme *a quo* del text l'any 1468, coincidint amb altres estudiosos que en situen la redacció cap a 1470.

Triste deleytación narra els amors d'un jove cavaller amb una donzella i, en paral·lel, els d'un amic seu amb la madrastra de la noia. Dins d'aquest esquema bàsic, s'hi integren, inserides en el relat en prosa, correspondència epistolar entre els protagonistes i un nombre considerable de peces líriques i parts narratives en vers. A més d'aquesta varietat formal, l'obra és constituïda per gèneres ben diversos, com, per exemple, el somni inicial del protagonista, que és un debat al·legòric entre la Raó i la Voluntat, o el viatge al més enllà que tanca l'obra, una llarga narració en vers a través de l'infern, el purgatori i el paradís de l'Amor. Com és sabut, la *Triste deleytación* s'ha relacionat amb les primeres ficcions sentimentals castellanes, especialment amb el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. Certament, els punts de contacte hi són,[2] però cal considerar també altres referents que podia tenir un autor de la Corona d'Aragó. En efecte, Deyermond (1993: 9) ja constatà que la ficció sentimental no és un fenomen exclusivament espanyol i que hi ha textos en altres llengües que en són almenys precursors, com la *Fiammetta* de Boccaccio i l'anònima *Història de l'amat Frondino e de Brisona* catalana.[3] Aquesta obra, escrita a cavall dels segles XIV i XV, és una narració en noves rimades occitanes que intercala composicions líriques en francès (un virelai i cinc rondells) i cartes en prosa en català. L'argument n'és molt simple: Frondino, l'enamorat de Brisona, se'n va a lluitar contra els turcs, i aquesta absència justifica les cançons i les llargues cartes que s'envia la parella, en les quals predominen la introspecció i l'anàlisi amoroses. El text degué gaudir d'una difusió considerable, atès que els noms de Frondino i Brisona apareixen al llibre III del *Curial* en una enumeració d'amants cèlebres. Des d'un punt de vista general, la *Triste deleytación* s'agermana amb el *Frondino e Brisona* per la inserció de composicions en vers i de cartes, i,

1. Les citacions de la *Triste deleytación* són transcrites del manuscrit. Accentuo i puntuo el text i, entre parèntesis, dono la referència del foli del manuscrit i de la pàgina corresponent de l'edició Rohland 1983.

2. Vegeu-ne resumits els principals elements comuns a Deyermond 1995: XVII.

3. Cortijo (2001: 27-39) tracta el tema del *Frondino e Brisona* en el context de la literatura sentimental.

d'altra banda, el poema en català de l'obra castellana és paral·lel als poemes francesos del *Frondino e Brisona*, en el sentit que són peces líriques en una llengua diferent a la del relat. No s'ha insistit prou, tanmateix, en el model immediat del *Frondino e Brisona*, els *livres* francesos del segle xiv i principis del xv, narracions en versos apariats que expliquen, en primera persona, la història d'un enamorat i la seva dama, posats en una situació de separació que propicia l'enviament de cartes en prosa i de poemes —rondells, balades, lais i virelais.[4] L'obra clau del gènere és el *Livre du Voir dit* de Guillaume de Machaut, que serà el punt de partida d'altres textos com el *Livre Messire Ode* d'Oton de Grandson o el *Livre du Duc des vrais amants* de Christine de Pizan, tots tres autors ben coneguts a la Corona d'Aragó. L'autor anònim del *Frondino e Brisona* adapta el model dels *livres* segons el codi lingüístic propi del seu context literari: les noves rimades en occità, la prosa en català i les cançons en francès, atesa la importància de la música i la poesia franceses en el context català del tombant de segle (Marfany 2009). *Frondino e Brisona* depèn molt probablement del *Livre du Voir dit*: a més de semblances genèriques en l'estructura argumental i formal, conté detalls coincidents amb l'obra de Machaut, com el joc de colors en la roba dels enamorats o la carta que rep l'amant xopa de les llàgrimes de la dama.[5] Al seu torn, la *Triste deleytación* presenta alguns gèneres, com el somni al·legòric, el palau de l'Amor o el més enllà d'enamorats, que són elements estructurals dels *livres* francesos. A més, és molt probable que l'autor conegués el *Voir dit*, d'on sembla provenir el motiu de la imatge que parla: l'Enamorado, quan se'n va a la guerra, es consola "contemplando infinidas vezes en la figura que de su senyora en hun pergamino pintada traýa"; un dia que, desesperat de "strema pasión", se'n planyia al retrat, la imatge li respon amb un llarg discurs i una sentència esperançadora, "la tu ffe te yzo salvo" (ff. 51v-54, pp. 46-48). El text de Machaut és la gran obra de l'amor de lluny, perquè la parella s'enamora sense haver-se vist mai, motiu pel qual, després d'un període inicial de correspondència epistolar i lírica, la dama obsequia l'enamorat amb una imatge seva pintada. Aquest objecte és una peça central en l'obra de Machaut i esdevé el protagonista de somnis premonitoris en els quals, per a sorpresa de l'enamorat, el retrat parla llargament. Una anàlisi detinguda de l'obra francesa oferiria més detalls coincidents amb l'episodi esmentat de la *Triste deleytación*, però ara només m'interessa constatar que el motiu de la imatge de la dama del *Voir dit* tingué molt de pes en la literatura francesa: fou reprès per Froissart a *Le Joli buisson de jonesse* i sembla haver fornit, en la poesia lírica, la retòrica del motiu de la visió de la dama pintada o impresa al cor de l'enamorat. El *Voir dit* entrà a la Corona d'Aragó molt probablement amb Violant

4. Faig servir el terme *livres* per a aquests textos només per distingir-los dels *romans*. La denominació és inexacta: si bé diversos *dits* francesos en versos apariats que duen la paraula *livre* al títol inclouen cartes en prosa i poemes, d'una banda hi ha textos amb aquestes característiques que no s'anomenen *livres*, com *La Prison amoureuse* de Jean Froissart, i, de l'altra, entrat el segle xv hi ha *livres* que no són en versos apariats i que no contenen ni cartes ni poemes (per exemple, el *Livre des Deux fortunés d'Amour* i el *Livre des Quatre dames* d'Alain Chartier).

5. Vegeu, per a la carta mullada de llàgrimes: carta 43 i vv. 8.536-8.564 del *Voir dit* i última carta del *Frondino e Brisona* (Annicchiarico 1990: 128). Si bé el motiu es troba a les *Heroides* d'Ovidi i apareix apuntat a la *Fiammetta* (Annicchiarico 1990: 55), la formulació en l'obra catalana és més propera a la del *Voir dit*.

de Bar, i, a més del *Frondino e Brisona* i de la *Triste deleytación*, hi deu haver altres obres que en recullen la petja. És només un exemple que demostra la importància de la tradició literària catalana i els seus models a la *Triste deleytación*.[6] De fet, sabem del cert que un dels referents de l'autor era Pere Torroella, no només perquè aparegui citat en dues ocasions a propòsit del *Maldezir de mugeres*, sinó perquè s'hi han detectat manlleus textuals evidents d'una carta seva en català en diversos passatges del debat entre la Voluntat i la Raó (Rodríguez Risquete 2007: 339-342). Es tracta d'una epístola de Torroella a Francesc Ferrer que és un clar exponent de prosa doctrinal amorosa, tan de moda a la Corona d'Aragó durant la segona meitat del segle xv. La trajectòria vital de Pere Torroella, lligada en bona part al príncep Carles de Viana, el dugué per diverses corts —primer Navarra, després Nàpols i finalment Barcelona—, on exercí una gran influència i mestratge.[7] A la *Triste deleytación*, a més del *Maldezir de mugeres* i la carta doctrinal en català, és indiscutible el model de Pere Torroella en el poema en català que conté l'obra, tal com demostraré a continuació. Abans, però, cal fer algunes consideracions prèvies sobre la forma del poema i la tradició lírica d'on procedeix.

El poema en català de la *Triste deleytación* (ff. 149v-153, pp. 135-140), *Sy bé, Fortun·, as dat lo torn*, és una composició que fa l'Enamorado quan arriba a Barcelona, compungit per la mort de la Madrastra i la reclusió de la Señora. En aquesta ciutat observa que els enamorats tenen el costum de compondre cobles per a les seves dames, tal com ell solia fer. Ara, però, es troba en una situació dolorosa, i el seu poema és definit pel narrador com un "llanto contra Fortuna": "Y porque el ser suyo sino en cosas de dolor y pena no le consentía, quiso el presente llanto […] en lengua catalana contra Fortuna componer" (f. 149v, p. 135). La denominació *llanto* ha fet desorientar bona part de la crítica, que s'ha limitat a adscriure el poema en la tradició trobadoresca del *planh* i fins del *planctus* llatí. La mètrica de la composició, però, revela que es tracta d'un lai, escrit en una forma evolucionada del lai francès conreada per diversos poetes catalans (Rodríguez Risquete 2007: 334). En efecte, el poema és en dístics amb biocs capcaudats: dos versos de vuit síl·labes amb la mateixa rima i un de quatre amb rima diferent, la qual és represa en els dos dístics següents. L'adaptació del lai líric francès a la poesia catalana ha estat ben estudiada (Cabré 1987), per tant només en resumiré els principals aspectes que aquí interessen: el lai francès, un gènere d'origen musical fixat per Machaut, d'una gran complexitat mètrica,[8] fou conreat per Andreu Febrer i Jordi de Sant Jordi, que l'adaptaren amb el rerefons del descord i l'estampida trobadorescos i amb l'estil del *trobar ric*, una tradició que desembocà, per exemple,

6. El pes de la tradició literària catalana en la *Triste deleytación* s'ha puntualitzat en alguna ocasió (especialment, Impey 1998), també en relació a la ficció sentimental castellana com a gènere (Deyermond 1986: 76-77 i 1993: 45-46; Cortijo 2001: 19-62). L'únic treball que demostra la dependència textual de la *Triste deleytación* envers una obra en català és el de Rodríguez Risquete (2007, vegeu tot seguit).

7. Per al prestigi de Pere Torroella a la cort, el seu paper en la transmissió d'Ausiàs March i la seva obra com a model poètic, vegeu el mateix treball de Rodríguez Risquete (2007).

8. El lai consta de dotze estrofes, cadascuna dividida en dues parts iguals o *couplets*, que es divideixen al seu torn en dos *quartiers*. Cada estrofa té la seva mètrica (rimes, nombre de versos) i la seva música, tret de la darrera, que reprodueix la mètrica i la música de la primera. Es tracta d'una descripció ideal, perquè les variants d'aquest esquema són múltiples i ja es troben en Machaut.

en algunes composicions de Martí Garcia i de Pere Torroella; en la poesia francesa, el gènere s'anà transformant i es confongué amb l'estructura més simple de la *complainte*, i el terme *lai* o *lai en complainte* arribà a designar composicions de dístics o trístics amb biocs capcaudats; al seu torn, en la tradició catalana, s'adoptà la denominació *lai* per als trístics amb bioc, la forma de *Qui volrà veure un pobre estat* (Rao 180.25) de Pere Torroella i de l'anònim *O! Bé puch dir que mala sort* (Rao 0.95), i també per als dístics amb bioc, emprats en cinc poemes, *A Déu siau, vós, mon delit* d'Ausiàs March (CXXVII, Rao 94.5), *Tant mon voler s'és dat a Amors* de Pere Torroella (Rao 180.28), *Si bé d'amor me clam sovent* de mossèn Navarro (Rao 120.1), *Ohiu de mi quanta dolor* de Ramis (Rao 143.1) i, finalment, el lai de la *Triste deleytación* (Rao 42.1).[9] Convé precisar que els poemes francesos amb trístics o dístics amb biocs capcaudats, incloses les variacions d'aquestes formes, són tots laments que pivoten sobre la tristesa i el turment amorosos, igual que el grup de lais catalans. El nucli essencial en la tradició catalana no és el lai d'Ausiàs March,[10] que en tot cas podria ser-ne el precedent i el model mètric, sinó els dos lais de Torroella, amb els quals es relacionen estretament els altres textos. Així, se sap que els lais de mossèn Navarro i de Ramis estan emparentats, s'hi han detectat rastres de la lectura del *Tant mon voler* de Torroella i s'ha demostrat la filiació de tots dos amb l'altre lai del poeta empordanès, *Qui volrà veure un pobre estat*, del qual també hi ha ressons al lai anònim *O! Bé puch dir que mala sort* (Cabré 1987: 128-129; Rodríguez Risquete 2007: 334-336). Els exemples que presento tot seguit proven que el poema en català de la *Triste deleytación* està modelat segons el patró del lai *Qui volrà veure un pobre estat*. Així, els versos inicials de Torroella són represos a *Sy bé, Fortun·, as dat lo torn* en dues ocasions (indico en cursiva els termes que coincideixen amb *Qui volrà veure*):[11]

Qui volrà veura un pobre stat
d'un pus leyal enamorat,
pus trist e pus desventurat
qui jamés fos
(*Qui volrà veure*, vv. 1-4)

só arribat
en lo *puix* baix y *pobre stat*
que jamés fos enamorat

[…] Ací jau de bon cor
lo *pus lleal amador*
que sia estat.
(*Sy bé, Fortuna*, vv. 85-87 i 149-151)

9. A més de les composicions líriques, els trístics amb bioc és la forma dels *livres* d'Alain Chartier (vegeu nota 4) i d'algunes obres de Christine de Pizan (*Débat des Deux amants*, *Livre des Trois jugements*, *Livre du Dit de Poissy*). En la tradició catalana, empra també els trístics amb bioc Pere Busquets, traductor del *Libro dell'Ira o della Pazienza* de Domenico Cavalca, en el trasllat dels sirventesos d'aquesta obra (Rao 27.1 i 27.2) (els trístics, però, no són octosíl·labs); i la forma amb dístics i bioc apareix als versos 284-426 de *La glòria d'amor* de Bernat Hug de Rocabertí (Rao 149.2). Els lais catalans esmentats en aquest article, dels quals indico el codi Rao entre parèntesis, es troben editats al Rialc.

10. L'atribució d'autoria d'aquest lai ha estat posada en dubte (Ramírez Molas 1980).

11. Cito el text de Torroella segons l'edició de Rodríguez Risquete (2010).

El segon exemple pertany al final de la composició, en l'epitafi que l'enamorat imagina per a la seva tomba. Als versos immediatament anteriors, ha demanat a la Fortuna que li provoqui un somni en el qual tingui la seva estimada a prop (vv. 140-142) i que vingui la mort just en aquell instant:

> E ab tal dormir delitós
> vinga tantost lo *cruel mos*
> al turmentat
> (vv. 143-145)

L'expressió "cruel mos" és també represa del poema de Torroella: "car no pot dar tan *cruell mos* / mort […]" (vv. 37-38). Les coincidències lèxiques són nombroses, com en el cas següent:

mos sentiments, he tots suaus,	*mos sentimens*
hobadients, mòstran-sa sclaus	són puix prests *obediens*
(*Qui volrà veure*, vv. 114-115)	(*Sy bé, Fortuna*, vv. 97-98)

O en el vers 108, que sembla un record del passatge final del poema de Torroella:

pus per amar-la·n tal punt só,	y *en tal punt lança sospir*
si muyr, dient «Déu li perdó»,	(*Sy bé, Fortuna*, v. 108)
lans hun suspir.	
(*Qui volrà veure*, vv. 190-192)	

Entre ambdós lais hi ha moltes rimes idèntiques. En destaco unes poc freqüents en la poesia catalana de l'època:

per passar pena.	la mia *pena*.
De cars semblant amor m'estrena	Mon sperit té *en cadena*:
e fa c·un foch dins mi s'ansena	ultra los mals axí l'*astrena*
per contrasts, qu·ajunts ab cadena	[…]
ma volentat	synó tan sola *voluntat*
(*Qui volrà veure*, vv. 124-127)	(*Sy bé, Fortuna*, vv. 115-117 i 120)

En efecte, la identitat de rimes sovint pot ser un indicador de dependència textual, com en els fragments següents, on els mots rima són calcats dels de Torroella i revelen l'existència d'altres elements comuns:

[…] qui sent	[…] *qui sent*
en tots mos mals des que só·bsent,	un cruel foch *des qu·és absent*,
e a nagú d'éls no consent	que per cars *negú no consent*
(*Qui volrà veure*, vv. 17-19)	(*Sy bé, Fortuna*, vv. 31-33)
vivint ya mort.	Ni *mata* a mi ni al *recort*
E majorment com he recort	*Fortuna*, ni·m da lo *port*

que·m lunya fortuna del port
Qui volrà veure, vv. 44-46)

que n'és la fi
(*Sy bé, Fortuna*, vv. 35-37)

També trobem la formulació d'un mateix motiu en tots dos textos:

se vist mon trist gest una roba
d'una color
tenyida per mortal dolor
(*Qui volrà veure*, vv. 159-161)

en un desig que vest de dol
lo meu semblant
(*Sy bé, Fortuna*, vv. 61-62)

Quan hi convergeixen lèxic, rimes i motius o idees afins, el lligam entre ambdós poemes es fa encara més evident. Així, als versos de Torroella citats tot seguit, s'hi descriu l'estat d'alienació en què es troba l'enamorat, que no pot sostreure el pensament del seu món interior. És la mateixa situació reportada als versos 19-22 i 28-31 del lai de la *Triste deleytación*:

per negun cars,
que·l pensament és ja romàs
tan abatut, cansat e llas
que fora si no dón·un pas
(*Qui volrà veure*, vv. 88-91)

Roman mon cor *tan aflegit*,
cansat e las y aflaquit
qu·el jorn li par li sia nit
ab tal *pensar*.
(*Sy bé, Fortuna*, vv. 19-22)

per ningun cas,
ni qu·*el pensar* sia scars,
que junt ab lo cors *és*-li *romàs*
dins […]
(*Sy bé, Fortuna*, vv. 28-31)

La connexió entre aquests versos és indicada, en el primer cas, pel grup d'adjectius "tan aflegit, cansat e las", gairebé idèntic al "tan abatut, cansat e llas" de Torroella, i pel verb "Roman", que reprèn el "romàs" de Torroella en rima; en el segon cas, el lligam s'estableix entre dos sintagmes idèntics, "per negun cars" / "per ningun cas", i per la coincidència en les rimes "romàs/pas".

En tots dos lais, és un eix temàtic important l'absència de l'ésser estimat i els efectes que això provoca. Torroella descriu l'obsessió del pensament del poeta en el record de la imatge de la dama, i ho fa amb la metàfora de la pintura:

Lavors recort, sabeu a qui?
A una himatga que·m portí
al temps que de·quella partí,
de qui·s semblant,
qu·Amor pintà fantasiant
ab lo pinsell dels hulls, mostrant
l'imaginar tot ço ne quant
natur·i mès
(*Qui volrà veure*, vv. 101-108)

A través de la fantasia ("fantasiant") o imaginació ("imaginar"), es recupera la imatge de la dama que hi està gravada, perquè l'Amor, amb el pinzell dels ulls (a través de la vista) la hi pintà. Això fa que, en principi, el poeta estigui content, i parla amb la imatge com si fos la dama mateixa (vv. 119-137); al final, però, s'adona que tot plegat no era real:

> […] mon juy lavora
> regonaxent, e veu laora
> que la himatga qu·él adora
> és insencible,
> si bé·l pensar la fa vissible.
> (*Qui volrà veure*, vv. 137-141)

A *Sy bé, Fortun·, as dat lo torn*, s'hi descriu el mateix procés: el pensament del poeta està sempre immers en el record de la dama (vv. 29-35), que recupera a través de la fantasia (vv. 48-52), "per ço torna, fantasiant, / tot lo bé meu […]" (vv. 62-63), uns versos les rimes dels quals coincideixen amb el passatge en qüestió de Torroella:

de qui·s semblant,	lo meu *semblant*.
qu'Amor pintà fantasiant	Per ço torna, *fantasiant*
	tot lo bé meu
(*Qui volrà veure*, vv. 104-105)	(*Sy bé, Fortuna*, vv. 61-63)

Finalment, també comprèn que és una il·lusió, i el desengany s'expressa, igual que en Torroella, amb el verb "regonexent": "regonexent / que à perdut lo past plasent" (vv. 109-110).

En Pere Torroella, la confusió entre la imatge real de la dama i la mental que l'obsedeix, a la qual fins i tot adreça unes paraules (vv. 119-136), és possible que remunti, no directament però sí en origen, al *Voir dit*. L'embolcall argumental de Machaut és tot un altre, perquè la "ymage qui estoit painte" (v. 8.124) és un retrat, un objecte, però l'obsessió de l'enamorat és la mateixa: s'hi dirigeix sovint com si fos la dama real (vv. 8.139-8.141, entre d'altres) i l'adora ("[…] aourant ma douce ymage", v. 5.190), el retrat li parla en somnis i, quan es desperta, s'adona que no era real.[12] D'altra banda, quan veu per primer cop el retrat —recordem que s'ha enamorat de la dama sense haver-la vista mai en carn i ossos—, es produeix la fixació de la imatge en el poeta:

> Car sa douce plaisant emprainte
> fu en mon cuer si fort emprainte,
> que ja mais ne s'en partira
> (*Voir dit*, vv. 1.498-1.500)

12. "Et quant je fui bien esvilliés, / si fui moult fort esmervilliés / et s'os le sang tout esmeü / de ce que j'avoie veü, / qu'onques mais en paroit n'en page / n'avoie oÿ parler ymage. / Que dit je? elle ne parla mie, / car Morpheüs par grant maistrie / prist de l'ymage la figure, / et a mon lit, de nuit obscure, / ou je songoie moult forment, / vint e me dist en mon dormant / la requestë et la complainte / de l'ymage qui estoit painte" (*Voir dit*, vv. 8.111-8.124).

La imatge de la dama gravada al cor de l'enamorat és un motiu recurrent en Machaut, a partir del qual es construeix, per exemple, aquesta balada del *Voir dit*:

> De mon vrai cuer jamais ne partira
> l'impression de vo douce figure;
> quar votre ymage emprainte si l'i ha,
> qu'il n'est cysel ne liqueur ne rasture,
> n'au monde n'a si subtil creature
> qui l'en peust effacier në oster,
> ne qu'on porroit tarir la haute mer.
> (*Voir dit*, balada, vv. 1.683-1.689)

Aquí ja no es tracta d'un retrat, sinó de la metàfora de la pintura projectada en la imatge visual de la dama, que ha quedat impresa al cor del poeta, de tal manera que no es pot esborrar ni fer desaparèixer, ni amb tisores, ni amb cap líquid ni raspant. És clar que la formulació del motiu en Pere Torroella s'ubica en unes coordenades completament allunyades de Machaut, perquè tot el procés s'esdevé al cervell i és descrit segons la ciència de l'època, fins emprant-ne els mateixos termes tècnics. Entre el *Voir dit* i Torroella hi ha, tanmateix, Jordi de Sant Jordi, proper a Machaut en l'ús de determinat vocabulari, però que ja no situa al cor la fixació de la imatge:

> Jus lo front port vostra bella semblança
> […]
> que remirant la molt bella figura,
> de vostra ffaç m'es romassa l'empremta
> (*Stramps*, vv. 1 i 3-4)

Sigui com sigui, tornant a la *Triste deleytación*, és possible que, en l'episodi del retrat que parla a l'Enamorado, que sembla provenir de "l'ymage qui parle" (v. 7.789) de Machaut, l'autor hi associés el passatge citat de *Qui volrà veure un pobre estat*, tal com suggereix la denominació "insensible figura" (f. 52v, p. 47) que fa servir el narrador per referir-se al retrat, uns termes que recorden força "la himatga qu·él adora / és insencible" de Torroella.[13]

Per concloure, només voldria remarcar que he reproduït els casos que mostren amb més evidència la filiació de *Sy bé, Fortun·, as dat lo torn*, tot i que els paral·lels amb Torroella s'estenen a molts altres passatges. Així mateix, caldria precisar amb detall la connexió del text amb els lais de Ramis i mossèn Navarro, que l'autor de la *Triste deleytación* sembla conèixer, especialment el darrer. N'ofereixo una mostra: el vers 5, "que de amar se pogués desdir", concorda amb el vers 56 de mossèn Navarro, "e d'amar no·s porà desdir", i el vers 129, "sens mudar de openyó", s'agermana amb els versos 101-102 de mossèn Navarro, "[…] e 'n opinio / mudar pogués". Mossèn

13. Vegeu una altra petita coincidència: al poema de Torroella, el poeta parla a la imatge i, com que no li respon, romanen els seus "[…] [e]sperits, / doloregant, tant affligits"; l'Enamorado, després de la resposta de la imatge, té "los espiritos costrenyidos del dolor" (f. 53v, p. 48), perquè dubta que el que ha sentit sigui cert.

Navarro ha estat identificat amb el valencià Francesc Navarro, documentat al servei d'Alfons el Magnànim i actiu als anys quaranta i cinquanta (Rodríguez Risquete 2010), i, de *Qui volrà veure un pobre estat*, el lai més difós, només se sap que fou escrit amb anterioritat a 1462, segons es desprèn de la datació dels manuscrits que l'han transmès. Malgrat tot, la pertinença de *Sy bé, Fortun·as dat lo torn* a la tradició catalana del lai, d'arrel francesa, i, més concretament, a la branca que neix de *Qui volrà veure un pobre estat*, és una dada preciosa. Tot plegat contribueix a dibuixar l'entorn i el perfil literari de l'autor de la *Triste deleytación*, per a qui Pere Torroella era, sense cap mena de dubte, una figura cabdal.

Bibliografia

Annicchiarico, A. (ed.), *Frondino e Brisona*. Bari: Adriatica 1990.

Cabré, L., «El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval», *Llengua & Literatura* 2 (1987), 67-132.

Cortijo, A., *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos xv y xvi*. Londres: Tamesis 2001.

Deyermond, A. D., «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en: *Symposium in honorem prof. Martí de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema 1986.

—, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1993.

—, «Ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en: Diego de San Pedro: *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica 1995, ix-xxxiii.

Gómez Fargas, R. M., «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», *Archivo de Filología Aragonesa* 42-43 (1989), 21-64.

—, «Triste deleytación: ¿novela de clave?», *Revista de Literatura Medieval* 4 (1992), 101-122.

Impey, O. T., «Hilos catalanes en la urdimbre de la *Triste deleytación*», en: J. M. Sobrer (ed.): *Actes del Vuitè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1998, 153-168.

Machaut, G. de, *Le Livre du Voir Dit*. Ed. de Paul Imbs. París: Librairie Générale Française 1999.

Marfany, M., «Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle xv», *Mot so razo* 8 (2009), 16-26.

Massó i Torrents, J., *L'antiga escola poètica de Barcelona*. Barcelona: Impremta de la Casa de la Caritat 1922.

Ramírez Molas, P., «El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita», *Estudis Universitaris Catalans* 24 (1980), 497-512.

Rialc = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*. Università di Napoli Federico II. [<http://www.rialc.unina.it>.]

Riquer, M. de, «*Triste deleytación*, novela castellana del siglo xv», *Revista de Filología Española* xl (1956), 33-65.

—, «Elements comuns en la cultura i en l'espiritualitat del món aragonès», en: *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*. Nàpols: Società Napoletana di Storia Patria 1978, 211-232.

Rodríguez Risquete, F. J., «Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó el segle xv», *Llengua & Literatura* 13 (2002), 209-222.

—, «El mestratge de Pere Torroella», en: S. Martí (coord.) / M. Cabré *et al.* (eds.): *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Universitat de Girona, 8-13 de setembre de 2003*, vol. 3. Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2007, 337-362.

—, *Pere Torroella. Obra completa*. Barcelona: Barcino (en premsa).

Rohland, R. (ed.), *Triste deleytaçion*. Morón: Universidad de Morón 1983.

LITERATURA SAPIENCIAL EN CATALÀ I CASTELLÀ: EL CAS DE LA *DOCTRINA D'EN PACS*

Lllúcia Martín Pascual
Universitat d'Alacant
llucia.martin@ua.es

RESUM: La *Doctrina d'en Pacs* o *Doctrina moral* és una obra que s'inscriu en el gènere sapiencial i que reuneix una sèrie de citacions, sentències i exemples provinents d'autoritats com Sèneca, sant Agustí, Ovidi, Josephus, Boeci; a més de Pedro Alfonso, Bias, Arnau de Vilanova, Brunetto Latini, Avicenna, Eiximenis, citat a partir d'una obra d'atribució dubtosa, la *Doctrina Compendiosa*, Antoni Canals i, Cerverí, "teòlech", a partir dels seus *Versos proverbials*. Encara haurem d'afegir les citacions del *Calila e Dimna* que, suposadament, l'engimàtic en Pachs coneix a través de Cerverí. La limitació establerta pel format d'aquesta comunicació no ens permet fer un estudi exhaustiu de les citacions d'autoritat presents en l'obra, per tant, ens limitarem a la constatació d'aquelles que connecten amb llibres exemplars castellans, com ara les referides al *Calila*, als exemples de Pedro Alfonso o al filòsof Bias.

Paraules clau: literatura sapiencial, autoritats, exemples.

ABSTRACT: The *Doctrina d'en Pacs* or *Doctrina moral* is a work that fits into the genre sapiential bringing together a series of quotes, examples and statements from authorities such as Seneca, St. Augustine, Ovid, Josephus, Boethius; and also Pedro Alfonso, Bias, Arnau de Vilanova, Brunetto Latini, Avicenna or Eiximenis, who quoted from a work of doubtful attribution, *Doctrina Compendiosa*, Antoni Canals, and Cerverí de Girona, «teòlech», known for his *Versos proverbials*. Still have to add the citations of *Calila e Dimna* supposedly knows through Cerverí. The limitation established by this communication, do not allows us to make an exhaustive study of the citations of authority in the present work, therefore, we shall confine ourselves to the realization of those books that connect with Spanish examples such as the above to *Calila*, the examples of Pedro Alfonso or Bias philosopher.

Key words: sapiential literature, authorities, examples.

1. La *Doctrina d'en Pacs*

1.1. Introducció

La present comunicació té com a objectiu oferir una aproximació al contingut de l'obra coneguda com *Doctrina moral* o *Doctrina d'en Pacs*.[1] Es tracta del millor exemple de literatura sapiencial en català, un gènere que no ha gaudit de les preferències de la crítica fins el moment, tot i la importància d'aquest tipus de llibres a l'edat mitjana i l'abundància de testimonis.[2]

Una de les característiques que ens sobta de l'obra és la gran quantitat i varietat de citacions d'autoritats que conté, de manera que estem davant d'una rica compilació de sabers que van des de citacions bíbliques, autors clàssics, referències enciclopèdiques, juntament amb proverbis i dites populars que enriqueixen, diversifiquen i, fins i tot, donen una nota de proximitat als continguts inclosos en l'obra. L'acumulació de citacions no es refereixen únicament a les que anomenaríem clàssiques o antigues, sinó que hi trobem autors de la pròpia tradició catalana, alguns immediatament anteriors a l'autor o fins i tot, possiblement contemporanis, com ara Antoni Canals o Francesc Eiximenis, aquest citat a través d'una obra d'atribució dubtosa, la *Doctrina Compendiosa*, i a través del *Llibre dels Àngels*. També hi tenen cabuda el *Llibre del Tresor* de Brunetto Latini,[3] Arnau de Vilanova i sorprén la gran consideració cap als *Versos provebials* de Cerverí, a qui anomena filòsof i teòleg.

Tanmateix, el que ha constituït la idea bàsica per a presentar aquest treball és la presència de citacions d'obres pròpies de la literatura castellana que s'han consolidat com a llibres didacticomorals en un temps relativament breu. Ens referim al *Calila e Dimna*, la traducció castellana del qual es data a la segona meitat del segle XIII,[4] sota els auspicis del rei Alfons X i que, a la literatura catalana, va inspirar molt poc temps després de la seua introducció a la Península Ibèrica, el *Llibre de les Bèsties* de Ramon Llull i, alhora, va ser conegut per Cerverí de Girona, tal com es demostra en alguns

1. L'única edició que s'ha fet d'aquesta obra és la de Llabrés (1889), qui ja va avançar que no es tractava d'una edició definitiva. Amb anterioritat (Bofarull 1857), es va fer una transcripció del text de la *Doctrina* conservat al ms. 81 de l'ACA, que apareix al volum XIII de la *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*.

2. De la *Doctrina moral* es conserven quatre manuscrits: Arxiu Corona d'Aragó, fons de Sant Cugat 81. Ms copiat el 1462. Hi manquen uns fulls a l'inici si bé el text de la *Doctrina d'en Pacs*, que ocupa els fulls 1-66 és gairebé complet (Bofarull 1857; Miquel i Rossell 1937). Biblioteca de Catalunya 472, fons Dalmases, segurament posterior a l'anterior ja que la seua datació oscil·la entre 1450 i 1500. Biblioteca Nacional de París, els ms. esp 54 i 55 contenen la *Doctrina Moral*, el primer només el text que ens ocupa mentre que el segon, a més, conté la *Doctrina compendiosa* atribuïda a Eiximenis, l'*Apologia* de Bernat Metge i les *Sentències morals* de Jafudà Bonsenyor, jueu de Barcelona.

3. L'enciclopèdia més coneguda i rellevant a l'edat mitjana, traduïda al català per Guillem de Copons i datada aquesta traducció el 1418 (Wittlin 1971: 27).

4. Recordem la complexa història de la configuració del *Calila* a partir de contes hindús del *Panchatantra* amb les addicions successives, la traducció a l'àrab feta per Ibn al-Muqqafa de Bagdad al segle VIII i la posterior traducció castellana de 1251 realitzada sota els auspicis d'Alfons X en la Escuela de Traductores de Toledo (Lacarra 1981; Cacho Blecua / Lacarra (eds.) 1985: 14-15).

detalls inclosos als *Versos Proverbials* (Cabré 2005: 552). A més del *Calila*, l'autor de la *Doctrina* recorre als exemples —traduïts— de l'obra de Pedro Alfonso, inclou narracions que coincideixen en diferents llibres exemplars, pren citacions que tenen com a protagonista el filòsof Bias o simplement inclou refranys atribuïts als "castellans".[5]

1.2. Estructura i contingut de la Doctrina moral

La *Doctrina* comença amb una mena de dedicatòria als fills de l'autor, als qui adreça el tractat perquè considera que, per a la bona educació, cal instruir-los i adoctrinar-los segons les autoritats que coneix. Si fem cas al pròleg, la datació de l'obra és dels inicis del segle xv,[6] ja que l'autor declara haver estat al servei dels reis Pere III i Joan I i després de la mort d'aquest darrer, haver-se retirat a l'illa de Mallorca, de la qual fa una petita descripció així com també de la conquesta cristiana i de l'alliberament musulmà.

Per arribar al seu objectiu alliçonador, l'autor basteix una sèrie de capítols que van des de la descripció de vicis i pecats fins la naturalesa de l'amor filial. Sembla que en un primer moment l'obra pretén marcar una ordenació conceptual més definida, tractant els pecats capitals i les virtuts com són l'honor, la noblesa i la fama. A partir d'ací, el llibre es converteix en una miscel·lània i no es pot establir una estructura clara perquè l'autor passeja d'un tema a un altre, si bé alguns conceptes fonamentals que tracta són la venjança, el fet d'evitar sempre les actituds desproporcionades, allunyar-se de les disputes, evitar combats o, com esmenta el text, "conteses". Observem, doncs, que l'adoctrinament adreçat als fills d'en Pacs va més en la línia d'una educació laica de fort contingut eticocavalleresc, que es completa amb reflexions sobre les diferències entre els hòmens, la bellesa de la virtut, el respecte al proïsme, així com també evitar la injúria i arribar a la pau i a l'amistat. Més endavant, l'autor se centra en conceptes de cultura o saber general, com ara, la descripció de les arts liberals, la retòrica, l'art de ben parlar; no hi poden faltar capítols dedicats a la dona, els cinc sentits corporals, l'oració, l'almoina, la confessió i unes notes d'astronomia. Més extensos són els apartats dedicats a la justícia i els seus administradors, als quals amonesta per evitar la corrupció i els malentesos que porten a nefastes conseqüències judicials. Després, reflexiona sobre la influència de Fortuna en els hòmens, com aquests s'hi troben subjugats i com es pot, si no evitar, almenys minvar el seu poder amb la saviesa; d'ací que dedique un apartat a la importància de saber llegir, ja que gràcies a la lectura s'adquireix el coneixement. Cap al final de la *Doctrina* descobrim una part que dedica a les edats de l'home, un capítol sobre la multiplicació d'animals després

5. Aquesta referència a un proverbi castellà la trobem al capítol 17, dedicat a la injúria (Llabrés 1889: 61): "E dien los castellans: «Quien a su enemigo popa a sus manos muere»". La citació mereix una reflexió: val més consolar-se del dolor amb la sang de l'enemic que amb les llàgrimes pròpies. L'autor no defensa la venjança ni la crueltat, ans al contrari, no es deu vanagloriar d'usar-la, però la considera efectiva com a remei de la pena.

6. Segons Riera i Sans (1979: 117-125) la datació de l'obra és de 1440.

del Diluvi, que és l'únic amb la intenció de presentar un tractat de filosofia natural, i tot això es completa amb un recorregut breu per la història de les destruccions de Troia i Cartago, i la consolidació del poder de Roma. Finalment, a manera de resum, la *Doctrina* conté un capítol dedicat a la cobejança i a la senyoria, una descripció de Mallorca, uns capítols adreçats als fills on l'autor explica què entén per amor paternal, i una conclusió on es diu que sempre existirà el mal i el bé. Per tant, la dificultat i la substància última del tractat és aprendre a destriar el bé del mal. La *Doctrina* acaba de forma brusca, ja que l'autor declara que té altres ocupacions i no pot continuar.

Davant d'aquesta barreja de conceptes i reflexions, observem que dins de cada capítol sí que es pot destriar una mínima estructura argumental que tendeix a l'homogeneïtzació: l'autor proposa un concepte, un consell, una màxima, i a continuació va enumerant les autoritats que coneix i que corroboren o ajuden a la reflexió del concepte proposat. Advertim, fins i tot, una estructura interna en el llistat de citacions d'autoritat, de manera que l'autor fa un intent de classificació: sol començar per citacions bíbliques, barreja citacions de clàssics amb la Patrística i deixa per al final les paraules d'aquells autors més propers en el temps: Cerverí, Antoni Canals, Eximenis.[7]

Si el tema tractat és considerat d'una extrema importància, el seguit d'autoritats naturalment es fa més llarg i l'autor sol aprofitar per incloure exemples breus de diferent tipus. En el capítol dedicat a l'enveja (Llabrés 1889: 30), llegim un exemple de tema animal, una de les característiques que també crida l'atenció en l'obra (Panunzio 1963: 16),

> A l'envejós és vejares que l'avansament dels altres sia abaixament seu, car ell desitge esser sobre tots e per la sua verinosa enveja no pot aturar en loch on haja altres mellors que ell. E en açò sembla al calàpet que, per ço com ell és verinós o enverinat, avorreix tota cosa que sia pura e neta, e per atal, fuig de les vinyes quan comensen a florir, car no por sofrir la bona olor (p. 30).[8]

Si n'hem d'extraure unes mínimes conclusions, podem dir que en aquesta obra trobem un ampli ventall de consells que un pare adreça als seus fills pensant en el profit material, però també en allò que l'autor considera que és èticament correcte. No és únicament un tractat propi de vicis i virtuts, ja que s'hi reflexiona sobre molts altres conceptes i s'intenta donar una advertència sobre les bones actuacions caracteritzades per la mesura, de manera que hi ha una forta implicació social.

7. Una estructura semblant, sense arribar a la gran varietat de citacions i només oferint aquelles considerades més clàssiques i doctrinals, la trobem en una obra que perfectament pot haver inspirat l'autor de la *Doctrina* en alguns passatges. Es tracta del *Flors de Virtut*, un tractat originalment toscà que introdueix un florilegi de citacions, exemples i petites narracions per il·lustrar conceptes com l'amor, la pau, l'amistat, les virtuts en general, els pectats capitals. El tractat es va traduir al català i al castellà a la segona meitat del segle xv (Cornagliotti 1975: 10-11).

8. Les citacions de la *Doctrina Moral* les fem a partir de l'edició de 1889 de Llabrés, al final de les quals constatem la pàgina de referència. Quant a les citacions procedents dels bestiaris, no n'hi ha un inventari exhaustiu, però en trobem al llarg de l'obra.

2. Les citacions dels capítols dedicats a l'amistat

2.1. Fonts i exemples

Hem triat els dos capítols, 20 i 21, dedicats a l'amistat, perquè concentren les citacions més variades i que més ens interessen al nostre propòsit. El concepte d'amistat té una llarga tradició filosòfica i ens hauríem de remuntar al diàleg ciceronià *De amicitia*, obra, per altra banda, ací no citada.[9] Els exemplaris orientals i occidentals estan plens d'advertències sobre l'autèntica amistat. No cal dir que el llibre de *Calila e Dimna* és un tractat on es reflexiona sobre la verdadera amistat i ajuda al destinatari del llibre —un jove príncep— a destriar entre els bons i els falsos amics a partir dels exemples exposats.

El capítol 20, «De Amichs», comença amb la reflexió següent: "Sapiats fills, que així és l'hom menys d'amics com l'ànima menys de cors", és a dir, l'autor considera l'amistat com una cosa vital per a la naturalesa humana, de manera que la necessitat d'amics és inherent a la persona. A continuació, atribueix a Aristòtil la idea que els amics es guanyen per tres coses: "honrarlos en presència, lloarlos en absència e valerlos com ops ho han".[10] Les citacions que segueixen procedents d'Horaci, Sèneca, sant Bernat, sant Gregori, sant Agustí i sant Joan Boca d'Or, un autor que no es prodiga al llarg de l'obra, insisteixen que l'amistat és unió i ajuda verdadera en la necessitat.

Un proverbi de Cerverí recorda el conte del *medio amigo*, i referma la idea que té més valor un amic verdader i autèntic que tenir molts amics, encara que no és habitual trobar-ne un al món:

> Un sol amich volria
> Aytal com la mà és al hom,
> Car prou n'hauria,
> Mas al món no és gens semblant (p. 69).[11]

Tant el conte del mig amic com el de l'amic íntegre, dues de les narracions més conegudes a l'edat mitjana sobre l'amistat autèntica, provenen del text de la *Disciplina clericalis* del convers Pedro Alfonso (segle xii). Aquesta obra està constituïda per un seguit d'exemples en llatí que pronuncia un pare a un fill acompanyats de diferents citacions, una estructura semblant a la de l'obra catalana si no fos perquè en aquesta no predominen les narracions. Amb la *Disciplina* es produeix l'entrada de la novellística oriental a les literatures ibèriques i la seua difusió a les llengües vulgars es fa a

9. Però sí al *Flors de Virtut* (Cornagliotti 1975: 67-69). Algunes citacions coincideixen en el *Flors* i en la *Doctrina*, per exemple l'atribuïda a Aristòtil: "que com major és l'arbre aytant ha mester major sosteniment, e tant com la persona es major aytant ha menester majors amichs" (Llabrés 1889: 68).

10. Aquesta citació s'atribueix a Tul·li en el *Flors*: "Lo amich es manté per tres coses: lo primer honrant-lo en presència, lo segon, loant-lo en absència, lo terç servir-lo a les sues necessitats" (Cornagliotti 1975: 68).

11. L'original correspon a la quarteta 985: "Un sol amic volria / aytal com la màs és / a l'oyl, car prou no n'auria / mas e·l món no n'és ges" (Coromines 1991: 278).

través dels llibres d'*exempla*, el més representatiu dels quals en castellà és el *Libro de los ejemplos por a.b.c.* i en català, el *Recull d'exemples e miracles*. Tots dos contenen les dues narracions provinents de Pedro Alfonso.[12]

Tanmateix, la *Disciplina clericalis* inclou una sèrie de consells que els llibres d'exemples no contenen però que l'autor de la *Doctrina moral* sí que coneix ja que en reprodueix un, que podem llegir al capítol 21: "no te acompanys ab tots enemics, com ab altres te pugues acompanyar, car si tu fas mal, ells ho notaran e si fas bé, ells ho damnaran", traducció més o menys aproximada de l'original llatí: "No te associaveris inimicis tuis, cum alios possis reperire socios. Quae enim male egeris, notabunt; quae vero bona fuerint, devitabunt".[13] Aquesta és l'única citació literal de l'obra de Pedro Alfonso al llarg de la *Doctrina*, la qual cosa ens fa pensar en un coneixement directe de la *Disciplina*, al marge dels exemples.

Tornant al text de la *Doctrina moral*, llegim una breu narració de gran renom sobre l'amistat: el conte dels dos amics. Ací l'autor no afig cap comentari, només es limita a considerar que "amistat alegra al amich, e sapiència al savi, e justícia al just".

> Molt són grans los bens qui·s segueixen per deute de amistat, e molt dignes de consolació: e entre altres sí foren dos amichs, per nom Damon e Ficias, que foren axí bons amichs que Dionís, lo tiran, jutjà lo un per mèreita a mort; e aquell demenà un poch de temps que pogués anar a sa casa per ordenar sos fets, e l'altre romàs en gatge per connivença si aquell no tornàs que ell morís; e quant aquell tornà, lo jorn promés, lo tiran se meravellà de llur amor, e sí·ls pregà que ells lo acullissen per tercer, e aquell fo restaurat per virtut de lleal amich (p. 70).

El relat correspon al conegut exemple de Damon i Pítias, que apareix també en els *Versos Proverbials* de Cerverí (Coromines 1991: 62) i en el *Recull d'exemplis e miracles* (Ysern 2004: 190). El conte prové de Valeri Màxim (Miquel i Planas 1914: II, 295-296) i també apareix al *Flors de virtut* (Cornagliotti 1975: 78) amb els noms dels protagonistes, Amon i Fisias.

2.2. El filòsof Bias

A continuació, observem les dues citacions del filòsof Bias que hem pogut constatar en la *Doctrina*: la primera en el capítol 20: "que pus greu és jutjar entre dos amics que entre dos enemics", seguida d'una reflexió de l'autor sobre la vàlua de l'amistat

12. Els contes del *Recull* que provenen de Pedro Alfonso són el número 51 *Amicus debet probari* (Ysern 2004: 195) i el número 53 *Amicus in tempore necessitatis probatur* (Ysern 2004: 198). En el *Libro de los ejemplos* trobem els mateixos exemples, contes número 18 —*Amicus verus est qui seculum defecto tunc sucurrit*— i 19 —*Amicus verus morti se exponit pro amico et omnia bona sua*. A més, llegim en l'exemple número 17 el relat de Damon i Pítias que no apareix al *Recull* català (Keller/Scarborough 2000: 41-44).

13. I en castellà, segons la traducció de Lacarra i Ducay (1980): "No te asocies a tus enemigos cuando puedes encontrar otros aliados; pues el mal que habrás hecho, ellos lo denunciarán; en cuanto al bien, ellos no lo mencionarán".

per damunt del parentiu "per ço com lo parentesc ve per sort de nativitat; aytal com sia, aquell que neix en vostre linatge, sia àvol o bo, aytal és vostre parent vullants o no: e algu no es per vosaltres amat sino aquell que elegits per vostra voluntad" (p. 71).

La segona citació de Bias correspon al capítol 21, en aquest cas per advertir que l'amistat, basada en l'amor, pot convertir-se en enemistat, ja que de tots és sabut el caràcter variable de l'amor.

> que axí deu hom usar de amistança, que hom sia membrant que pot tornar en gran desamistança, que amor no ha alguna cosa de certenitat, car ella es mutable cosa, e si ella es muda tost fa e apenes reve (p. 73).

Hem de dir que d'alguna manera ens ha sorprés trobar les citacions del filòsof estoic en aquesta *Doctrina* i en certa manera hem trobat també conceptes que coincideixen: les virtuts, la puixança, la naturalesa del bé, sense arribar, això sí, a d'altres conceptes més complexos. Al capdavall, la *Doctrina Moral* és un tractat miscel·lani en el qual es pretén adoctrinar els destinataris —recordem, els fills de l'autor— en un comportament virtuós, inculcar-los un concepte de justícia i mesura, i ensenyar-los que no es deixen portar per les adversitats, per a les quals sempre hi haurà una solució; tot i advertint al llarg de l'obra un interés per la saviesa i el coneixement en detriment de la fe per pura creença.

El text més conegut sobre el filòsof Bias, com sabem, és el llarg poema moral *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana, del qual s'ha estudiat el contingut consolatori. No debades va dedicat al comte d'Alba, pres pel seu enemic Alvaro de Luna, així com també cal considerar els conceptes estoics que el Marqués hi introdueix. El tractat és de 1448 i de cap manera tenim una relació directa amb la *Doctrina Moral*, ni pretenem establir-la. La figura de Bias era coneguda a l'edat mitjana com un dels set savis de Grècia i entre els seus aforismes, inclosos al proemi de l'obra de Santillana, podem llegir: "Mas triste cosa es judgar entre dos amigos que entre dos enemigos, ca judgando entre dos amigos, el uno sera fecho enemigo, e judgando entre dos enemigos, el uno será fecho amigo" (Santillana 2002: 315), sentència que correspon amb la primera de les citacions de la *Doctrina* que hem constatat. Destaquem aquesta coincidència perquè podria resultar fàcil pensar que l'autor català la conegués a través del *Valeri Màxim*, en el qual apareix citat Bias com un dels set savis de Grècia —en la versió catalana, traducció d'Antoni Canals, anomenat com a Biant (Miquel i Planas 1914: I, 248). Ara bé, en el *Valeri* (llibre VII), l'episodi més conegut sobre Bias no fa referència a l'amistat, sinó a l'actitud estoica d'aquest filòsof i la seua coneguda frase "Sapiats que tots mos bens me port ab mi" en relació amb el rebuig dels béns materials que proclamava aquest personatge (Miquel i Planas 1914: II, 173-174).

2.3. El Calila e Dimna

No podia faltar en aquests capítols una citació del *Calila*, una de les obres més emblemàtiques sobre el tema de l'amistat. En aquest cas s'utilitza per a il·lustrar una reflexió sobre la falsa amistat:

> Lo savi hom no posa sa amor a aquell que és estat son mal enemich, sino en cas de cuyta, car los fills de les bèsties segueixen llurs mares. E axí·s seguí entre lo gat e la rata, segons és continuat en lo llibre de Dimna e Callilla. Que l'arbre qui amarga, si tot lo untats de mel no·s mudara de la sua sustancia. E doncs, no us recoldets en canya trencada, car, si ho fets, intrar-vos ha per la mà.

El conte del gat i la rata a què es refereix correspon al capítol IX de la col·lecció oriental. Hem fet la consulta a partir de la traducció castellana medieval (Cacho Blecua / Lacarra 1984: 267-271) i ens trobem amb l'argumentació de dos animals, un gat i una rata, que mantenen una relació puntual de mútua amistat que només és efectiva temporalment perquè el que el que preval entre tots dos és una enemistat ancestral.

La conclusió que el savi filòsof vol transmetre al seu interlocutor —recordem que el *Calila* és un diàleg entre el savi i un jove príncep— es refereix a la necessitat de fomentar l'amistat en moments difícils i a la vel·leïtat que suposa la relació amistosa, ja que unes vegades es manté i d'altres, per conveniència, no. Al final del conte, observem com les paraules de la rata corresponen pràcticament a la citació que més amunt hem transcrit de la *Doctrina d'en Pacs*:

> Et la enemistad et la amistad han lugar, do deve el entendido usar dellas segunt deve. Et el omne entendido non deve poner su amor con el omne que era su enemigo, si non fuere en ora de cuita. Ca los fijos de las bestias siguen a sus madres mientre han de mamar dellas, et quando las pueden escusar, fuyen dellas (p. 271).

Hem de dir que l'autor de la *Doctrina* fa la citació molt succinta del *Calila*; no correspon a un fragment d'un apòleg, sinó a la màxima que se n'extrau, a la lliçó que sintetitza allò que en l'apòleg s'ha explicat. Observem, doncs, que l'adoctrinament que prové de l'obra oriental no hi és totalment explícit, i pressuposem que el nostre autor ha arribat a un segon nivell de lectura i reflexió que el capacitaria per extraure aquestes conclusions i plasmar-les en el seu text.

Destriar com arriba ací el *Calila* és bastant complex ja que no coneixem gaire dades sobre la recepció de l'obra oriental a terres catalanes, excepte la versió del *Llibre de les bèsties* que considerem com un punt i a part. Tampoc no podem pressuposar que l'autor de la *Doctrina* la conegués directament a partir d'alguna estada a la cort de Castella o que fins i tot, la recepció vinga a partir de la traducció llatina de Joan de Càpua, *Directorium humanae vitae,* i la posterior traducció al castellà d'aquesta versió, coneguda com *Ejemplario de los engaños del mundo*. En qualsevol cas, aquesta hipòtesi no ens sembla adequada ja que l'autor hauria citat *Directorium* o *Exemplario* quan en realitat no ho fa.

Tanmateix tenim una baula entre el *Calila* i la *Doctrina d'en Pacs* i es tracta dels *Proverbis* de Cerverí. Hi destaca el proverbi en què Cerverí fa referència a la faula oriental dels "mures que comían hierro". El text diu així: "En la terra dels fals / manjon les rates fer; / a cobrir desleyals / raysós estranya·s quer" (Cabré 2005: 552). En aquest cas, s'imposa la idea que Cerverí conegués l'obra oriental dels seus contactes a Castella, fet no descartable donada la documentació que relaciona Cerverí amb la cort del rei Savi i la convivència i transvasament cultural que en el segle XIII es va produir.

3. Conclusió

La lectura de la *Doctrina d'en Pacs* ens ofereix més incògnites que aclariments, donada la varietat, l'abundància i, en alguns casos, l'estranyesa de les autoritats citades, a més de l'enigmàtica autoria.

No obstant això, podríem establir unes mínimes conclusions: la redacció de l'obra sembla establir-se a la primera meitat del segle xv i tot sembla indicar que la localització i procedència de l'autor és Mallorca. Pel que fa al tipus de text, estem davant d'un llibre de consells peculiar; no es tracta únicament d'una recopilació proverbial, ni tampoc d'un florilegi de vicis i virtuts, sinó d'una obra d'adoctrinament pràctic a la qual s'hi ha d'afegir el to afectiu, ja que es tracta d'un pare que dóna consells a uns fills per al bon comportament ètic en un context, suposadament, cavalleresc o nobiliari i que aquests els ajuden a millorar socialment. Un esquema que també usa Cerverí en els *Proverbis*, Pedro Alfonso en la *Disciplina Clericalis* i el Marqués de Santillana en els seus *Proverbios*.

Prenent com a punt de partida un dels temes més rics quant a material doctrinal, la reflexió sobre l'amistat, ens trobem amb una varietat de citacions i d'exemples que poden extraure's de la *Disciplina Clericalis*, del *Valeri Màxim*, del *Recull d'exemples*, del *Flors de Virtut*, tot i ser comuns amb altres reculls exemplars castellans com el *Libro de los Ejemplos*, ja que a l'edat mitjana es comptava amb traduccions a les dues llengües —castellà i català— dels tractats anteriors. Hem observat també els consells procedents de l'obra llatina de Pedro Alfonso, i l'aparició del filòsof Bias com a autoritat en el tema, si bé no sabem la procedència exacta de la citació que el desconegut en Pacs atribueix al filòsof sobre l'amistat, ja que no tenim arguments suficients per a relacionar-la amb el diàleg *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana. La inclusió de citacions provinents de l'obra oriental *Calila e Dimna*, una de les més representatives del quefer traductològic de l'era alfonsina, és la que més enigmàtica ens sembla i, possiblement, ens indique pistes sobre la seua recepció a la literatura catalana i les connexions entre les dues literatures peninsulars.

Bibliografia

Bofarull y Mascaró, P., *Documentos literarios en antigua lengua catalana (s. xiv-xv). Colección de documentos inéditos de los Archivos de la Corona de Aragón.* Barcelona: José Eusebio Monfort-Imp. del Archivo 1857.

Cabré, M., «*La maneyra pus fina*: los *Exemplis*, *Faules* o *Istòries* en los *Verses Proverbials* de Guillem de Cervera», en: C. Parrilla / M. Pampín (eds.): *Actas del ix Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, i. A Coruña: Universidade da Coruña-Toxosoutos 2005, 543-558.

Cacho Blecua, J. M. / M. J. Lacarra (eds.), *Calila e Dimna*. Madrid: Castalia 1984.

Cornagliotti, A. (ed.), *Flors de Virtut*. Versió catalana de Francesc de Santcliment. Barcelona: Barcino 1975.

Coromines, J. (ed.), Guillem de Cervera: *Verses Proverbials*. Barcelona: Curial 1991.
Keller, J. E. / C. L. Scarborough (eds.), *Libro de los Ejemplos por a.b.c*. Madrid: Ars Libris 2000.
Lacarra, M. J., *La cuentística medieval en España*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1981.
— / E. Ducay (tr.), Pedro Alfonso: *Disciplina Clericalis*. Edición latina y traducción. Zaragoza: Guara 1980.
Llabrés i Quintana, G. (ed.), *Doctrina moral del mallorquí en Pax autor del segle xv*. Edició popular completa publicada per Gabriel Llabrés y Quintana. Palma de Mallorca: Felip Guasp 1889.
Miquel i Planas, R. (ed.), *Llibre anomenat Valeri Màximo dels dits i fets memorables, traducció catalana del XIV segle per frare Antoni Canals*. Barcelona: Biblioteca Catalana 1914.
Miquel Rosell, F., *Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Sant Cugat del Vallès existents a l'Arxiu de la Corona d'Aragó*. Barcelona: Impremta Escola Casa Caritat 1937.
Panunzio, S. (ed)., *Bestiaris*. Barcelona: Barcino 1963.
Riera i Sans, J., «Sobre l'autor de la *Doctrina moral* (segle xv)», *Randa* (= *Homenatge a Francesc de B. Moll*, 1) 9 (1979), 117-25.
Santillana, Marqués de [= Íñigo López de Mendoza], *Obras Completas*. *Poesía, prosa*. Ed. d'Ángel Gómez Moreno i M. P.A.M. Kerhkof. Madrid: Fundación José Antonio de Castro 2002. Wittlin, C. J., «Introducció» a Brunetto Latini, *Llibre del Tresor*. Barcelona: Barcino 1971.
Ysern, J. A. (ed.), Arnau de Lieja: *Recull d'exemples e miracles ordenat per Alfabet*. Barcelona: Barcino 2004.

DE LA *VIDA DE SANT VICENT*, DE MIQUEL PÉREÇ, A LA *VIDA* CASTELLANA

Tomàs Martínez Romero
Universitat Jaume I
romero@fil.uji.es

RESUM: A les acaballes del segle xv l'escriptor valencià Miquel Péreç escriví una *Vida* de sant Vicent Ferrer en la qual es feia eco de les notícies hagiogràfiques de l'època, quan encara se devien sentir les conseqüències del procés de canonització del sant valencià. Un segle després, concretament el 1589, i a València, un traductor anònim en publicà una versió castellana. En les pàgines següents es pretén d'oferir un apropament a aquesta traducció —poc coneguda i gens estudiada—, amb especial interès per l'anàlisi dels mitjans usats per a traslladar al castellà la valenciana prosa de Péreç i per les possibles causes de la publicació de la versió a final del xvi, moment que coincideix amb determinades circumstàncies historiosocials.

Paraules clau: sant Vicent Ferrer, Miquel Péreç, vides de sants, traducció al segle xvi.

ABSTRACT: On the final stages of the 15th century the Valencian writer Miquel Péreç wrote a life of saint Vicent Ferrer in which he became echo of the hagiographic news of the period, when the consequences of the process of canonization of the Valencian saint must still be heard. A century afterwards, in 1589, and in Valencia, an anonymous translator published a Castilian version. In the following pages it is intended to offer an approach to this translation —little known and not studied at all—, with special interest in the analysis of the means used for transferring the Valencian prose of Péreç to Castilian and for the possible causes of the publication of the version at the end of xvi, time that coincides with particular social circumstances.

Key words: saint Vicent Ferrer, Miquel Péreç, lives of saints, translation into the 16th century.

> L'abadesa l'endemá maná capítol e feu stabliment que totes les dones filasen en un loch e que alcuna dona legís alcun libre qui fos en romanç per ço que les dones lo poguesen entendre. Aquell libre fos de la passió de Jesucrist e de la vida e del martire dels sants e de les santes e de la vida dels sants pares qui son passats; en aquel libre fossen los miracles de madona santa Maria e de les vergens e martires e dels altres sants. E aquell libre legissen a les festes e als altres dies, segons que cascuna dona venria per tanda e per orde (Llull 2009: 166).

1. Això que Ramon Llull proposava de fer a través del personatge de l'abadessa en el *Blaquerna*, és a dir, la lectura de vides de sants i de la passió de Crist, adquirí durant els segles posteriors una impressionant embranzida, gràcies a la difusió de les *Legenda* de Varazze i a la no menor dels ordes mendicants, creadors ells mateixos d'una tradició difusora de les vides i miracles dels seus fundadors i dels seus sants, que transcendí els cercles estrictament religiosos i els segles de naixença. De fet, la *Vida de sant Vicent Ferrer*, del valencià Miquel Péreç, deu molt tant a aquesta tradició, com a la popularitat del llegendari del sant ja en vida i més encara després, a partir de la iniciació del procés de canonització, tot i que textualment contreu un deute innegable amb les primeres vides dedicades a Ferrer, les de Ranzano, Antoní de Florència i Castiglione. Ara bé, l'obreta de Péreç (VP), publicada a València en 1510, tingué continuïtat en forma de traducció castellana, sortida a la mateixa ciutat en 1589. En principi, sembla que les diferències internes més visibles entre l'original i la traducció es limiten a un canvi d'ordre i a una addició: el canvi, l'inici de la *Vida* castellana (Vc) amb una oració per evitar el contagi per pestilència, que en l'original trobem en els capítols interiors; l'addició, uns miracles *post mortem*. Com que ja he parlat en un altre lloc sobre les raons que poden explicar aquestes dues variacions apuntades (Martínez Romero, en premsa), em centraré ara en els aspectes més íntims de la versió resultant.

2. Prescindint de l'inici estricte i del final, doncs, l'ordre dels capítols interiors és, en ambdues *vides*, en l'original i en la traducció, igual. I això perquè al capdavall respon a una estructura bàsica recurrent en la hagiografia peninsular, perfectament delimitada i assumida per tothom (Baños 2003), que s'inicia amb una seqüència narrativa prèvia a la vida on s'indiquen les circumstàncies del naixement o senyals previs. En aquest cas que tractem, tres:

a) El pare de Vicent té una visió en què un predicador, sermonant en l'església "de predicadores", li diu que la seua dona parirà "un hijo de tan gran perfeccion de vida […] y sera vestido deste habito que yo llevo".[1]

b) La mare, embarassada, sentia dins seu una espècie de lladruc i "algunos hombres desciencia" interpretaren que el nadó seria predicador en el futur.

1. Cite, literalment i sense cap addició, de l'únic exemplar conservat de l'edició: Biblioteca de Catalunya 9-V-55.

c) El seu nom té ja un significat: "le pusieron nombre Vincente que quiere dezir vencedor pues que animosamente havia de vencer a los tres crueles enemigos el Mundo el Diablo y la Carne".

És a dir, Vicent naix per voluntat divina, "por alumbrar la obscura noche de infidelidad". La *Vida* segueix amb els fets més notables de l'existència de Ferrer: naixement i primera infantesa, entrada en religió, grau de doctor en teologia, predicació, procés de canonització. I continua amb els capítols «Orden y regla en predicar» i «De la gran sanctidad y virtuosas costumbres interiores y exteriores deste glorioso sancto», on es remarca que "fue exemplo de humanidad" i "fue en el espíritu de prophecia la gracia de hazer milagros y la virtud de resuscitar muertos"; dit altrament, s'hi emfatitza l'exemplaritat de vida i els signes d'haver estat elegit per Déu com a mediador i profeta. No debades el capítol següent de la *Vida* tracta «De como este glorioso santo por espíritu de prophecia dixo muchas cosas venideras» i de «Como una vez estando doliente este glorioso santo le aparecio nuestro Señor Jesu Christo y le toco en el carrillo».

Per a l'hagiògraf, seguint els criteris marcats pel gènere, és important accentuar que allò que el futur sant fa, ho fa en tant que instrument de Déu en el món i no independentment d'ell. Els miracles representen, d'aquesta manera, el punt àlgid d'aquesta voluntat i complaença divina en la santedat de l'elegit, i per això ocupen un lloc centralíssim en les vides i en aquesta en concret. Diria que el capítol dedicat a «Algunos milagros que hizo este glorioso Santo el tiempo que vivia» constitueix el segon nucli narratiu fonamental després de les pàgines inicials sobre els fets més singulars de la vida de Vicent Ferrer. Aquest dóna pas a tres capítols més dedicats específicament a la preparació per a la mort:

a) «exhortacion a las personas que lo seguian», i això perquè preveu que "de aquí a tres dias creo partirme a la eterna gloria";
b) «oracion […] quando recibio el sanctissimo Sacramento» i
c) «palabras que dixo este glorioso sancto al passo de la muerte».

Com és normal en aquest tipus d'obres, tanca la *Vida* el relat d'alguns miracles *post mortem*, que en la versió castellana, com he dit, tenen més espai, probablement perquè sobraven fulls en blanc en el quadern.

És a dir, tant en l'original com en la versió es manté fermament l'estructura en tres nuclis bàsics: vida, miracles *in vita* i miracles *post mortem*. A més a més, per remarcar la historicitat hagiogràfica, a la *Vida* s'indica que "en el Processo de su canonización se recita haver resuscitado después de su muerte venyte [*sic*] y ocho muertos en diversos tiempos y horas", amb la qual cosa es vol allunyar qualsevol indici de desmesura i es descarta una lectura "literària" dels fets que s'hi narren.[2]

2. És clar que quan dic això estic pensant en la diferència, comentada per Baños (2003: 44), entre hagiografia historiogràfica i hagiografia literària, en el sentit que aquesta darrera opta per la desmesura i pels prodigis populars. El fet que el traductor anònim castellà de la *Vida* de Péreç introduïsca unes pàgines

3. Passem ara de les grans unitats narratives a l'expressió concreta, per veure com tradueix l'anònim castellà les paraules de l'original i si és tan fidel com ho ha estat —en termes generals— en la transposició de l'esquema inicial.

Ja sabem que Miquel Péreç seguí el model de la prosa artitzada en aquestes composicions, tant en la vida dedicada a santa Caterina de Sena com en la de sant Vicent Ferrer. L'estil cultista, la sintaxi llatinitzant, l'hipèrbaton, el gust per la modificació exuberant, són elements característics d'aquesta prosa feta servir —però no sols— per alguns escriptors valencians tardomedievals i que respon a una situació i a un moment determinat. De fet, al segle següent, Tomàs de Vesach mampendrà una altra versió (a partir del llatí de Ramon de Càpua) de la vida de santa Caterina "no curant emperò de servar estil poètic ni modo artitzat, sinó planament", la qual cosa sembla indicar una crítica a la versió anterior, artitzada, de Péreç (Arronis 2007: 33-34; Casas 2007: 100-102). El gust havia variat i això tenia o podia tenir una repercussió lògica en les versions que eixien de les impremtes. Podem preguntar-nos aleshores si la traducció castellana de la *Vida de sant Vicent Ferrer* del 1589 seguí un procés semblant al que observàvem en la *Vida* de santa Caterina —és a dir en l'obra de Vesach—, en el sentit d'oferir un text més "pla" que l'anterior versió existent. Vegem-ho.

Sembla ja un lloc comú parlar de les relatives amplificacions de les traduccions antigues, freqüentment mitjançant l'ús de binomis o grups multinominals. És clar que aquest fenomen està molt vinculat a la tradició de les traduccions medievals i més encara a la d'aquelles versions depenents de models llatins, la llengua culta a la qual s'intenta arribar de la millor manera possible (tot i la consciència de la dificultat d'aconseguir-ho i la topicitat d'identificar-la amb una llengua "breu" i per tant impossible de traspassar amb el mateix nombre de mots). Ara bé, aquestes ampliacions no solen ser tan nombroses entre llengües romàniques, ni tampoc quan l'origen resulta ser ja un text amb suficients modificadors i amb un llenguatge artitzat. Exactament aquest darrer és el nostre cas: una versió al castellà provinent d'un text redactat en la valenciana prosa de Miquel Péreç. La *vida* castellana no genera molta més modificació ni ampliació, ja prou abusiva en la catalana.[3] De fet, hi ha poquíssims doblets nous: *socorreguda* (3): "socorrida y remediada"; *vinyes* (8): "viñas y campos"; *dolorós carçre* (9): "escura y dolorosa carcel". Una altra cosa és la petita ampliació que busca una millor contextualització, ara una mica més abundant: *axí com aprés fon y és stat vist* (3): "assi como fue visto despues por manifiesta experiencia"; *real cadira* (6): "real silla de vuestra Magestad"; *les dures pedres se romperen* (9): "las piedras se rompieron dandose unas con otras"; *Majestat* (10): "Magestad Dios y Señor mio". Excepcionalment, topem amb alguna novetat estilística afegida: *a la ciutat de València endreçaren los passos* (8): "començaron a caminar la via y camino de la ciudad de Valencia".

---

de miracles "deste glorioso santo del año M.D.XVII." remarca, ara amb més concreció temporal encara, la voluntat historicista ja iniciada per l'escriptor valencià en l'original.

3. Cite de l'edició de Ferrando (1996), especificant entre parèntesis el capítol on trobem la paraula o sintagma en qüestió.

Altrament, i en comparació, són moltes més les reduccions o directament les omissions de modificadors: *fruyts y splets* (3): "fructos"; *necessitat y fretura* (3): "necessidad"; *etern y verdader* (5): "verdadero"; *sol, sens humana companyia* (5): "sin compañia humana"; *refugi y defensa* (6): "defensa"; *simple y devot* (8): "devoto"; *affable y alegra* (8): "alegre"; *terres e camps* (8): "heredades"; *la noble y gran ciutat de València* (8): "la ciudad de Valencia"; *tovalloles y cordes* (8): "cuerdas"; *mal y pena* (8): "mal"; *plors, gemechs y congoxa* (8): "lloros y sospiros"; *eterna, spantable y dolorosa pena* (8): "eterna y dolorosa pena"; *deventurat y perdut home* (8): "desventurado hombre"; *punició y pena* (8): "punicion"; *peccats y culpes* (9): "peccados"; *les cruels e antigues nafres de l'ànima gaureix y sana* (9): "sana las enfermedades del alma"; *hoste y senyora* (9): "señora"; *remuneració y premi* (11): "premio"; *lo furiós y cruel marit* (12): "el marido"; *restituhir la perduda vida* (12): "restituyr la vida".

4. Tot quedaria en un pur maquillatge de compromís, si no observàssem també en la *Vida* castellana certes reduccions que suposen una major implicació en el treball de traducció i una apreciable intervenció. Dit altrament: hi trobem alguns fragments en què, malgrat que es conserva certament la fidelitat general al model, el traductor castellà no actua de manera mecànica retallant d'ací d'allà, sinó que a més hi ha una certa voluntat de sobrietat:

a) *no poria conplidament scriure amb quin goig y consolació estrema desijava veure del naxedor fill la benaventurada presència* (1): "no podria cumplidamente escrevirte con que gozo y consolacion desseava aquel hijo que esperava";

b) *dolçor de aquella dolça olor sentia* (3): "sentia aquel olor";

c) *De continent se levà lo guarit paralítich ab tan incomparable goig y alegria que no·s podria complidament scriure* (8): "y en un instante se levanto tan sano y alegre que fue cosa maravillosa";

d) *arribant a la posada, parí la prenyada serventa hun fill de gentil y bella forma* (8): "llegando la preñada a su casa pario un hermoso hijo";

e) *les sútzies taques de les sues ànimes* (9): "sus maculadas animas";

f) *que deu anys eren passats del seu honest matrimoni que no havia pogut concebre* (12): "que havia diez años que era casada y nunca pudo concebir";

g) *dolor tan gran que scriure no·s dexa* (12): "dolor entrañable";

h) *Ab desonesta continença respòs hun indiscret e indevot mariner* (12): "respondio un simple marinero";

i) *en pau, repòs y vida molt alegra* (12): "con grandissimo contento".

No cal dir que l'efecte resulta molt visible en els fragments on es canvia l'ordre de la frase de Péreç —sobretot el verb *in fondo*, propi del gust llatinitzant de l'autor— per un altre de més romànic:

a) *perquè, ab la temor de aquell spantable dia, de mal obrar se dexassen* (2): "porque atemorizados de aquel espantable y temeroso fin se dexassen de mal obrar";

b) *pregant-lo que de tan inich cativeri volgués la sua cativa ànima fer delliure* (8): "supplicandole que quisiesse librar su anima del captiverio en que estava";

c) *ab diformes gests, ululant axí com los muts acustumen y no formant paraules, la desventurada dona responia* (8): "La respuesta que le dio la miserable muger fue con gestos y diformidades segun que los mudos acostumbran de hazer y no formando palabras";

d) *senyals de dolorosa tristícia senyalaren* (9): "mostraron señales de dolorosa tristeza";

e) *fon en los alts cels per lo benaventurat sant la plorosa suplicació de la entrestida mare hoïda* (12): "fue oyda la llorosa peticion de la triste muger por el glorioso sancto que en el cielo estava".

Aquesta intervenció de què parlava es nota encara, i clarament, en llocs puntuals on hi ha un canvi estilístic. Innovacions com ara el canvi d'un cultisme per una veu patrimonial (*pàsser* (1): "pájaro"), d'un gerundi per proposició relativa (*a cascú dels hoints paria* (1): "parecia a cada uno de los que le oyan") o la reducció d'un circumloqui (*havia donat pluja* (3): "havia llovido"), són petites mostres que van en aquella direcció de reduir l'excessiva artització de la prosa d'origen en benefici d'una llengua diríem que més d'acord amb el moment de publicació de la *Vida* castellana. Ara bé, on millor s'evidencia la mà del traductor, per altra banda molt subtilment i sense grans traïcions a Péreç, és en el rebuig constant de *coniugata verba*, precisament un dels recursos retòrics més apreciats per l'escriptor valencià (Wittlin 1994: 11):

a) *la divina disposició dispondre* (1): "nuestro señor Dios disponer";
b) *ab açots de dura corda açotava* (3): "con açotes de una cuerda lastimava";
c) *lo pregaren que pregàs* (3): "le suplicaron rogasse";
d) *sermonava aquest gloriós sermonador* (8): "predicava este glorioso santo".

Finalment, i per comentar totes les intervencions, cal dir que no tots els canvis castellans entren en aquesta tipologia anterior o obeeixen a causes previsibles. Llevat d'alguna addició menor[4] i d'alguna traducció explicativa,[5] sols hi trobe aquestes petites variacions:

a) *tancat dins la caxa del seu cast ventre* (1): "encerrado en su castissimo vientre";

4. *a*) *de la sua verge mare* (2): "de la gloriosa Viergen santa Maria nuestra Señora";
b) *dos inichs frares… envejosos y trists de la santedat* (3): "dos iniquos frayles… muy embidiosos y en extremo tristes de la sanctidad";
c) *senyà-la tres vegades* (3): "señalola tres vezes con la señal de la cruz";
d) *sacratíssima verge Mare* (10): "virgen sacratissima Maria abogada de los peccadores";
e) *Vós, sagrat pa* (10): "vos pan sagrado sea ayuda y defensa mia contra los combates de nuestro enemigo".

5. *a*) *la santedat de aquest esdevenidor fill* (1): "la sanctidad de su hijo (que estava por nacer)";
b) *coses esdevenidores* (3): "cosas de las por venir";
c) *seu* (3): "yglesia mayor".

b) *perquè opinant, y no affirmant, ho deya* (2): "porque su opinion era aquella pero no lo affirmava";

c) *fructificà en maravellosa abundància* (3): "dio riquissimos fructos";

d) *l'altitut de la excelsa glòria* (3): "la soberana gloria del Parayso";

e) *ab les mans en alt plegades* (8): "las manos juntas y la faz al cielo".

5. La intromissió del traductor pot passar sovint inadvertida per a un lector general, perquè té més valor qualitatiu que no quantitatiu. Per exemple, el traductor castellà esmena allò que semblen errors de l'edició catalana de 1510,[6] la qual cosa pot ajudar, de fet, a millorar-la:

a) *aquella altra* [*sic*] *y humil reyna de parahís* (9): "aquella alta y humilde reyna del cielo";

b) *lo[s] qui ab dolorosa contricció* (9): "los que con dolorosa contricion";

c) *resucità la mort fadrí* (12): "resucito el mancebo muerto";

d) *suplique me vullau donar los tresors de la vostra beneyta* ***gran dolor*** *e contricció de mos peccats* (6): "suplico tengays por bien de darme los thesoros de vuestra bendita **gracia y dolor** y contricion de mis pecados";

e) *fon content lo virtuós governador de* ***tenir fe*** (8): "fue contento … el noble governador **detenerse**".

Contràriament, cal descartar de l'apartat d'intervencions positives del traductor castellà els errors provocats per una mala lectura del mot català, més o menys explicable, o directament per un possible error en l'edició de 1589:

a) *taques* [s.c de l'ànima] (1): "tocas";

b) *vexell ornat de les perles* (3): "vaso ordenado de las personas";

c) *santes hores* (3): "sanctas obras";

d) *claustres del seu ventre* (1): "clausulas de su vientre";

e) *inflat* [*sc. de vanitat*] (2): "ancho e hinchado" [semicorrecció];

f) *aspra y dura continença* (3): "pura [per *dura*] y aspera continencia";

g) *y en aquella santa pricació fon la major part de aquells a la vertadera fe de Jesús convertida* (3): "y fueron reduzidos la mayor parte de aquellos a la verdadera fe de Jesu Christo entonces convertidos" [semicorrecció];

h) *en una simple somera cavalcava* (3): "yva cavallero en un asna" [el traductor castellà llegí en cat. *cavaller va?*];

i) *falda de muntanya* (6): "alda de una montaña";

6. En algun cas concret, no resulta fàcil esbrinar si es tracta d'un error o d'una innovació: *posaren aquells dos malignes frares una desonesta dona en la tancada cetla perquè,* ***venint*** *lo verge e honest sant, lo inestimable joyell de la guardada virginitat li pogués robar y pendre* (3): "pusieronle aquellos iniquos frayles una deshonesta muger en su celda porque **viendola** el virgen y honestisimo sancto la inestimable joya de su virginidad tan guardada le pudiessen robar".

j) *lo monestir de Valldigna, que a sis legües de la ciutat de València stà situat* (8): "el monasterio de Valldigna que hay [*sic*] ocho leguas de Valencia estava situado";

k) *Teniu humilitat per ensenya, que los qui ab ales de presumpsió en alt muntar volen, muntant devallen* (9): "Posseed humildad y enseñad aquellos que con alas de presumpcion quieren subir para arriba y queriendo subir se abaxan".

També cal descartar uns pocs errors d'incomprensió, que mostren algunes deficiències lingüístiques del traductor i un major domini del castellà que no del català. Així semblen mostrar-ho solucions com: *discret naucher* (2): "discreto navegando"; *lo chiulet* (2): "el favor".

6. Una mera aproximació als sistemes de traducció de la versió castellana probablement acabaria per assumir que el traductor realitzà, en termes generals, una feina bastant respectuosa amb l'original, amb una tendència a desartitzar-ne la prosa i a oferir una llengua una mica més sòbria, amb pocs errors i amb intervencions molt subtils i poc impactants; tot i les modificacions, queda molt de la traça estilística de Péreç, malgrat una tendència a una tímida reconversió de la sintaxi a l'ordre més habitual i a una petita reducció de la modificació excessiva. Ara bé, aquesta subtilitat en els canvis, sobretot en el terreny lingüístic, ha de contextualitzar-se dins de l'ambient que es vivia allà pel 1589. Dit altrament, hem d'esbrinar si el traductor intervingué així de subtilment en el terreny ideològic, atès el fet implacable de la contrareforma,[7] o si el canvi de llengua i d'alguns detalls estilístics obeí simplement a una voluntat actualitzadora i a factors de mercat. Efectivament, en un treball actualment en premsa vaig constatar la presència d'alguns canvis que tenen o poden tenir a veure amb factors ideologicoreligiosos. Intentaré ara ampliar i aprofundir la qüestió una mica més:

a) Curt Witllin (1998: 331), parlant a propòsit de la *Vida de santa Caterina de Sena,* ja indicava que Miquel Péreç "s'esforçà a crear un ambient religiós d'elegància cortesana". D'aquest ambient, hi ha algunes traces en la *Vida de sant Vicent*; per exemple, quan Péreç tracta el sant de "virtuós cavaller y cortesà" (5) o les santes i sants de "gloriosos costesans [*sic*] de la cort divina" (6). Tanmateix aquesta elegància cortesana devia significar un excès per al traductor castellà, que canvià els "sants y santes, gloriosos costesans de la cort divina" per un més apropiat "a vosotros sanctos y sanctas gloriosas de la corte celestial". Identificar els sants amb els cortesans podia tenir altres lectures que les merament literàries, i per això possiblement traduí més avant, en (11), "los cortesans de la celestial cort" per "los sanctos y sanctas de la corte celestial". En el cas de la persona de Vicent Ferrer, tot el tractat valia per desfer qualsevol lectura malèvola, però en els altres dos casos hi havia major indefinició.

b) Aquesta mateixa sensació de possible mala interpretació pot explicar un altre canvi: "de les orribles penes que en la sdevenidora vida sentir speraven" (8) passà al castellà "de las horribles y espantosas penas del infierno y purgatorio", remarcant amb

7. Convé tenir en compte que el catàleg inquisitorial de Quiroga, que havia subsumit l'anterior de Trento, s'havia editat el 1583 (Pinto 1983: 197-8).

tota la força possible que les penes eren patrimoni de l'infern i del purgatori, i no d'una general "esdevenidora vida", que podia incloure també el cel. En aquesta mateixa direcció, "en lo penós purgatori" (3) havia passat a ser "en las penas de purgatorio", potser perquè el traductor volia accentuar així la idea del purgatori com un estat i no com un lloc, d'acord amb la doctrina consolidada després de la sessió vint-i-cinquena del Concili de Trento.

c) Unes altres vegades un canvi subtil podia deure's a una voluntat de major claredat i ortodòxia. Per a un escriptor com Miquel Péreç ja era suficient fer dir a Vicent Ferrer "No ligau libres de fengides poesies, de inútils històries" (9), solució que devia semblar massa general o ambigua al traductor castellà, que optà directament per un "No leays libros de poesias ni de historias prophanas", identificant aleshores la inutilitat i el fingiment amb els textos pagans. També en aquest cas ve a la ment el Concili de Trento, sessió XXII, on s'identifiquen les converses inútils a les esglésies amb les profanes.

d) La insistència de Roma en el caràcter clerical de l'Església, en la mediació del sacerdot a l'hora d'interpretar amb garanties la Paraula i superar la interpretació lliure de la Bíblia proposada per la Reforma, pot ajudar a explicar el pas del català "als preveres" (9) al castellà "a los sacerdotes (que estan en lugar de Dios)". Cal no oblidar que la impremta, aquella mateixa impremta que va fer servir la Reforma per difondre els textos en còpies abastables a tots aquells que volien apropar-se a la Paraula, també valia per difondre els valors de la contrareforma. Per això, no hem de negligir el fet que la censura i la inquisició afectà fins i tot autors ortodoxos consagrats i col·laboradors de la "institució", i que hom tingué especial cura a controlar la literatura religiosa —inclosa la de difusió en vulgar—, per tal d'evitar-hi la introducció de qüestions problemàtiques o susceptibles de ser-ho per a destinataris poc entesos (Pinto 1983: 204-7).

No estic proposant amb açò que el traductor castellà anònim de la *Vida* de Miquel Péreç tingués presents tots i cadascun dels decrets trentins, ni que sotmetés el tractadet hagiogràfic a l'examen de l'ortodòxia religiosa, talment com un inquisidor, però sí que, com a home del seu temps, va aplicar conscientment o inconscient les idees i les estètiques dominants; això sí, d'una manera molt discreta i sense trair excessivament l'original del qual partia.

Bibliografia

Arronis, C. (ed.), *«La vida de sancta Catherina de Sena» de Miquel Peres*. Alacant: Universitat d'Alacant / Departament de Filologia Catalana 2007.

Baños Vallejo, F., *Las Vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: Ediciones del Laberinto 2003.

Casas Nadal, M., «Les versions catalanes de la *Vida de santa Caterina de Siena*. Notes sobre el text i el paratext», *Quaderns d'Italià* 12 (2007), 91-103.

Ferrando, A., *La Vida de sant Vicent Ferrer, de Miquel Péreç*. València: Universitat de València / V. García editores 1996.

Llull, R., *Romanç d'Evast e Blaquerna.* Ed. d'A. Soler-J.Santanach. Palma: Patronat Ramon Llull 2009.

Martínez Romero, T., «Sobre causes i estratègies editorials d'una traducció: *La vida de sant Vincente Ferrer* (1589)», en premsa en *Bulletin of Spanish Studies*.

Pinto Crespo, V., *Inquisición y control ideológico en la España del siglo xvi.* Madrid: Taurus 1983.

Wittlin, C., «Sobre les Vides de sant Vicent Ferrer compilades per Ranzano, Antonino i Miquel Peres», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura* 5 (1994), 5-27.

—, «La *Vida de santa Caterina de Sena* de Miquel Peres: ampliació literària d'extrets escollits en el *Chronicon* d'Antonino de Florència», en: *Actes del Vuitè Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1998, 305-332.

LA MUERTE EN EL IMAGINARIO LITERARIO DE LAS LITERATURAS PENINSULARES MEDIEVALES

Luis Martínez-Falero
Universidad Complutense de Madrid
lmartinezfalero@filol.ucm.es

RESUMEN: En este trabajo se analiza el tema de la muerte en las literaturas hispánicas medievales, tanto en la poesía amorosa como en la elegíaca y la doctrinal. A partir de estas visiones de la muerte, estableceremos las conexiones con otras literaturas europeas, así como con la tradición popular, común a varios países de nuestro entorno. Todo ello delimitará el imaginario medieval sobre la muerte que se manifiesta en esa tradición literaria compartida y en la música y la iconografía, por lo que nuestro trabajo se inscribe tanto en la tematología comparatista como en la relación entre la literatura y las demás artes.

Palabras clave: muerte, literatura comparada, literaturas hispánicas medievales, literaturas europeas.

ABSTRACT: This paper analyses the recurrent theme of death pervading Medieval Hispanic literature as evinced in both love or elegiac poems and doctrinal poetry. Departing from the different variations on this outlook, we shall establish viable connections with other European literatures and — more importantly still — with popular tradition as common to a failry relevant number of cultural areas surrounding Spain. It is precisely the latter criterion that will delimit Medieval imagery on the theme of death, in the way that shared European literary tradition envisages it in music and iconography. Consequently, our work aims at shedding light upon the intersection of cross-thematic comparative literature and affinities between Literature and the Arts.

Key words: Death theme, Middle Ages, Hispanic Literature, European literatures, cross-thematic comparison.

Desde sus mismos orígenes, el ser humano se ha sentido sobrecogido ante la muerte. Por ello, desde que adquirió su capacidad simbólica (o desde que tenemos constancia de tal capacidad), la muerte ha sido uno de los temas más recurrentes en sus representaciones, quizá por la necesidad de personificar mediante un arquetipo ese *otro* que aguarda en nosotros, ese no-ser contemplado en los *otros* y que nos da cuenta de nuestra propia naturaleza.

En la Edad Media, se mantienen algunas formas simbólicas procedentes del mundo clásico, una vez cristianizadas: el sueño, la balanza para el pesado de las almas o la rueda de la Fortuna, pues se hallan muy próximos a la visión que de la Muerte ofrece el Antiguo Testamento, lo que permite modelar el comportamiento religioso de los fieles, dando entrada a "gestos, símbolos e ideas" (Alexandre-Bidon 1998: 15). Entre estas ideas, firmemente unidas a lo doctrinal, se halla el *sueño* en espera de otra vida, la vida verdadera, por lo que los tratados doctrinales se cargarán de referencias al sueño en sustitución del concepto de una muerte asumida como definitiva (Alexandre-Bidon 1998: 42).

Así, desde las visiones de ermitaños que, a partir de la *Visio Philiberti*, desempeñan un importante papel doctrinal a lo largo de la Edad Media, hasta el mismo arranque de la *Commedia* de Dante, el sueño (con todas sus reminiscencias clásicas) se convierte en un simulacro de muerte que permite llegar al trasmundo, pero también regresar de él. Y en ese trasmundo se encuentran los castigos eternos. Por ello, una de las representaciones medievales más habituales de la Muerte es el diablo mismo (representado en muchas ocasiones por un dragón o serpiente), que devora a los impíos, en una suerte de muerte sin retorno.

Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, 1167-1185. Abadía de Hohenburg (Alsacia)

Pero la Muerte asimismo forma parte de otros ámbitos: es la agonía que sufre el enamorado ante la indiferencia de la dama o el dolor por la pérdida de alguien querido; o su mención es el medio para que se acepte la doctrina religiosa. Todo ello configura el imaginario literario medieval, que, en este trabajo, centramos en las literaturas hispánicas, en su interrelación y en su conexión con la iconografía. Por ello, vamos a tratar brevemente cuatro ámbitos: la muerte por amor, la elegía, la literatura doctrinal y la literatura popular, centrándonos en el género poético, por ser quizá el más difundido en este período histórico, tanto en la lírica (unida aún a la música) como en las formas épico-narrativas. Comencemos, pues, por la *muerte por amor* y la elegía.

1. La muerte fingida y la muerte real

Amor y Muerte forman desde antiguo una dualidad establecida por su oposición. Sobre esta antítesis, los trovadores difundieron uno de los tópicos de más largo recorrido en la poesía amorosa europea: la *muerte por amor*.

Una tradición ahistórica señala que Bernat de Ventadorn pudo morir de amor por Leonor de Aquitania en la corte de los Plantagenet, tras el matrimonio de esta exreina de Francia con el futuro Enrique II de Inglaterra. Lo cierto es que el trovador del Lemosín acompañó a Leonor de Aquitania en la corte de Enrique II, pero murió muy probablemente en el monasterio cisterciense de Dalon hacia 1200. No obstante, en una de las composiciones más famosas de Bernart de Ventadorn, y de la poesía y la música trovadoresca, «Can vei la lauzeta mover», donde se habla del pesar causado por el desdén de la dama, se afirma:

VI. Merces es perduda, per ver
—et eu non o saubi anc mai—,
car cilh qui plus en degr'aver,
no·n a ges; et on la querrai?
A! can mal sembla, qui la ve,
qued aquest chaitiu deziron
que ja ses leis non aura be,
laisse morir, que no l'aon![1]

El desdén de la dama, dadora de la vida y de la muerte, señora en el sentido feudal del término, es una de las causas más habituales de la muerte por amor. Los ejemplos serían innumerables tanto en la lírica provenzal como en la gallego-portuguesa (sin olvidar otras líricas surgidas de la provenzal, como la alemana de los minnesinger o la del *dolce stil novo*). En la lírica gallego-portuguesa, encontramos este tópico muy arraigado en la cantiga de amor, influenciada en su origen por la *cansó* provenzal. Así, aparece

1. "VI. En verdad, la piedad está perdida —y yo no lo supe nunca—, pues la que debería tener más no tiene nada, y ¿dónde la buscaré? ¡Ah, qué duro de creer se hace al que la ve que deje morir [y] que no ayude a este desgraciado anheloso que sin ella no tendrá ningún bien!" (Riquer 1983: 386).

en cantigas de Fernán Rodriguez de Calheyros (“Non á ome que m’entenda”), Pero d’Armea (“Senhor, vej’eu que avedes sabor”), Pay Soarez de Taveyros (“Como morreu quen nunca ben”) o Alfonso X (“Poys que m’ey ora d’alongar”), entre muchos otros.

Manuscrito del *Roman de la Rose* (fol. 11-vº), siglo XIV. Biblioteca Nacional de Francia

Otra causa de la muerte por amor es la ausencia de la dama, como hallamos en Peire Bremon lo Tort («Mei oll an grant manentia»), cuyo principio introduce ya este motivo de la lírica amorosa:

I. Mei oll an grant manentia
aguda en lor baillia;
ara·m pesa car viurei,
que ja mais non aurei;
ar m’en voill del tot giquir
e no·l poirai mais cobrar,
e laissarai mi morir,
c’om ses joi non deu durar.[2]

2. “I. Mis ojos han tenido en su poder gran riqueza. Ahora me pesa vivir porque nunca más tendré gozo; ahora quiero abstenerme completamente [de vivir] y no lo podré recuperar; y me dejaré morir, pues hombre sin gozo no debe existir” (Riquer 1983: 516).

A veces el poeta prefiere morir a dirigirse a su dama, siendo el temor a hablar otro motivo común de la lírica provenzal y la gallego-portuguesa. Lo hallamos claramente expuesto en la *cansó* «En cossirer et en esmai», de Bernart de Ventadorn, con la contradicción lógica ante la duda de si hablarle o no:

III. E doncs, pois atressi·m morrai,
dirai li l'afan que m'en ve?
Vers es c'ades lo li dirai.
No farai, a la mia fe,
si sabia c'a un tenen
en fos tot'Espanha mia;
mais volh morir de feunia
car anc me venc en pessamen.[3]

También es el motivo que articula, por ejemplo, la *cansó* de Guiraut de Bornell «Ai las, com mor! Quez as amis?» o la cantiga de Pero García Burgalés «Se eu soubess'u a eu primeira vi», cuya tercera estrofa concluye: "…moyr'eu, e non lhi posso ren dizer" (Alvar / Beltrán 1989: 197).

La forma más representativa de la lírica gallego-portuguesa es la cantiga de amigo, de origen popular y voz femenina, donde también está presente esta muerte por amor, por la ausencia o tardanza del amigo, como en la cantiga de Don Denís Rey de Portugal «Non chegou, madr'o meu amigo», cuyo estribillo nos repite: "Ai madre, moiro d'amor!". El reflejo en la poesía provenzal debe situarse en la obra de las trovadoras, donde se canta al amor desde la perspectiva femenina, con unos referentes físicos (simbólicos o no) más marcados, como sucede asimismo en la cantiga de amigo, donde los referentes eróticos, simbolizados por elementos naturales, resultan evidentes. Por ejemplo, la trovadora Castelloza, en su *cansó* «Ja de chantar non degr'aver talan», dice morir de amor por el amigo:

II. Ai! bels amics, sivals un bel semblan
mi faitz enan
qu'ieu moira de dolor […][4]

Quizá el origen tanto de esta muerte por amor como de esa perspectiva física de la relación sentimental deba situarse en las jarchas de la serie árabe (siglo XI), donde una voz femenina asegura: "¡Amānu, Amānu! Yā l-malīh. gāre: / ¿Borqē tū [mē] quéreš, yā-llāh, matāre?" (Jarcha V); o "Yā mammà si no lēša l-ŷinna / altesa morréy […]"

3. "III. Y entonces, pues así moriré, ¿le diré el afán que me viene de ella? Cierto es que en seguida se lo diré. No lo haré, a fe mía, aunque sepa que al instante toda España fuese mía; prefiero morir de coraje, pues nunca me vino al pensamiento" (Riquer 1983: 367).

4. "II. ¡Ay!, hermoso amigo, por lo menos ponedme un rostro amable antes de que muera de dolor […]" (Riquer 1983: 1328).

(Jarcha XXXb).[5] En este sentido, el tópico habría nacido en un contexto doctrinal y literario distinto (incluso fuera del *amor udri* de carácter platónico), para quedar inserto más tarde en una lírica marcadamente platónica, al menos en su planteamiento.

Sin embargo, las críticas hacia los tópicos recogidos en la lírica amorosa provenzal (y, por ende, en la de aquellas literaturas influidas por ésta), y que se inscriben en el amor cortés, comenzaron muy pronto. Así, en un poema satírico, Peire Cardenal («Ar me puesc ieu lauzar d'Amor») lleva a cabo una parodia textual de una *cansó* de Giraut de Bornelh, donde subvierte todos los tópicos pertenecientes al sufrimiento del enamorado:

III. Ni dic qu'ieu mor per la gensor,
ni dic que·l bella·m fai languir,
ni non la prec ni non l'azor,
ni la deman ni la dezir;
ni no·l fas homenatge,
ni no·l m'autrei ni·l me soi datz,
ni non soi sieus endomenjatz,
ni a mon cor en gatge,
ni soi sos pres ni sos liatz,
anz dic qu'ieu li soi escapatz.[6]

Otro tanto realiza Pero García Burgalés en una cantiga de escarnio dedicada al trovero Roy Queymado («Roy Queimado morreu con amor»), llevando a cabo una parodia centrada en el tópico de la muerte fingida por el enamorado:

Roy Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Santa Maria,
por ũa dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh'ela non quiso ben fazer,
feze-s' el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois, ao tercer dia […]

(Alvar / Beltrán 1989: 205)

Precisamente, Pero García Burgalés dedicó una composición híbrida, entre la cantiga de amor y el *pranto*, a su amada muerta («Se eu a Deus algún mal merecí»), donde no muere de amor, sino que lamenta no haber muerto antes que ella. Así, la muerte fingida nos conduce hacia la muerte real, hacia una forma de expresión que nos

5. "¡Merced, merced! Oh hermoso, di: ¿Por qué tú me quieres, ay Dios, matar?"; "Oh madre, si no cesa la locura / altura, moriré […]", respectivamente (García Gómez 1995: 117 y 339).

6. "III. Ni digo que muero por la más gentil, ni digo que la hermosa me hace languidecer, ni le ruego ni la adoro, ni la requiero ni la deseo; ni le presto homenaje, ni me entrego ni me he dado a ella, ni soy su servidor, ni tiene mi corazón en prenda, ni soy su preso ni su atado, sino que digo que me he escapado de ella" (Riquer 1983: 1490).

habla del dolor por la pérdida, de una literatura sometida a los cauces de la retórica epidíctica y de la métrica, dando forma a los sentimientos del poeta (sinceros o no) y, sobre todo, a la doctrina cristiana.

El modelo para la poesía elegíaca (*planh*, *pranto*, planto), de tipo épico-narrativo, procede de Columbanus de Saint Trond y su *planctus* por Carlomagno, el «Planctus de obitu Karoli», compuesto hacia el año 814, si bien su música fue compuesta en el siglo xiii. En esta composición, se enumera la conmoción universal que supone la muerte del emperador, así como una invitación a llorar esta muerte y una sucesión de preces dirigidas al Espíritu Santo y a Cristo por la eterna salvación del difunto (Dümmler 1881: 435-436). Este tipo de composiciones, que pertenecen al canto gregoriano, abrió una vía para el lamento por la muerte de un personaje de elevada condición (p. ej. el *Planctus Guillelmus*, dedicado a Guillermo el Conquistador, muerto el año 1090), aunque asimismo encontramos *planctus* de tipo religioso (como los dedicados a la Virgen, cuya cumbre en castellano sería el «Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo», de Berceo), los dedicados a los santos o el de tipo moral, sea para lamentar las crisis que sufrió la Iglesia, sea para desarrollar, al hilo del lamento de Jeremías, una serie de escenas bíblicas (p. ej. el «Plantus David super Saul et Jonatha»), como el compuesto por Pedro Abelardo («O quanta qualia sunt illa sabbata»), donde, además, deja entrever sus desgraciados amores con Eloísa. Esta poesía de tema religioso, que pronto pasó a los cantos populares, influyó en la lírica provenzal anterior al siglo xiii. Tanto los *planctus* dedicados a la Virgen como a los santos, y las vidas versificadas, que amplifican la alabanza inserta en este tipo de poesía, poseen su correlato en el *planh* provenzal. Valgan como ejemplos el *planh* de la Biblioteca de Aix dedicado a la Virgen o el manuscrito de la iglesia de Àger que recoge el "plant de Sent Esteve" (Milá y Fontanals 1966: 436-437).

En el plano de la poesía profana, el primer *planh* lo debemos a Cercamon (primera mitad del siglo xii), «Lo plaing comenz iradament», dedicado a la muerte de Guillermo X de Aquitania y VIII de Peitieu. En esta composición, Cercamon introduce un tópico que consiste en considerar también muertas las virtudes que adornaban al fallecido. En este sentido, la estructura del *planh* sería la siguiente: invitación al lamento, linaje del difunto, enumeración de tierras o personas entristecidas por su muerte, elogio de las virtudes del difunto, la oración por la salvación de su alma y el dolor producido por su muerte (Riquer 1983: 60). En buena medida se trata de una adaptación de la preceptiva fijada por Menandro el Rétor en el segundo de sus tratados de retórica epidíctica, donde se formula la *consolatio*. La mayor parte de las composiciones se centra en dos de los *loci a persona* que recoge la tradición de la *inventio*: linaje y acciones (o virtudes), propios del discurso encomiástico. Estos poemas presentan un rasgo formal común, procedente de la retórica: el uso del apóstrofe y de la exclamación retórica, para manifestar el duelo. Precisamente, uno de los elementos que determinan la mayor calidad de un *planh* es el alejamiento de estos esquemas retóricos establecidos por tradición, lo que manifiesta no sólo la originalidad de la composición, sino además un mayor grado de (aparente) sinceridad, como sucede con el poema «Consiros cant e planc e plor», de Guillem de Berguedà, compuesto con motivo de la muerte

de Ponç de Mataplana, quizá al sur de Cataluña o tal vez en el Bajo Aragón o Norte de Valencia, hacia 1184. No obstante, habitualmente encontramos, en estos términos retóricos y literarios señalados, la mayor parte de las cuarenta y tres composiciones conservadas, pertenecientes a este género.

Resultan interesantes los dedicados a la muerte de damas nobles (destinados al padre de la fallecida), como el de Aimeric de Peguilham «De tot en tot es er de mi partitz», quien introduce una variante del *Ubi sunt?* en la segunda estrofa, al glosar los encantos de la dama; o el de Gavaudan «Crezeus, fis, verays e entiers», dedicado a la muerte de su dama. Las disquisiciones morales o religiosas, que introducen varios de los ejemplos propuestos, conducen a relacionar el contenido de algunos de estos poemas elegiacos con el *Tractatus consolatorius de morte amici* (1260), de Vincent de Beauvais, tratado moral dedicado a San Luis Rey de Francia, tras la muerte de un hijo.

Ahora bien: a pesar de los elementos de carácter religioso que se hallan insertos en varias de estas composiciones profanas (dedicadas a llorar la muerte de un rey o de un noble, o de alguno de sus familiares), este tipo de lírica tuvo una desigual acogida en los reinos cristianos de la Península. En la lírica gallego-portuguesa, estas composiciones alcanzan con dificultad la media docena, y cinco de ellas pertenecen a Pero da Ponte, quien pretendió introducirlas. El sexto *pranto* es de Johan, trovero leonés, seguidor de Da Ponte. Uno de estos poemas de Pero da Ponte, además, es un *pranto* burlesco «Mort'é don Martin Marcus! Ay Deus, se é verdade !», dedicado a la muerte de don Manuel, hermano de Alfonso X, con quien no mueren las virtudes (según el tópico provenzal), sino los grandes vicios que, según parece, lo caracterizaron en vida. Otros dos plantos están dedicados, respectivamente, a la muerte de Beatriz de Suabia (1235) y a la de Fernando III (1352), en el que se glosan las hazañas y virtudes del rey muerto y se alaba al sucesor, Alfonso X. Precisamente es muy conocido el duelo por la muerte del Rey Santo ordenado por su hijo en Sevilla y recogido en el capítulo 1133 de la *Primera Crónica General* (Menéndez Pidal 1977: 773). Sin embargo, Alfonso X, siguiendo los principios doctrinales de la Iglesia (materializados en el «Canon XXII» del III Concilio de Toledo) que aconsejaban evitar las señales de duelo ante la muerte —pues ello significaba un indicio de increencia en otra vida— prohibió cualquier manifestación gestual (p. ej. mesarse los cabellos o arrancárselos, o golpearse el pecho o arañarse la cara) o verbal, que expresara el dolor ante la muerte, como se indica en la «II Partida» (Muñoz Fernández 2009: 113). Esta prohibición eclesiástica fue sancionada por el «Canon CI» del Concilio de Toledo de 1323 y mantenida, por este motivo, en las leyes de Alfonso XI.

Esta prohibición indica, por una parte, la pervivencia de estas manifestaciones de dolor entre las clases populares, que —sin embargo— evitan los nobles, incluso en la vertiente más retórica y literaria; y, por otra, explica la aparición de la parodia del planto que encontramos, por ejemplo, en el *Libro de Buen Amor* (1330 / 1343). Porque el Arcipreste no dedica su planto a la muerte de un noble, sino a la de su alcahueta, siguiendo los cánones formales del género, por lo que la parodia encierra un trasfondo moral evidente:

1520 ¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!
Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!
Enemiga del mundo, que non as semejante,
de tu memoria amarga non sé quien non se espante.

1521 Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmez,
al bueno e al malo, al rico e al refez,
a todos los egualas e los lievas por un prez,
por papas e por reyes non das una vil nuez […]

(Juan Ruiz 1992: 391-392)

La muerte es la fuerza que iguala a todos. Tanto en la moralidad del sentido del texto, como en el uso del apóstrofe, dirigido a la Muerte (no a Dios ni al difunto, como en el *planh* provenzal y sus ramificaciones),[7] el texto del Arcipreste nos acerca bastante a *Les vers de la Mort*, de Hélinand de Froidmont (siglo xii), extenso poema dirigido a su círculo de amigos, pertenecientes a la nobleza de Reims. En esta obra hallamos un continuo apóstrofe a la Muerte, el recuerdo de amigos muertos y diversas disquisiciones morales. La obra de Froidmont originó un par de textos epígonos en el siglo xiii: *Les vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras y los de Adam de la Halle, por lo que esta visión moral conocerá una amplia difusión a lo largo de la Edad Media. Junto a estos textos escritos en verso por eclesiásticos, los poetas profanos también cultivaron la poesía moral, que, unida a la tradición popular, produjo un interesante intercambio de temas, formas y planteamientos textuales.

2. Doctrina religiosa y cultura popular en la poesía medieval hispánica

Como hemos visto, la literatura religiosa (el *planh* puesto en boca de la Virgen o el que glosa escenas del Antiguo Testamento, así como la narración de vidas de santos) influye en la lírica provenzal, tras entrar a formar parte de la cultura popular. Asimismo varias composiciones elegiacas incluían diversas disquisiciones de tipo religioso o moral. Ello nos aproxima a una concepción de la poesía cultivada por los trovadores y troveros para difundir diversos conceptos religiosos (como el arrepentimiento por los pecados o la crítica a una sociedad corrompida por la impiedad) entre los oyentes. Un género transferido de la poesía profana, el alba, será un importante vehículo para alcanzar esta finalidad, adquiriendo así el calificativo de "religiosa". El amor humano se convierte en amor a Dios y la muerte en aspiración de encuentro con el amado,

7. Por ejemplo: "II. Ai! douz compaings, viaz vai vostre brius!" ("II. ¡Ay, dulce compañero, que pronto se acabó vuestro brío! […]") (Guilhem de Saint Leidier); "I. Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz / tan estranhs dols cum es del jov' enfant […]" ("I. Buen señor Dios, ¡cómo puede soportarse tan singular dolor como es el del joven infante […]") (Guiraut de Calanson) (Riquer 1983: 564, 703 y 1085, respectivamente). "Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vus ten ora / por destroyrdes este mund'assy […]?" (Pero da Ponte) (Alvar / Beltrán 1989: 166).

en paralelo con la doctrina formulada en el siglo XIII por Jan van Ruysbroeck en su *Speculum æternæ salutis* o por Thomas de Kempis en su *De imitatione Christi*, bases de esa *devotio moderna* que interioriza la experiencia.

Así, en una composición de Bertran de Born («Quan mi perpens ni m'albire…»), escrita poco antes de ingresar en un monasterio en 1195, encontramos la muerte como elemento igualador, en una invitación a la conversión:

> Quan mi perpens ni m'albire
> qu'ieu soi ni de qual part venh,
> meravilh me molt e·m senh,
> com Dieus volc esser sufrire
> tan longament dels mieus tortz.
> Mas el, qu'es verais e fortz,
> pos li platz qu'a lui me vire,
> denh aisi·l pecat aucire
> com mos mals talans es mortz […][8]

Por otra parte, el alba religiosa nos plantea la conexión entre pecado y muerte, así como la salvación al mantener los mandamientos, conteniendo siempre un ruego a Dios Padre o al Hijo o a la Virgen (incluso a los tres) como verdadera luz que destierra las tinieblas. Estas composiciones las hallamos en trovadores como Falquet de Romans («Vers Dieus, el vostre nom e de Sancta Maria») o Bernart de Venzac («Lo pair'e·l filh e·l Sant Espirital»). Así, el primero afirma:

> II. Senher Dieus, que nasques de la Verge Maria
> per nos guerir de mort e per restaurar via,
> e per destruir' enfern que·l diables tenia,
> e fos en crotz levatz,
> d'espinas coronatz,
> e de fel abeuratz,
> Senher, merce vos cria
> aquest pobles onratz,
> que·lh vostra pietatz
> lor perdon lor peccatz […][9]

El muerto no puede conservar la memoria, como no puede tampoco conservar sus bienes materiales. Esta idea de la vanidad de las riquezas (formulada en el mismo ar-

8. "I. Cuando reflexiono y considero lo que soy y de dónde vengo, mucho me admiro y me hago cruces de que Dios haya querido soportar mis errores durante tanto tiempo. Pero Él, que es veraz y fuerte, pues le place que hacia Él me vuelva, dígnese matar el pecado así como está muerta mi mala intención […]" (Riquer 1983: 748-749).

9. "II. Señor Dios, que nacisteis de la Virgen María para curarnos de muerte y para restaurar la vida, y para destruir el infierno que poseía el diablo, y fuisteis alzado en cruz, y coronado de espinas y saciado de hiel; Señor, misericordia os pide este pueblo honrado, para que vuestra piedad le perdone sus pecados […]" (Riquer 1983: 1222). Para la poesía religiosa provenzal, *vid.* Oroz Arizcuren 1972.

ranque del *Eclesiastés*) procede del tópico doctrinal *Contemptus mundi*, creado por San Bernardo de Claraval (siglo xii) (Kurtz 1975: 11; Infantes 1997: 210), que recogerán tanto Alain de Lille en ese mismo siglo (Lille 1490: A_{VIII}-vº) como los impulsores de la *devotio moderna* y sus seguidores. Este tópico lleva aparejado el *Ubi sunt?*[10], entrando ambos tópicos en la literatura profana.

Otros autores lamentan la corrupción y el declive moral de su mundo, como Bernart de Venzac («Lanquam cort la doussa bia») o Marcabrú («Aujatz de chan, com enans'e meillura»); o Pero Gomez Barroso («Do que sabia nulha ren non sen»), en la lírica gallego-portuguesa. También son de lamentar, desde un punto de vista moral, las habituales infidelidades de las mujeres (quizá la cara más reprobable del *fin'amor*, con Lanzarote y Ginebra como modelo literario), según afirma Marcabrú en su poema «Dirai vos en mon lati», quien, además, canta a la fidelidad de las esposas en su poema de cruzada «A la fontana del vergier».

Por otra parte, frente a la lírica amorosa, Alfonso X, en una de las *Cantigas de Santa María* («Muito á Santa Maria, Madre de Deus, gran sabor»), contrapone la belleza y dones de la Virgen a los de la mejor de las damas.

Esta poesía, ciertamente, se opone a una lírica trovadoresca más dada a los deleites que a la oración, tal vez con el antecedente literario del poema del Archipoeta (siglo xii) «Estatuans intrinsecus ira vehemens», donde el aparente tono doctrinal desemboca en un ruego (estrofa sexta), en el que pide a Dios una buena muerte y seguir gozando de las doncellas y del baile. Del mismo modo, en tono paródico, algunos trovadores nos narran sus viajes al Paraíso, siguiendo esa línea de visiones del más allá que nutre un buen número de textos medievales: el Monje de Montaudon nos cuenta que fue a ver a Dios y que éste lo invitó a dedicarse a la poesía («L'autrier fuy en Paradis»); Guillem d'Aupol realiza una especie de *tensó* con Dios («Seinhos, aujas, c'aves saber esen»); o Peire Cardenal («Un sirventés novel vueill comensar») reprocha a Dios la existencia de un Juicio tras la muerte.

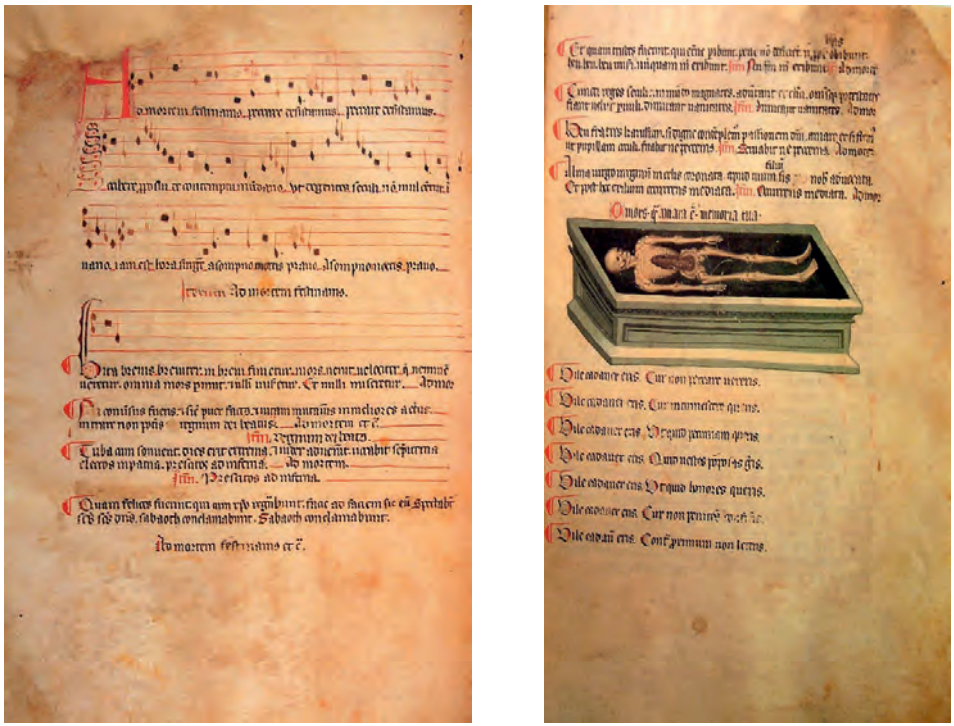
Pero toda esta visión de la muerte está muy alejada de la religiosidad popular de la época, en la que conviven elementos de la tradición prerromana junto a otros procedentes de la doctrina, asimilada desde las lecturas litúrgicas y desde la homilética, que tomó como modelo el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand en el siglo xiii.

No cabe duda de que el simbolismo impregnaba la vida de la sociedad medieval. Estas expresiones simbólicas convivían y, a veces, se mezclaban en el imaginario de la población con concepciones mágicas de los objetos o con la visión de la sociedad como una "comunidad de vivos y de muertos", causada por la inexistencia de una separación entre el hombre y la naturaleza (Gourevich 1983: 13). En el trasfondo de esa convivencia entre vivos y muertos quizá se halle esa dualidad de mundos simétricos, donde la sociedad de los vivos se refleja en la de los muertos. Asimismo existe una clara correspondencia entre literatura doctrinal y literatura popular, nutriéndose

10. Este tópico procede de la literatura latina. Su empleo podemos encontrarlo en Ovidio, *Metamorfoseos*, 13.340 y *Fasta*, 2.57; Séneca el Viejo, *Controversiæ* 9.1.4.15; Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia* 5.6; o Quinto Curtio Rufo, *Historiæ Alexandri Magni*, 9.2.32.

mutuamente, al proporcionar modelos para el culto religioso que permitieran la mayor cohesión posible.

En este sentido, el himno «Vado mori», procedente del *De contemptu mundi* (1267) de Lotario de Conti (que ejerció el papado como Inocencio III) se convirtió en modelo para cantos populares de índole religiosa. Un texto que era cantado y bailado por los romeros que visitaban Montserrat es el «Ad mortem festinamus», contenido en el *Llibre Vermell* (siglo XIV), junto a otras nueve composiciones de origen popular (y temática religiosa) que se solían cantar y danzar, y que los monjes adaptaron para evitar cualquier tipo de desviación profana (Massip / Kóvacs 2004: 55). Un esqueleto sirve para ilustrar el poema, imagen aparecida en los monumentos funerarios franceses a mediados del siglo XIV, de donde pasará a la pintura mural europea. En esa representación del esqueleto o del cuerpo en descomposición, la doctrina tomista desempeña un papel fundamental, ya que "Es Santo Tomás el que trae para la muerte una explicación ontológica entre la "realidad natural" y la "realidad humana", que desemboca en una concepción escatológica de esta dualidad" (Infantes 1997: 50).



«Ad mortem festinamus», *Llibre Vermell*, siglo XIV. Abadía de Monserrat

Como indica Víctor Infantes, el «Vado mori» estaría en el origen de los textos latinos y alemanes que configuran la *Totentänze*. Unido a otras fuentes, cultas y populares,

dará lugar a la danza macabra holandesa o la francesa (recogida por Guyot Marchand en el siglo xv) (Infantes 1997: 41). Por tanto, podemos establecer un origen religioso en esta manifestación popular, que retorna a lo doctrinal para ilustrar las cuestiones derivadas de ese *Contemptus mundi*, cuya adaptación más temprana al castellano es *El libro de la miseria de omne*: la Muerte se aproxima y es necesario rechazar el pecado.

Ahora bien, entre la multiplicidad de orígenes de las danzas macabras europeas (sean los cantos litúrgicos representados, como los *Maccabearum chorea*; sean las fiestas como el carnaval), cabe destacar, sin duda, las danzas celebradas en los cementerios, con esa visión paralela de los dos mundos: las danzas de la superficie se corresponderían con otras bajo tierra. Aquí podemos indicar que en el folklore germano existían bailes nocturnos en los cementerios o que en el mundo clásico podemos hallar la danza ritual sobre la tumba de un héroe, danza transferida después a los enterramientos de los mártires cristianos como celebración de su llegada al cielo (Kurtz 1975: 9-24; Infantes 1997: 33-151; Franco Mata 2002: 187; Massip/Kóvacs 2004: 29). Cualquiera de estas posibilidades nos explicaría la extensa disquisición sobre la sacralidad del cementerio que Guillaume Durand introduce en su *Rationale* (Durand 1494: a_7-rº/vº). En este tipo de danza macabra (cuyo germen podemos adivinar en el *Llibre Vermell*), lo profano y lo religioso se mezcla hasta el punto de figurar en la iconografía, en calidad de maestro de la danza, un personaje tomado de la mitología germánica: Ogmios, guerrero armado con una maza, arco y carcaj, paralelo del Hércules grecolatino.

Johannes Vogel, *Icones mortis*, 1648. Ed. en Nüremberg por C. Lochner

Ogmios, en la mitología celta, es también el guía de la *caza salvaje*, grupo de jinetes que arrastran consigo a los vivos para trasladarlos al trasmundo (Walter 2002: 134); es decir, Ogmios es la Muerte misma, como lo es, basado en esa misma mitología, el Ankou en Normandía, cadáver que sale de su tumba para llevarse a un vivo.

Pero la Edad Media nos ofrece, además, la consideración de la Muerte como un ser abstracto, que se puede representar gráficamente (en la literatura y la iconografía) con unos símbolos propios, sobre todo a partir de la epidemia de peste de 1348, entre los que cabe destacar las flechas, procedentes de la imagen de la Peste que nos ofrece el *Apocalipsis* (6, 8). Así la hallamos en el fresco de la iglesia de San Francesco (Lucignano), atribuido a Bartolo di Fredi, «Trionfo della morte» (siglo XIV),

Bartolo di Fredi (atrib.), «Trionfo della morte», siglo XIV.
Iglesia de San Francesco (Lucignano)

cuyo título se convierte en un tópico iconográfico, como podemos ver en el Oratorio dei Disciplini de Clusone (Bérgamo) o en el Cementerio de los Santos Inocentes de París, en ambos casos ya con un esqueleto como protagonista. Así aparece armada en la *Dança general de la Muerte*, donde toma la palabra, dejando atrás tanto las formas del apóstrofe dirigido a ella, según el modelo de los cantos religiosos:

Yo so la muerte çierta a todas criaturas
Que son y serán en el mundo durante,
Demando y digo o omne por que curas
De bida tan breve en punto pasante,
Pues non ay tan fuerte nin resio gigante
Que deste mi arco se puede amparar,
Conuiene que mueras quando lo tirar
Con esta mi frecha cruel traspasante […]

(Anónimo 1966: 379)

Por tanto, podemos afirmar que es a partir de la epidemia de peste que asoló Europa en 1348 cuando la Muerte adquiere rasgos propios, que progresivamente irán adquiriendo una mayor complejidad hasta desembocar, a finales del siglo xv, en el arquetipo del esqueleto armado con una guadaña, que pervive hasta hoy. La muerte por amor o *muerte fingida* ha dejado paso de manera definitiva al arquetipo de la Muerte como símbolo del dolor ante el fin implacable y definitivo de la vida. La iconografía y la literatura sobre el trasmundo, paralelas a las referidas a la Muerte, cobran así su sentido, como medio de consuelo, cargándose además de un progresivo retoricismo, cuya finalidad no es otra que atenuar ese dolor. Aunque, a fin de cuentas, el sentimiento humano ante la Muerte (también ante el amor no correspondido) se mantenga más allá de su posible conversión en objeto artístico. Arte y vida se complementan así para mostrarnos nuestra naturaleza, pues esta proyección de arquetipos no es sino un modo de representar aquello para lo cual es necesario crear un lenguaje más allá de nuestro lenguaje cotidiano, por cuanto la experiencia de la muerte contemplada en la muerte del *otro*, nos lleva a no comprender las causas. Mirándonos en el espejo del arte pretendemos inquirir esas causas que escapan a la racionalidad, para saber que la imagen (hecha trazo o palabra) puede atenuar nuestra angustia.

Bibliografía

Alexandre-Bidon, D., *La mort au Moyen Âge (xiii^e^-xvi^e^ siècle)*. París: Hachette 1998.

Alvar, C. / V. Beltrán (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Barcelona: Alhambra 1989.

Anónimo, «La danza de la muerte», en: T. A. Sánchez: *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*. Madrid: Atlas 1966, 379-385.

Dümmler, E., «Planctus de obitu Karoli», en: *Pœtæ latini ævi carolini*, i. Berlín: 1881.

Durand, G., *Rationale divinorum officiorum*. Venecia: Per Simonem Bevilaqua 1494.

Franco Mata, M. A., «El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y las *Danzas de la muerte* bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 20, 1-2 (2002), 173-214.

Froidmont, H. de, *Les vers de la Mort. Poème du xii^e^ siècle*. Ed. de M. Boyer / M. Santucci. París: Honoré Champion 1983.

García Gómez, E., *Las Jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza 1995.

Gourevitch, A. J., *Les catégories de la culture médiévale*. París: Gallimard 1983.

Infantes, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos xiii-xvii)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1997.

Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), *Libro de Buen Amor*. Ed. de Alberto Blecua. Madrid: Cátedra 1992.

Kempis, Th. de, *Opera omnia*. Lyon: Ex oficina typographica Baltazariis Belleni 1636.

Kurtz, L. P., *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*. Nueva York: Gordon Press 1975.

Lille, A. de, *Parabole Alani cum commento*. París: Per Michælem le Noir 1490.

Massip, J. F. / L. Kóvacs, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real: CIOFF-España 2004.

Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*. Ed. de M. García García / J. Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos 1996.

Menéndez Pidal, R. (ed.), *Primera Crónica General de España*, 2 vols. Madrid: Gredos 1977.

Milá y Fontanals, M., *De los trovadores en España*. Barcelona: CSIC 1966.

Muñoz Fernández, A., «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009), 107-139.

Oroz Arizcuren, F. J., *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra / Institución Príncipe de Viana 1972.

Riquer, M. de (ed.), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel 1983.

Ruysbroeck, J. van, *Opera omnia*. Colonia: Apud Arnolium Quentelium 1609.

Walter, Ph., *Arthur, l'ours et le roi*. París: Imago 2008.

LAS TRADUCCIONES PENINSULARES DE LA *EPISTOLA DE CURA REI FAMILIARIS* DEL PSEUDO BERNARDO

Ruth Miguel Franco
Università degli Studi di Padova
ruth.miguelfranco@unipd.it

RESUMEN: La *Epistola de cura rei familiaris* es un breve tratado en forma epistolar que tradicionalmente se ha incluido entre las obras espurias de Bernardo de Claraval. En la Península Ibérica se conservan numerosas traducciones al castellano y catalán y una al aragonés que datan de c. xv. El objetivo de este trabajo es realizar una comparación entre las traducciones de esta *Epistola* desde varios puntos de vista. En primer lugar, se analizan algunos rasgos de los manuscritos misceláneos a través de los cuales se transmiten las versiones de la *Epistola*. En segundo lugar, se muestra, mediante el recurso al original latino, que algunas de las divergencias entre los romanceamientos estaban ya presentes en la tradición latina. Por otra parte, cada una de las traducciones tiene características estilísticas diferentes, que oscilan desde una notable elaboración literaria hasta la división del texto en *sententiae*. Así pues, a partir del análisis de los romanceamientos individuales de la *Epistola de cura rei familiaris* es posible considerar de manera conjunta las diferentes tradiciones peninsulares, identificando puntos de contacto y diferencias entre ellas.

Palabras clave: *Epistola de cura rei familiaris*, Pseudo Bernardo, traducción, siglo xv, literatura sapiencial.

ABSTRACT: The *Epistola de cura rei familiaris* is a brief epistolary text, traditionally attributed to Bernard of Claraval, which was translated several times into Castilian, Catalan and once into Aragonese around the 15th century. The aim of this paper is to compare these translations of the *Epistle* from different points of view. In the first place, we will analyse some of the features of the miscellaneous manuscripts that transmit these translations. On the second place, it will be shown that some of the divergences in the Romance texts were already in the Latin tradition. Finally, we will see that each of these Iberian translations shows divergent features, ranging from the highly literary to the division into simple *sententiae*. Thus, the analysis of the single translations of the *Epistola* enables us to consider the main Peninsular traditions as a whole, identifying their differences and similarities.

Key words: *Epistola de cura rei familiaris*, Pseudo Bernardo, translation, 15th century, sapiential literature.

1. El corpus de traducciones de la *Epistola de cura rei familiaris* en la Península Ibérica

La *Epistola de cura rei familiaris* (*EDC*) es un breve tratado en forma epistolar perteneciente al género de los *Oeconomica* (Lambertini 1985: 48-9), que tradicionalmente se ha incluido entre las obras espurias de Bernardo de Claraval, aunque probablemente un autor desconocido, de nombre *Bernardus* o *Bertrandus* la redactase entre finales del s. xii y principios del xiii (Miguel Franco 2008: 82-87). La *EDC,* enviada por el anciano Bernardo al caballero Raimundo del Castillo Ambrosio,[1] a petición de este último, proporciona, en su primera parte, consejos sobre cómo administrar el patrimonio en lo que respecta a compras, ventas, construcciones y cuidado de los animales, cómo relacionarse con amigos, enemigos, mujeres y criados, cómo evitar a los juglares y a los médicos, y, en un segundo momento, indicaciones para tener un fin digno, con especial atención a la redacción del testamento para que dicho patrimonio no sea dispersado y se pierda tras la muerte del padre.

La importancia de este opúsculo reside en su extraordinaria difusión por toda Europa especialmente durante los siglos xv-xvi, momento en el que fue traducido del latín a diversas lenguas vernaculares (Clavero 1993-1994: 44-54; Cossar 1975: 286-90). Estas traducciones convivieron con el texto latino y fueron a su vez copiadas y transmitidas, conociendo así una difusión independiente ya del original latino. En concreto, en la Península Ibérica se han identificado hasta la fecha[2] cinco traducciones independientes al catalán (*Cens* 2010, núm. 22.1), una al aragonés (Riera 1981) y doce ejemplares castellanos, que transmiten nueve textos diferentes (Miguel Franco 2009), esto es, de tres de estas traducciones se han conservado dos copias, marcadas con a y b en la lista:[3]

Catalán (CTL)
CTL1: Madrid, BNE, 921, 1385 *a. q*., ff. 98v-101r (Biteca 1383; Pagès 1933: 243-7)
CTL2: Madrid, Bib. de Palacio II-3096 (II), s. XIV^{ex}, ff. 33r-34v, mút. final (Biteca 1757; Pagès 1933: 247-50)
CTL3: Barcelona, BC, 1276, XIV^{ex} - XV^{in}, ff. 44r-47v (Biteca 1098; Galindo-Alcayde 1923: 79-85)

1. Este personaje también es desconocido, CTL1 y CTL5 (*vid.* lista de mss.) lo identifican como *cavaller de Lombardia* y *noble hom de Lombardia* respectivamente.

2. El catálogo de traducciones de esta obra no está cerrado, por lo menos en lo que respecta a los ejemplares castellanos.

3. En el estudio se utilizará, a no ser que se indique lo contrario, el texto marcado con (a) en esta lista cuando las diferencias entre las copias (sobre todo gráficas o pertenecientes al plano de la variación discusiva) no afecten a la comparación entre ejemplares. Se proporciona entre paréntesis el número asignado a cada manuscrito en las bases de datos *Beta* y *Biteca,* http://ucblibrary3.berkeley.edu/Philobiblon/ (08/2010), donde se puede consultar sus descripciones y bibliografía actualizada y la edición de cada texto en los casos en los que está disponible; sin embargo, se han comprobado directamente los manuscritos y unificaremos los criterios de edición utilizando en las transcripciones del castellano los criterios de la red Charta (www.textoshispanicos.es), que hacemos extensivos al catalán con las debidas excepciones. Agradecemos al prof. A. Piquer su inestimable ayuda con los textos catalanes.

CTL4: Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 3-I-7, s. XIV^{ex} - XV^{in}, ff. 29r-30r (Biteca 1943; Bofarull 1868: 581-4)
CTL5: Tarragona, Arxiu Històric Diocesà, 86 arm. 15, s. XV, ff. 63r-v, mút. final (Biteca 2031)

Castellano (CST)
CST1: Madrid, BNE, 9247, 1380-1450, ff. 117v-119v (Beta 2684; Clavero 1993-4: 139-42)
CST2: Madrid, BNE, 2882, 1469-1525, ff. 297r-299r (Beta 1214; Clavero 1993-4: 134-9; Azáceta, 1956: 75-6)
CST3(a): El Escorial, RMSL, K-III-7, 1498-1499, ff. 238r-241r[4] (Beta 3614; Clavero 1993-4: 142-5)
CST3(b): Madrid, BNE, 10445, s. XVI^{in}, ff. 118r-120r (Beta 1913)
CST4: Madrid, BNE, 9428, s. XV (1ª mitad), ff. 29r-32r (Beta 3292; Sola Solé 1972: 268-71)
CST5: Madrid, BNE, 4515, s. XV (1ª mitad), ff. 76r-78v (BNE 1984: 382-383)
CST6(a): El Escorial, RMSL, S-II-14, s. XV, ff. 61r-63r (Beta 1598)
CST6(b): Sevilla, Bib. Colombina, 83-6-10 (Cancionero Capitular), s. XV (2ª mitad), ff. 2r-4r (Beta 2717; Sherman Severin 2000: 36-40)
CST7: Madrid, RAE, 15, s. XV^{ex}, ff. 85v-86v, mút. final (Beta 1424)
CST8: Madrid, BNE 6958, 1531, ff. 1r-4r (Beta 2184)
CST9(a): Salamanca, BU, 225, s. XVI^{in} , ff. 53v-55v (Beta 4070)
CST9(b): Madrid, BNE, 12672, s. XVI^{in}, ff. 90v-93r (Beta 2212)

Aragonés (AR)
AR1: Munich, München, Staatsbibliothek, hebr. 261 (s. xv), ff. 90r-80r (Beta 4451; Riera 1981: 130-5)

La existencia de dos traducciones (en muy raras ocasiones más de dos) del mismo texto en este período ha llamado la atención de los estudiosos. Normalmente se trata autores de la Antigüedad clásica, como Aristóteles, Ovidio, Cicerón o Séneca, o de textos franceses o italianos (notable es el caso de Petrarca y del *Tesoro* de Brunetto Latini, Wittlin 1988), elevados también a la categoría de clásicos (Alvar 2010: 314, n. 598; Badia 2003: n. 16; Martínez Romero 1986). Podríamos apuntar, simplemente, que esta proliferación de traducciones independientes de la *EDC* y la posterior circulación de sus copias es ya un dato extremadamente importante para la historia de la traducción en el siglo xv, tanto en ambiente catalán como castellano. Esta importancia se acrecienta cuando pasamos a examinar los rasgos del texto, que, como es característico de los *Oeconomica*, está a medio camino entre la literatura técnica y el tratado moral,

4. Ejemplar impreso en Burgos, Fadrique de Basilea (o Friedrich Biel). Esta es la fecha que proporcionan en el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (*GW*) 3995 [<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>, 09/2010] y el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC), British Library: ib00382900 [<http://istc.bl.uk>, 09//2010].

género acogido con interés por el público de la época (Alvar 2010: 266-8; Pagès 1933: 239), su ambiente de circulación, sus transformaciones y sus reinterpretaciones, que dan fe de la amplia y consistente utilización de este texto.

2. Los manuscritos de la *Epistola de cura rei familiaris*

¿Por qué tantas traducciones diferentes en un periodo tan breve? El primer dato importante es que se han conservado un número muy elevado de copias de copias de la *Epístola* latina, la mayor parte en manuscritos del xv y xvi, por lo que podemos suponer que fue una obra de fácil acceso.

En segundo lugar, la difusión de la *EDC* pudo deberse a la fama de la que gozaron en la época sus supuestos autores. Como se ha dicho, esta epístola se ha contado entre las obras de Bernardo de Claraval, cuyos escritos cimentaron el resurgir de la caballería en el s. xv en la Península (Rodríguez Velasco 1996: 92). Todos los manuscritos examinados mencionan explícitamente a san Bernardo como autor del texto,[5] excepto CST9(a) y CST8. Parece interesante también que la *EDC* haya sido atribuida a Séneca, autor que gozó de gran fortuna en la época y cuyas obras fueron traducidas tanto al castellano como al catalán. Encontramos esta atribución, por ejemplo, en Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 1541, s. xv: la obra está añadida a las *Epistolas morales*, introducida en el f. 401v con: *incipit liber Annei Lucii Senecae de cura et modo rei familiaris.* También está asociada a traducciones Séneca en dos de los manuscritos citados: CST6(a) (Parrilla 1996: 249; Fuentes 2004) y CTL2 (Martínez Romero 1998: 56-7), como se verá con detalle más adelante.

Pero el prestigio de su supuesto autor no parece que pueda explicar por sí solo la proliferación de traducciones independientes. Se podría suponer un desconocimiento mutuo de las traducciones contemporáneas y anteriores, pero también es cierto que las versiones ya romanceadas circularon y se copiaron y que existió un impreso bastante temprano, el mencionado CST3(a).

El examen de los manuscritos que transmiten la *EDC* revela determinadas características comunes, tanto en ambiente catalán como castellano:[6] también el ambiente de producción de estos volúmenes, siempre misceláneos, las obras que acompañan a la *EDC* y sus autores pueden proporcionar algunos indicios que permitirán que nos acerquemos a la respuesta de la pregunta. Estudios anteriores han asociado la *EDC* con el corpus de autores escolares utilizados durante la Edad Media, contenidos en listados como los de Alejandro Neckam y Eberardo el Alemán (Curtius 1999: 79-87), en los que se incluyen autores y textos (Mateo de Vendôme, *Pamphilus*, Gautier de Châtillon) provechosos para el aprendizaje tanto de principios éticos y filosóficos como de la lengua latina. En esta relación tiene probablemente origen otra de las atri-

5. En CST1 el autor es simplemente Bernardo, pero el texto se coloca dentro de un conjunto de obras de San Bernardo.

6. Excluimos de esta parte del análisis el manuscrito hebreo de AR1.

buciones del tratado, a Bernardo Silvestre, cuya obra *De uniuersitate mundi* formaba parte de este corpus (Miguel Franco 2008: 87).[7] Uno de los manuscritos catalanes es especialmente interesante para la asociación de la *EDC* con los textos utilizados para el aprendizaje y la práctica lingüística. En CTL3 se incluyen, además de un formulario para la redacción documental utilizado en la cancillería del obispo Jaume de Valencia y un vocabulario latín-valenciano, prácticas de escritura: exactamente ahí se inserta la traducción de la *EDC*. Varios estudiosos han subrayado la importancia de las traducciones en la Cancelleria Reial del XIV para la historia cultural, y cómo las versiones de textos especializados supusieron una fuente de innovaciones lingüísticas y culturales (Canellas/Trenchs 1988: 12-13). Quizá la transmisión de la *EDC* dentro del corpus de textos escolares, junto con este dato, nos autorice a suponer, pues, que dentro de este contexto de importancia cultural de la traducción, y contando con la doble función didáctica del texto (lingüística y moralizante), que estos romanceamientos fueron producidos, al menos en parte, como ejercicio de estilo, como práctica de versión de un texto breve y bastante sencillo encaminada tanto a la utilización de la obra traducida como al desarrollo de las capacidades del traductor.

Es interesante, demás, que en muchos de los citados manuscritos encontremos nombres de conocidos traductores, como Antoni de Vilaragud y sus *Tragedias* de Séneca en CTL2 (Martínez Romero 1998: 55-70) o Alfonso de Cartagena y sus *Libros de Séneca* en CST6(b) (Alvar/Megías 2009: 62), el libro de Séneca *Contra la yra* que tradujo Fray Gonzalo en CST6(a) (Alvar/Megías 2009: 121), Alvar Gómez (Alvar 2010: 392-4) y su *Triumpho de miçer Francisco Petrarca* en CST3, el *Cancionero* de Juan Fernández de Hijar (Alvar/Megías 2009: 112-114; Recio 1998), obras de Salustio traducidas por Vasco Ramírez de Guzmán (Alvar/Megías 2009: 127-8) o textos de Vegecio por Alfonso de San Cristóbal (Alvar 2010: 174; Alvar/Megías 2009: 202-204; Rodríguez Velasco 1996: 84-5; 418-9). También se relacionan las traducciones de la *EDC* con Martín de Ávila: está junto con su traducción de la *Arenga* de Juan Jufré d'Auvergne en CST3(b) y con la traducción de la versión latina de Giovanni Aurispa de la *Contención entre Alejandro, Aníbal y Escipión* de Luciano de Samóstata y del *Libro de las proezas del gran Alejandro* en CST9(b) (Alvar 2010: 345-6; Alvar/Megías 2009: 38-43). Por otra parte, existe una versión que fue probablemente traducida por Hernán Pérez de Guzmán (Alvar/Megías 2009: 196),[8] y que está incluida en el manuscrito de la *Floresta de philosophos,* CST5. Pero existe otra versión, la contenida en CST6(a), que explicita su autoría. Estos dos textos presentan coincidencias importantes, pero también grandes diferencias, sobre todo omisiones, por lo que se podría hablar quizá de una reelaboración, aunque a falta de datos definitivos sobre la relación entre estos manuscritos.

Encontramos también acompañando a la *EDC* otras versiones de autor desconocido o dudoso, pero de gran importancia cultural, como *Llibre sobre el joch dels escachs de*

7. Pagès (1933: 237-8) defiende esta atribución.

8. Alvar y Megías (2009: 196) mencionan varios de los manuscritos de los que nos ocupamos y que contienen la traducción de la *EDC*, aunque no todos transmiten la versión de Fernán Pérez de Guzmán.

les costumes e oficis dels nobles en CTL1, traducción al catalán del *Ludus scacchorum* de Jacopo da Cessole (*Cens* 2010, núm. 69.1) o las *Vidas* de San Alejo y Santa Pelagia en CST9(a), traducciones castellanas de textos hagiográficos basados en la *Legenda aurea* de Jacopo da Varagine (Alvar 2010: 198-9),

Pero lo que más llama la atención es que la *EDC* se transmita asociada a las mismas obras en manuscritos diferentes y, especialmente, que se trate en todos los casos de traducciones independientes. Estas obras son el *Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera (traductor él mismo y promotor de traducciones) en CST3(b) y CST9(b), que ofrecen dos traducciones muy distintas de *EDC*. Lo mismo ocurre con el *Lucidario* (Alvar 2010: 109-10), transmitido en CST7 y 8 junto con dos versiones diferentes de la *EDC*. También vemos el *Secretum* del Pseudo Aristóteles junto con *EDC* en CST4 y CTL1 (f. 31-40): estamos aquí ante una versión castellana (Alvar 2010: 91-93) y otra catalana (*Cens* 2010, núm. 14.4). La versión catalana del *Secretum* depende de la versión castellana, pero las traducciones de *EDC* parecen independientes; baste como muestra la siguiente comparación:

> Aquell qui per masa despendre comença a aminuar sos bens, pero no'ls ha encara tots alienats ne despenses, molt menor vergonya e dan li es minuar e abstenir-se de tant despendre, que no del tot venir a pobresa, CTL1 f. 98v lín. 5-0

> Al trabajante y al deleznable o caydo de las riquezas. menos cosa es vergonçosa abstenerse que caer, CST4 f. 29r, lín. 23-26

Dos aspectos parecen especialmente importantes de lo que hemos expuesto hasta aquí. Uno, que la *EDC* se relaciona con nombres fundamentales en la historia de la traducción, aunque en la mayor parte de los casos (exceptuando quizá el de Fernán Núñez de Guzmán) no podamos tener seguridad sobre la autoría de la traducción. En segundo lugar, es preciso no perder de vista el hecho de que muchas de estas obras se transmitían en bloque, como un corpus de textos didácticos o moralizantes. Dentro de este conjunto, las traducciones de la *EDC* ocupan un lugar fundamental, ya que su extraordinaria difusión es prueba fehaciente de su popularidad.

3. El texto latino subyacente

El primer problema al que nos enfrentamos en el estudio de estos romanceamientos es la ausencia de una edición crítica fiable de la epístola latina y de un estudio sobre las particularidades de su amplia transmisión.[9] Por otra parte, el estudio del texto latino que fue traducido nos introduce en un círculo vicioso: a no ser que datos históricos incontestables nos permitan identificar con seguridad un ejemplar latino, sólo pode-

9. Estamos trabajando en la edición de este texto; los ejemplares latinos que se mencionan a continuación pertenecen a los materiales recogidos para la colación y estudio.

mos apuntar hacia el original mediante el estudio de la traducción, y sólo podemos estudiar la traducción mediante su comparación con el original latino (Sánchez-Prieto 1989).[10] Por lo que respecta a los ejemplares que aquí nos ocupan, la comparación de las traducciones entre sí arroja un primer dato importante: no hay rasgos comunes que permitan separar versiones catalanas de castellanas, por lo que no se puede postular la existencia de dos tradiciones latinas separadas en el este y el oeste peninsular. Por otra parte, muchos de los rasgos que comparten dos o más romanceamientos entre sí son reconducibles bien a variantes léxicas o estilísticas u omisiones o adiciones presentes en ejemplares latinos conservados (Miguel Franco 2009: 493-49; 2008: 91-92); como se ha dicho más arriba, es preciso tener en cuenta que la difusión de esta *Epistola* fue muy amplia y que los testimonios difieren entre sí a veces de manera notable. Dos detalles pueden servir de ejemplo. Existe un punto que omiten todas las traducciones catalanas y que está presente sólo en una parte de la tradición castellana:

> La muger **moça** e puta todas las riquezas fara menguadas, CST1 f. 118r lín. 21 22
> La mujer **moça** y puta toda riqueza perdera, CST3(a) f. 239v lín. 9-10; (b) 118v lín. 34-5
> La muger **moça** e mala todas sus riquezas destruyra CST9(b) f. 91v lín. 14
> La fembra **joven** e puta, si querra todas las riquezas anichilara, AR1 (Riera Sans 1981: 132)
>
> La mala muger **vieja**, munchas riquezas fara ningunas, CST2 f. 298r lín. 41
> La **vieja** luxuriosa anichila e desgasta todas las riquezas, CST8 f. 1v lín. 1-2

El texto latino que acompaña a la traducción aragonesa reza: *Femina iuuenis et meretrix si uoluerit omnes diuitias anullabit*. Sin embargo, muchos otros ejemplares latinos recogen la variante *senex*: *Femina senex et meretrix omnes diuitias anullabit*, Città del Vaticano, BAV, Urb. Lat. 1439, s. xv, f. 116r. Con la transposición *senex et meretrix* lo encontramos en Edinburgh, University Library, 186, s. xv. Muchos otros ejemplares latinos omiten este fragmento, como, por ejemplo, los tres conservados en la Biblioteca Universitaria de Salamanca.[11] Sin embargo, el hecho de que CST9(a), gemelo del mencionado CST9(b) tampoco lo presente, al contrario de su gemelo (b), nos lleva a no poder plantear hipótesis sobre su ausencia en la tradición latina de la que se sirvieron los romanceadores catalanes.

Otras diferencias entre ejemplares se pueden achacar a variantes lingüísticas del latín, a veces mínimas. Nuestro Bernardo, aconsejando al receptor del tratado sobre las cuestiones espirituales relativas al momento de la muerte, dice, en algunas versiones:

10. AR1 se transmite junto con un texto latino. Riera Sans (1981: 122-3) plantea la hipótesis de que la traducción aragonesa se basase en una versión latina diferente a la trasmitida en el manuscrito muniqués, dadas las diferencias entre los textos. Sin embargo, estas divergencias se explican porque no estamos ante latín y traducción directa: se tratan, respectivamente de copia del original latino y copia de un romanceamiento anterior.

11. Salamanca, BU, 1987, s. xiv, f. 76r ; 2667, s. xv, f. 59r ; 2365, s. xv, f. 344r.

> Molt te consell que no comanes la tua anima a aquells que an amat molt la tua persona mas comana la tua anima a aquells que amen la lur anima, CTL1 f. 100vb lín. 1-4
> Non acomiendes tu alma a los que aman tu persona mas acomienda tu alma a los que aman su alma, CST1 f. 119r lín. 18-21

En otros textos se restringe y precisa el sentido de lo expuesto:

> Non encomendemos nuestras almas a quien ama nuestros cuerpos mas a quien ama su alma, CST5 f. 78v lín. 7-8
> Non encomiendes tu ánima aquellos que te aman mas aquellos que aman sus ánimas la encomienda, CST6(a)(b) 63r lín. 21-22

Sin embargo, en otras versiones estas personas que se harán cargo del tránsito espiritual del finado tienen características diferentes:

> Als homens qui amen la persona sua no'ls comans la anima tua, mas aquells qui amen la anima sua, aquests comana la anima tua, CTL4 f. 36v lín. 40-44
> Encomienda tu alma al que ama su alma e non su persona, CST2 f. 299r lín 6-7

Estas diferencias entre ejemplares tienen su origen en un error de lectura tan simple como la confusión de una *t* y una *s* en posición inicial, entre *diligentibus personam tuam* (variante mayoritaria) y *diligentibus personam suam*.[12]

A falta, como hemos dicho, de una edición crítica del texto latino y un estudio completo, la amplia difusión de la epístola latina y las diferencias entre los ejemplares nos llevan a proponer que no sólo las traducciones son independientes (excepto en los casos citados), sino que los textos latinos en los que se basaban presentaban ya un considerable grado de variación, que se mantuvo y acrecentó en los romanceamientos.

4. Rasgos comunes, elecciones particulares: la configuración de las traducciones catalanas y castellanas de la *Epistola de cura rei familiaris*

Cada una de las traducciones mencionadas tiene características diferentes, relacionadas con las habilidades y gustos del traductor: en una alternancia entre *amplificatio* y *abbreuiatio*, algunos de los textos muestran un mayor grado de elaboración literaria, mientras que otros mantienen la redacción del texto latino, dividido *sententiae* sencillas y fáciles de recordar (Wittlin 1995: 2-9). Esto depende también del gusto del traductor o su conciencia estilística y de su contexto histórico y cultural, así como del público planeado (Badia 2003).[13] Como ya se ha dicho, la epístola tiene dos partes: la primera, mucho más amplia, referente a la vida, y la segunda a la muerte. Pero

12. No creemos que se trate aquí de un error de los traductores por confusión de grafías del latín (Wittlin 2001: 345-6), ya que ambas lecturas están atestiguadas.

13. Los *Oeconomica*, como manual de moral y gobierno doméstico y dentro de la literatura sapiencial y edificante, se difundieron también entre el público femenino (Cantavella 1991: 50-6)

la transición entre ambas no es nítida, y los diferentes temas que se van exponiendo no están organizados en un modo claro, sino que siguen más bien un procedimiento acumulativo: se yuxtaponen frases breves, con vocabulario a veces repetitivo (véase a modo de ejemplo CST5 la frase *Piensa por el pienso de tus vestias*) y algunos ejemplares tienden a subrayar también visualmente este aspecto casi paremiológico del texto, como CTL1, texto a dos columnas dividido en pequeños párrafos temáticos. Por el contrario, otras traducciones tratan de integrar estas sentencias en una redacción más elaborada y elegante, dentro de periodos más largos y retóricos. Los mecanismos utilizados por los traductores/redactores de estas versiones son iguales en los *corpora* castellano y catalán, como la unión de sentencias mediante nexos subordinantes, por ejemplo, causales en el siguiente caso:

> Diligentment donchs te entremetras de la diligencia e proposit de tots aquells qui administren le<s> tues coses, car menor vergonya es abstinir-se abans que les facultats deforeguen, CTL5 f. 63r lín. 24-7
> Con gran diligencia mira y discute la diligencia de los que gobiernan tus cosas, ca el que va a caer y aún no es caydo menos vergüenza le es se retraer en gastar que caer del todo, CST8 f. 1r lín 12-4

mientras que el resto de los testimonios presentan una redacción del tipo:

> Mire bien el sennor la diligencia de aquellos que le sirben. Quien va cayendo en pobreza menos veguenna es ser escaso e non despender lo que le queda que caer de todo en todo en pobreza, CST5 f. 76r lín. 18-20

En otros casos, se establecen conexiones lógicas entre sentencias que llevan a cambios importantes en la redacción del pasaje. Por ejemplo, tenemos la versión en tres sentencias cercana al original latino:

> *Nihil emas in consortem potentioris. Paruum consortem patienter sustineas, ne socies fortiorem*, Tours, Bib. Municipale, 761, f. 221r.
> No compres en la companya de home pus potent. Lo petit companyo pacientment soste. No t'acompanys amb pus potent e pus fort de tu, CTL4 f. 36va lín 48 - 36vb lín 1

y otras que integran los conceptos estableciendo relaciones causa-efecto entre ellos, a veces mediante paráfrasis o adiciones de texto:

> Non conpres heredad en conpañia de otro más poderoso que tu nin fagas demasia nin sobervia a menor que tú si toviere heredat contigo porque non la venda a más poderoso que tu, CST9(a) (b) lín. 53r lín. 26-8

En las traducciones se aprecia también el recurso a la explicación de los términos traducidos mediante pares de sinónimos (Wittlin 1976: 606-7):

> *Considera itaque de cibo et potu animalium tuorum, quia esuriunt et non petrunt*, Viena, Österreichische Bib., 2881, rec. 2256, f. 87v

> Considera e avisate del comer e beber de las bestias y animalias de tu casa que, aunque han fambre, non han razon ni sentido para lo demandar, CST9(a) f. 51

> *Si uis edificare domum*, London, BLm Add. 18922 f. 187r
> Si a tu convendra edificar o obrar casa o alberch, CTL1 f. 100ra 6-7

Los ejemplos más destacados de adiciones propiamente dichas los presentan los dos pares CST3(a) y (b), citando en la mayoría de los casos textos religiosos de autoridad, en este caso las *Homiliae in Euangelia* de Gregorio Magno:

> La demanda de la muger que tiene vestidos y quiere otros demuestra locura y poca firmeza. Porque, segund dize San Gregorio, en los vestidos preciosos y ricos nunca falta pecado, y por esto San Pedro mandó a las mugeres en su epístola que no curasen de ropas preciosas, lo cual no hiziera si en ello no oviera culpa y pecado, CST3(a) 239v lín. 15-22, (b) 130r lín. 1-7

Aunque en otros se trata de refranes o referencias paremiológicas mucho más discretas:

> Peccat de gola en persona negligent e pereosa es molt vill e pudent, e persona que es diligent, si golosa es, quasi condicio o manera es de sol<asi que diu:>[14] ell s'o guaya, ell s'o despen, CTL2 f. 33v lín. 10-12

La inserción de texto en esta obra está propiciada por la estructura misma del texto ya que, como hemos dicho, está redactado como una acumulación de *sententiae*, en la que es fácil añadir un miembro. Por ejemplo:

> Escolta: despeses fetes per cavalleria cosa honrada es. Despeses per apendre scienties e prigar a doctor profitosa cosa es, que molts linatges s'en reparen. Despeses feytes per fer ajuda a sos bons amichs rahonable cosa es, CTL2 f. 33v lín. 1-5

Contra la lectura del resto de los testimonios:

> Despesa o messio per cavalleria honorable es. Despesa per ajudar los amichs rahonable es, CTL3 f. 44v lín. 2-3

En conclusión, los datos presentados, que constituyen sólo algunos detalles de entre las muchas características interesantes de estos romanceamientos, sirven para subrayar la importancia de esta *Epistola de cura rei familiaris*, y el papel que, vista su difusión y el interés que despertó, debió de tener en la cultura peninsular del siglo XV.

14. Conjetura de Pagès (1933: 248); es probable que después de *solasi* hubiese otra palabra, ahora ilegible.

Bibliografía

Badia, L., «Traduccions al català dels segles xiv-xv i innovació cultural i literària», 2003. [<http://www.narpam.net>]

BNE: *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. 10. Madrid: BNE 1984.

Cantavella, R., «L'educació femenina per al matrimoni: dos opuscles catalans medievals», en: *Miscel·lània Joan Fuster*, 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1991, 33-58.

Cens: *Cens de traduccions medievals de TRANSLAT - Base de dades de traduccions al català medieval (1300-1500)*, 2010. [<http://www.narpam.net>]

Clavero, B., «*Beati dictum*: Derecho de linaje, economía de familia y cultura de orden», *Anuario de Historia del Derecho Español* 63-65 (1993-1994), 7-148.

Cossar, C. D. M., *The German Translations of the Pseudo-Bernhardine* '*Epistola de cura rei familiaris*'. Göppingen: Kümmerle 1975.

Azáceta, J. M., *Cancionero de Juan Fernández de Ixar.* Madrid: CSIC 1955.

Galindo Romeo, P. / F. Alcayde Villar, «El Lexicón latino-valenciano del obispo Don Jaime de Aragón (siglo xiv)», *Revista Universidad* 1 (1923), 69-78.

Lambertini, R., «Per una storia dell'*Oeconomica* tra alto e basso Medioevo», en: M. Bianchini *et alii* (eds.): *Governo della casa, governo della città.* Reggio-Emilia: Astrea 1985, 45-73.

Martínez Romero, T., «Una aproximació a les traduccions peninsulars de les *Epistulae ad Lucilium.* La doble traducció catalana», *Llengua & Literatura* 1 (1986), 111-145.

Miguel Franco, R., «El texto de la *Epistola de cura rei familiaris* en el *Compendium Morale* de Geremia da Montagnone», *Revista de Literatura Románica* 20 (2008), 81-99.

—, «La *Epistola de cura rei familiaris* atribuida al Pseudo Bernardo: consideraciones sobre la génesis y difusión de sus traducciones hispánicas», *Bulletin of Hispanic Studies* 86.4 (2009), 485-502.

—, «Transformaciones de la literatura sapiencial medieval: la *Epistola de cura rei familiaris* del Pseudo Bernardo», en: *Actas del xiii Congreso Internacional de la AHLM, Valladolid, 15-19 diciembre 2009.* En prensa.

Pagès, A., «Deux versions catalanes inédites du *De cura et modo rei familiaris gubernandae*, de Bernard Silvestre», *Estudis Universitaris Catalans* 18 (1933), 236-250.

Recio, R. (ed.), *El 'Triumpho de Amor' de Petrarca traduzido por Alvar Gómez.* Barcelona: PPU 1998.

Riera Sans, J.: «Una versión aragonesa de la *Epistola de cura et modo rei familiaris utilius gubernande* atribuida a San Bernardo (siglo xv)», *Archivo de Filología Aragonesa* 28-29 (1981), 121-141.

Sánchez-Prieto Borja, P., «Importancia del estudio del modelo subyacente en la edición de traducciones medievales de textos latinos, ilustrada en un romanceamiento castellano del *Eclesiástico* reealizado en el siglo xv», *Revista de Filología Románica* 6 (1989) 251-256.

Sherman Severin, D. / F. Maguire (eds.), *Two Spanish songbooks: the Cancionero Capitular de la Colombina (SV2) and the Cancionero de Egerton (LB3)*. Liverpool: LUP 2000.

Sola-Solé, J. M.: «Las versiones castellanas y catalanas de la *Epistola de gubernatione rei familiaris* atribuída a San Bernardo», en: T. Halton / J. Williman (eds.): *Diakonia. Studies in Honor of Robert T. Meyer*. Washington: Catholic University of America Press 1972, 294-300.

Wittlin, C., «Les traducteurs au Moyen Âge. Observations sur leurs techniques et difficultés», en: *Actes du xiii Congrés International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. 1. Québec: Presses Universitaires Laval 1976, 601-609.

—, «Una traducció catalana parcial del *Tresor* de Brunetto Latini conservada a l'Arxiu Històric de la ciutat de Barcelona», en: *Miscel·lània Joan Gili.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1998, 625-639.

—, «Traducciones medievales: Tito Livio. Resumen y complementos», en: S. Fortuño Llorens / T. Martínez Romero (coords.): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997),* vol. 1. Castelló de la Plana: 1999, 233-242.

—, «Tipología de errores cometidos por traductores medievales», en: T. Martínez / R. Recio: E*ssays on medieval translation in the Iberian Peninsula.* Castellón: Universitat Jaume I 2001, 341-349.

Wittlin, C. / A. G. Hauf i Valls, *De la traducció literal a la creació literària: estudis filològics i literaris sobre textos antics catalans i valencians.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1995.

AMOR Y DESEO MASCULINO EN LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES LÍRICAS PENINSULARES. ANÁLISIS COMPARATIVO Y PROPUESTA DIDÁCTICA

Xulio Pardo de Neyra
Universidade da Coruña
xpardodeneyra@udc.es

RESUMEN: Estudio en el que se analiza la expresión literaria del deseo amoroso masculino en las primeras manifestaciones de la literatura peninsular. Esta apuesta se centra en un revisionismo analítico textual capaz de alejarse conscientemente del inmovilismo que domina los estudios medievalistas gallegos, preocupados por los aspectos lingüísticos y no por el estudio de unos documentos eminentemente literarios y, como tales, redactados según un programa artístico deudor de la misma energía creativa que cualquier otra obra de arte. El texto literario es, pues, la precisa voluntad de un deseo expresamente conectado con la sociedad de donde nace. Sociedad y cultura, y en este caso deseo masculino y objeto femenino, son el haz y el envés de una red de opuestos que no vienen a reflejar más que la densidad de un deseo sexual hecho carne a través de la racionalización del amor, sólo que aquí en su vertiente artística.

Palabras clave: literatura medieval gallega, didáctica de la literatura, crítica literaria.

ABSTRACT: This essay analyses the literary expression of the loving wish masculine in the first demonstrations of the Iberian Literature. This bet center in a revisionism analytical textual able of to escape consciously of the inmovilism that dominates the studies of the Galician Medievalism, worried by the linguistic appearances and no by the study of a literary document and, so, redacted according to an artistic programme debtor of the same energy creative that any other work of art. The literary text is, then, the precise willpower of an expressly connected desire with the society of that which is born. Society and Culture, and in this case masculine desire and feminine object, are the do and the reverse of a network of opposites that they do not come to reflect more than the density of a sexual desire made meat via the rationalisation of the love, just that here in its artistic aspect.

Key words: Galician medieval literature, didactics of the literature, literary criticism.

1. La literatura medieval en la Península Ibérica. Literatura *medieval gallego-portuguesa* vs. literatura gallega medieval y el desconocimiento de parte de la crítica literaria actual

Parece que los orígenes de la poesía amorosa peninsular se encuentran en Provence. Una centuria después de que el provenzal Guilhem de Peitieu (fallecido en 1126), VII conde de Poitiers y IX duque de Aquitaine, comenzase su labor lírica, hacia la mitad del siglo xii se registra el primer documento redactado en lengua catalana. Nada tiene que ver con la actividad del primer trovador europeo; se trata de una versión autóctona del *Forum Iudicum*, compilación legislativa a través de la cual se deja clara constancia de la importancia del uso de un vehículo lingüístico poco antes usado con devoción por la casta sacerdotal para expandir las creencias del cristianismo.

Primero surgida como resto de la vieja Marca Hispánica (fue el rey de los francos, *Imperator Augustus* desde 800, Charles I *le Magne* —en Alemania conocido como *Karl der Große*— quien ocupa las tierras situadas al S. de los Montes Pirineos), la nación catalana, organizada tempranamente como un territorio con soberanía, no verá cristalizar hasta la época de Ramon Llull un proyecto literario edificado en su idioma vernáculo: anteriormente, la lengua de expresión de los poetas de Catalunya era el occitano. Por tanto, su principal importancia se tamiza a través de un condado de Barcelona deudor, en muchos aspectos, del sistema y del territorio sujeto a la voluntad de los reyes francos, los condes de Barcelona, a quienes desde 1166 pertenecía el territorio de Provence,[1] donde se había desarrollado otra lengua latina que, en intenso contacto con la catalana, fue capaz de suscitar tanto interés literario para constituir una de las más requintadas tradiciones líricas del planeta: desde 1100 registramos alrededor de dos mil quinientas composiciones poéticas provenzales, doscientas de las cuales están en catalán y son responsabilidad de casi un cuarto de una centena de autores. Nada

1. En 1166, a la muerte de Raimon Berenguer III, esposo de la condesa de Provence Dolça de Gévaudan, hereda ambas coronas su primo Alfons, II de Aragón y I de Barcelona, conocido como *Alfons de Provença*, *el Cast* o *el Trobador*, quien tras sus títulos de conde y rey asumió la soberanía de Provence con título de marqués. Gracias a ello, como certeramente ha señalado el profesor Alemany (1996-1997: 351),

> la lengua occitana se convirtiera en la lengua de los poetas catalanes y valencianos, determinando que tanto el código lingüístico como el sistema poético al que daba soporte se perpetuara más allá de los límites cronológicos que hubiera cabido esperar, razonablemente, de la particular evolución histórica, social y política de la corona catalano-aragonesa. Ello, a su vez, dio lugar a un anacrónico estancamiento de la lírica autóctona, que, de esta suerte, permaneció aferrada a la vieja tradición trovadoresca y escasamente permeable a los aires renovadores que soplaban desde Italia, país con el que, sin embargo, cada vez más, se estrechaban las relaciones políticas y económicas.

Como ha expuesto el conde de Casa Dávalos, será el interés por la moda del provenzalismo el culpable de la vinculación lingüística del espacio catalán con la próxima Provence gala: hasta el siglo xv, gracias al empeño de Ausiàs March, la literatura catalana no comenzará a expresarse en su vehículo lingüístico propio, un catalán libre al fin de provenzalismos (Riquer 1964: 21-29).

extraño si consideramos cómo, procedente del gran foco provenzal, la lírica del *amour courtois* se extendió por el vecino núcleo catalán un siglo después de haberse organizado.[2] Se trata, pues, como veremos para la otra gran lírica medieval peninsular, de un asunto emanado del sincretismo más respetuoso con una corriente por entonces más que novedosa, una actividad que, no en vano, se planteaba como uno de los elementos más activos de transformación de la misma sociedad del Medievo (Izquierdo 1998).

Algo muy distinto ocurre con otra de las naciones ibéricas, Galiza, ya constituida en reino desde antes de la propia caída del Imperio Romano. Allí, donde asistimos a la creación de la primera potencia territorial monárquica de Europa,[3] se produjo una de las primeras derivaciones lingüísticas del latín, un primigenio galaico que habría de ser la madre de, además del gallego y del portugués, del propio castellano, el idioma que a partir del siglo xv el imperialismo hispánico conseguirá asentar como lengua de un estado capaz de fagocitar a la mayor parte de las entidades territoriales que brillaron en la Península Ibérica. No es nada extraño, pues, que en este medio y en aquel espacio, se procediese a elaborar una de las primeras —si no la primera— manifestaciones artísticas literarias de la Edad Media (Pardo de Neyra 2010), que acabará siendo conocida, en la literatura gallega y curiosamente gracias a un castellano, el I marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, como *o trobadorismo galego-portugués*.

En efecto, debemos a Íñigo Santillana, señor de Hita y Buitrago y I conde del Real de Manzanares, el marbete *lírica gallego-portuguesa* que en nada refleja la realidad. Aunque el noble castellano hubiese expuesto en su *Prohemio e Carta* a D. Pero de Avis, condestable de Portugal, que, de haber consolidado su posición en el Compromiso de Caspe, hubiera podido reinar en Aragón, Catalunya y València:

> no(n) ha mucho tie(n)po qualesquier dezidores o trobadores destas partes, agora fuessen castellanos andaluses o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa, e aún destes es çierto resçebimos los nombres del arte, asý com(m)o maestría mayor e menor, encadenados, lexaprén e maniobre (Santillana 1990: 60);[4]

2. En cuanto a la conocida como *Escola Siciliana*, solemos afirmar que fue en 1230, en la corte del emperador y poeta Federico II di Svevia (de la casa Hohenstaufen) —primo hermano de la madre del rey y poeta Afonso VII (si seguimos, claro, la cronología de reyes de Galiza), posteriormente conocido como *Alfonso X el Sabio* (pues en realidad, hasta *Alfonso VII el Emperador*, Afonso V de Galiza, todos los reyes deben considerarse únicamente como reyes gallegos)— y gracias al elemento suevo-normando, cuando se importó la lírica cortés provenzal adaptándola a la lengua italiana, originando en el siglo xiii lo que conocemos como *Dolce Stil Nuovo*. En ambos mundos líricos, el tratamiento de la mujer objeto del amor masculino —sus principales eje y temática— se dirige más por el camino del platonismo, rechazando el erotismo más evidente y colorista del provenzalismo literario.

3. Según el historiador galaico *Idatius*, "prouinciæ Gallaeciæ natus in Lemica ciuitate", obispo de Aquæ Flaviæ, su primer monarca es *Hermericus*, que comienza su mandato en 409 estableciendo un *foedus* con el emperador romano *Honorius* (Idacio 1974: 23 y 47-48). Ermerico sería abuelo de *Rechiarius*, el primer caudillo europeo en acuñar moneda propia, a quien se debe la conversión del *regnum suevorum*, hasta entonces arriano, al catolicismo (Salazar de Mendoza 1770: 94). Galiza, por tanto, es el primer reino de Europa en organizarse públicamente alrededor de la fe cristiana católica (López Carreira 2005).

4. No hay nada más significativo que considerar a quien van dirigidas las palabras de Íñigo Santillana, no en vano a un miembro de la casa reinante por entonces en Portugal, la dinastía *joanina*, que era hijo de

lo cierto es que para el marqués, de quien no tenemos pruebas de su confianza en un proyecto *gallego-portugués* —ni mucho menos en lo relativo a una lengua objeto de esa denominación—, tales "decidores o trobadores" no eran ni los responsables de la instauración literaria trovadoresca peninsular ni tampoco aquéllos que continuaron los inicios de la Escuela Gallega, sino los que, en realidad, representan la aludida fusión cultural entre Galiza y Portugal, esto es, unos poetas que para alguien como él (nacido en 1388) eran casi sus contemporáneos: no en vano señala cómo de ello "no(n) ha mucho tie(n)po".

Para aquél, pues, los poetas, ya procediesen de tierras de Castilla, de las de la Andalucía o de la Extremadura, escribían ora en gallego, ora en portugués (el marqués diferencia claramente entre ambos vehículos). Sin embargo, tales palabras fueron subvertidas por la crítica para fusionar ambos idiomas y hacer de ellos un espacio lingüístico ya no próximo, sino unitario; e incluso dirigirlo hacia el mismo momento

---

un infante y regente lusitano (y nieto a su vez de D. João I *o de Boa Memória*, fundador de la nueva casa reinante) y, por ello, criado en un ambiente portugués-hablante.

Y como también sucedió con etiquetas tales como *Siglo de Oro* en la literatura española (consagrada por el hispanista norteamericano prof. Ticknor a finales del siglo XIX) o *Xeración Nós* y *Séculos Escuros* en la gallega (ambas debidas al prof. Carvalho Calero), la de *lírica gallego-portuguesa*, incluso *literatura medieval galaico-portuguesa*, condenadas a reinar gracias al visado de una tradición asentada en una simple repetición sin acompañamiento de ningún tipo de reflexión previa, se origina en las palabras del marqués y conde castellano, bajo cuya voluntad no se encontraba otra cosa que referir que la labor de los poetas ya súbditos de los reyes leonés-castellanos (con lo cual bien podríamos obviar la de los que situamos en tiempos del reino gallego) se vinculaba lingüísticamente a los idiomas gallego y portugués, algo que, juzgo, bien emana de la importancia del gallego como lengua del reino referido (idioma en que nace la lírica que andando el tiempo se continuará en tierras de los reinos de Portugal y León-Castilla), bien a la del portugués como la de la monarquía que más se preocupó por proclamar su deuda cultural con la actividad trovadoresca precedente. Con todo, representa un error histórico de un calibre desmedido señalar que la poesía gallega del siglo XII y buena parte de la del XIII fuese escrita en *gallego-portugués*, un idioma por entonces inexistente. Simplemente, lo cual no es poco, Galiza y Portugal comparten una misma lírica en tiempos del reino gallego y, posteriormente, cuando Portugal pasa a constituirse en reino independiente y Galiza pierde su hegemonía a favor de los centros leonés-castellanos, será Portugal el encargado de continuarla, revitalizarla, compilarla y adaptarla a sus intereses lingüístico-imperialistas (de los tres *cancioneiros* que conservamos, sólo el de Ajuda se trata de un documento original, en la medida que fue organizado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV; el de la Biblioteca Nacional de Lisboa y el de la Biblioteca Vaticana, ambos organizados por el secretario de León X Angelo Colocci en el siglo XVI, y responden, parece ser, a una compilación mandada realizar por el conde de Barzelos, bastardo del rey trovador D. Dinis, a comienzos del siglo XIV). En un sentido parcialmente relacionado con esta dimensión, aunque no comparto plenamente los argumentos que consideran la existencia de un espacio lingüístico *gallego-portugués*, por más que en ciertas Gramáticas Históricas se insista en tal extremo, resulta interesante la visión del prof. Gutiérrez García, para quien la continuidad cultural entre Galiza y Portugal, claro está, es algo que se localiza "al menos en los siglos XIII y XIV" (Gutiérrez García 2007: 245). Y, por supuesto, esta continuidad o bien aquella pereza a que aludía anteriormente, puede que mezclada con la ignorancia —y quizás adobada con una mala interpretación de las consideraciones que apunta Santillana— , es la que, en mi opinión, ha producido la emisión de barbaridades como que en el siglo XIV es cuándo *se separan* el idioma gallego y el portugués, pues antes pertenecían a un imaginario "tronco común medieval gallego-portugués" capaz de "dar origen" a unas lenguas con una trayectoria literaria definida y propia centenaria, de las que, una de ellas mucho antes que la otra, en buena lógica fue usada tanto para la vida cotidiana y doméstica como para la pública y administrativa de un reino que en el siglo XIV, insisto, contaba con un milenio de existencia (Carrasco González 1996: 140).

de la constitución de la Escuela, que para el prof. Tavani, como para mí, debe llevarse por lo menos cien años antes de lo acostumbrado (Tavani 2004).

Con todo, la pereza y un tradicionalismo mal entendido quizás sean los culpables de que continuemos hablando de una *Escuela Gallego-Portuguesa*, una tamaña y aún tan extendida inexactitud que todavía hoy se sigue, sin casi ningún tipo de peros, aunque ello implique, como lo hace, considerar o hablar de una forma de organización socio-política soberana adelantándose a su propia creación:[5] por supuesto, a comienzos del siglo XII, como unidad política y coercitiva,[6] Portugal no existía; y es más, todavía tardará en perfilarse como un reino aparte en la cosmología de monarquías europeas. Buen ejemplo de ello lo constituye el caso del profesor García Pradas, para quien hace poco más de un lustro, el trovadorismo provenzal, tras su nacimiento, en el siglo XII se extenderá "rápidamente por todo el país galo, así como por tierras españolas y portuguesas [*sic*]" (García Pradas 2004: 123). Evidentemente, en el siglo XII el provenzalismo literario no podía extenderse por lugares o espacios inexistentes, y ni Portugal ni España existían como tales identidades territoriales; no lo harán hasta mucho más tarde.[7]

Pero como la voluntad globalizadora e imperialista del ser humano se extiende por todas sus manifestaciones, la literatura medieval gallega (*olim gallego-portuguesa*) no sólo se ha visto recorrida por tales intereses unificadores muy paralelos a un espíritu característicamente español empeñado en la consolidación de un españolismo feroz y fagocitador de cualquier realidad que proclame algo diferente. Es, opino, una de las cuestiones clave de la Didáctica de la Literatura demostrar, en aras de la verdad y abanderando la interdisciplinariedad más integral, que la revisión de la periodología literaria va más allá del simple establecimiento de compartimentos temporales o generacionales para incardinar lo que fue, en este caso la lírica medieval gallega, en la verdadera dimensión que le corresponde. Y, por supuesto, para cualquier didacta, la ecdótica ha de resultar una de las armas de mayor efectividad a la hora de conjuntar periodología con textos.[8] Sólo de esta conjunción emanará la verdadera Enseñanza de

5. Pese a que en 1139 Afonso Henriques *o conquistador* se proclama rey de un territorio aún adscrito políticamente al reino gallego y que él ampliará a partir del condado ya detentado por su madre Dª Tereija (después de unas graves desavenencias bélicas, en 1143, por el Tratado de Zamora, los dos Afonsos, el Henriques —Afonso I de Portugal— y el Raimundes —éste Afonso V de Galiza—, entre ellos primos-hermanos directos, firman la paz reorganizando la propiedad y soberanía efectiva de los terrenos que el primero proclamaba como suyos), la verdadera soberanía del reino de Portugal no se hará efectiva hasta 1179, que es cuando el Papa Alejandro III, que en tales alturas tenía poder para ello, se la reconoce: por supuesto, en aquel acto el ya monarca luso se comprometía a considerarse vasallo del Papado y a pagarle un censo anual.

6. Como después lo serán los Estados, formas de las que no podemos hablar en términos políticos hasta los criterios de Maquiavelo, un reino es una comunidad humana, asentada de manera permanente en el territorio que le corresponde, sujeta a un poder soberano que crea, define y aplica un orden jurídico que estructura la sociedad para obtener el bien público temporal de sus componentes.

7. El estudio de la realidad histórica nos asegura que, en la Península Ibérica, la extensión del lirismo provenzal se efectuó en tierras del condado de Barcelona (en la actual nación catalana) y en las del reino gallego (un espacio que en la actualidad forma parte de naciones como Galiza, España y Portugal).

8. Tras la salida de *Martin de Padrozelos, o primeiro trobador da lírica galego-portuguesa?* (*cfr.* Pardo de Neyra 2005), miembros del *Grupo Universitario de Investigación de Lingüística Histórica e de Ecdótica (GUILHADE)* de la Universidade da Coruña decidieron publicar unas *normas de edición* de los textos

la Literatura; y de nada sirve reformular mínimamente los períodos o los grupos humanos literarios si se siguen cometiendo las mismas aberraciones histórico-filológicas que la crítica literaria medievalista ha cometido y aún continúa cometiendo. Se trata, pues, de un atentado contra la verdad. Un atentado como el cometido recientemente por Henrique Monteagudo Romero, responsable de un texto donde todavía parecen vivir unos inexistentes reyes de León y Castilla —algo que, desde las contribuciones del profesor López Carreira, está (eso debiera) plenamente superado; y eso sin aludir a la renacentista visión de Aponte (Ayerbe 1904: 21-22, n. 1)— y donde se analiza el foro de O Burgo de Caldelas (1228) destacándolo como *el primer documento notarial* redactado en idioma gallego otorgado por *Alfonso IX* [9] (Monteagudo Romero 2009). En fin, dos de las ideas que deberían estar desterradas ya de los estudios universitarios pero que el tradicionalismo y el reaccionarismo españolistas más virulentos también se empeñan en recordar insistentemente.

2. Hombre, mujer y deseo masculino: los tres vértices del triángulo amoroso del medievalismo literario europeo. Aproximación a un didactismo originado en la historia de una subestimación

2.1. La creación de la metáfora del 'deseador de mujeres'. Simbología medieval y poesía de amor

Como ha señalado el prof. Eco (1989: 66), "o século XIII chega a fundar uma concepção da beleza com bases hilemórficas, arrastrando nesta visão as teorias do belo físico e metafísico, elaboradas pelas estéticas da proporção e da luz". Nada, pues, podría entenderse del organizado mundo de la Edad Media europea si no tenemos en consideración un simbolismo que hace que todas las cosas corrientes poseen un sig-

---

literarios medievales gallegos —allí, claro está, *gallego-portugueses*— en las que se seguían unos criterios basados en un tradicionalismo empeñado en considerar la existencia de un vehículo lingüístico que nunca existió, pues como es sabido, Portugal, en el proyecto de apropiación de este *corpus* literario, basculó el fiel de la balanza hacia su propio idioma (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaíña 2007; 2008). Y como ya he manifestado, es imposible que la lengua en que fueron redactadas las composiciones líricas gallegas medievales fuese la misma para Martin de Padrozelos, trovador gallego de comienzos del siglo XII, o, por caso, para D. Denis, rey portugués fallecido en 1325.

9. Sólo con acercarnos a parte de los fondos que el Archivo Histórico Nacional de Madrid custodia entre los muchísimos procedentes de los tumbos cenobiales de Galiza comprobaremos cómo el idioma gallego se utilizaba tabeliónicamente desde mucho antes de la fecha apuntada por Monteagudo Romero para el pergamino ourensano. Por poner un ejemplo, en las carpetas de la Secc. "Clero" del Monasterio de Samos —especialmente las 1241-1253— la presencia del vehículo lingüístico gallego nos sitúa en tiempos anteriores a ese 1228. Nada extraño si tenemos en cuenta cómo las entidades de poder necesarias a una maquinaria monárquica como la gallega se hubieron de valer tanto de la lengua latina como de la vernácula para conseguir proyectar sus intereses. Y además, en 1228 el reino de Galiza (cuya silla real ocupaba Afonso, el sexto de los Afonsos que ciñó el cetro gallego: pues el *Alfonso VIII* oficial nunca fue rey de Galiza, Asturies y León, sino únicamente de Castilla) contaba con una historia de más de ochocientos años.

nificado más profundo. El individuo medieval, por tanto, vivía en un mundo habitado por significaciones, sobre-sentidos, manifestaciones divinas y reenvíos, esto es, una

> natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior (Eco 1989: 67).

La pansemiosis metafísica de las visiones de Juan Escoto Eriúgena o Hugo de San Víctor estaba intensamente relacionada, para cualquier habitante de la Edad Media, con la propia onomástica de las cosas, pues "los nombres han sido dados a las cosas para expresar la naturaleza de éstas, era posible conocer la naturaleza de las cosas encontrando el sentido primitivo de sus nombres" (Gilson 1979: 36). Y siguiendo los intereses de un judeo-cristianismo empeñado en la subestimación del género femenino —lo cual no hacía más que responder a la sobrevaloración de que, en el Neolítico, había sido objeto quien parecía ser la única hacedora de vida, considerada como responsable de la generación y mantenedora del linaje humano—, rápidamente, a pesar de ser identificada con la debilidad, la molicie, la inconsistencia y la carencia de firmeza (o quizás por ello), sufrió la cosificación del estrato masculino, quien la convierte en objeto de deseo, un objeto que debe ser saboreado pero un objeto al fin y al cabo.[10] Y un objeto que, lejos de serle impedida la entrada en un mundo dominado por la esencia religiosa, precisamente por medio de un neoplatonismo en el que pervivía una clara ascendencia de lo humano sobre lo divino (Boase 1977: 83), procedió a la edificación de una estética amorosa cortesana capaz de reorientarse por los mismos caminos recorridos por la acústica del ascetismo monástico. No en vano, en lo que respecta a Galiza, el provenzalismo de primera hora hace entrada a través del intenso trasiego humano y cultural que traía el Camino de Santiago, por donde fundamentalmente serpenteaban unos intereses religiosos.

Y fue en la Galiza del siglo XII, precisamente, donde desde hacía siglos se venía cultivando una lírica *de amigo* claramente amoldada a una espiritualidad panteísta de fuerte base matriarcal, donde con mayor claridad se releyó el objeto femenino del deseo masculino del medievalismo literario franco. En las tierras de Catalunya, sin embargo, la actividad lírica provenzalizante fue, además de fiel espejo lingüístico en semejante clave occitana, mucho menos original en lo que se refiere a la mujer que alababan los *trovères* languedocianos. Por ello se ha venido asegurando el estrecho parentesco de la poesía gallega y catalana medieval con la provenzal de que ambas emanan; y en cuanto al género *de amor* gallego, su derivación de la *cansó* occitana ha servido para apuntar que:

> a dama que cantan os trovadores galego-portugueses é unha muller abstracta ou moi idealizada, porque non se daban aquí as circunstancias socioculturais (que na Provenza

10. Existe un interesante trabajo de Mª Cruz Muriel Tapia (1991) donde se analiza el antifeminismo de la literatura medieval castellana.

> se foran fraguando durante un longo proceso) que permitían a relación cortés entre o trobador e unha dama casada, real, aínda que idealizada en moitos casos […] de ahí que a *Cantiga d'amor* perdese aquí expresividade e orixinalidade e tendese a estereotiparse (Arias Freixedo 1993: 13).

lo cual, evidentemente, no resulta demasiado desajustado pero tampoco se corresponde con la realidad, por lo menos con la de las primeras manifestaciones del género *de amor* medieval gallego.[11] Otra vez estamos, quizás, ante uno de los pilares más firmemente cimentados, por repetido en cadena de investigación en investigación,[12] debido al referido visado del tradicionalismo que impera en este tipo de estudios.

En efecto, aunque en la poesía amorosa de la Galiza medieval no se haya perdido de vista la energía que lleva a escribir al propio Guilhem de Peitieu, en los mismos albores del siglo XII, "molt jauzens, mi prenc en amar" (Aquitania 1983: 46), en el *gozo amoroso* de buena parte de los trovadores gallegos se rastrea la vehemencia de quien ama a través del deseo, y quien así lo hace o pretende hacerlo, sólo se conformará con la culminación (realización) de lo que, en suma, constituye el verdadero gozo de amor: el encuentro físico entre los amantes, a través del cual, únicamente, se puede proyectar eso que el individuo conoce como amor. Hablo, claro está, del amor entre seres humanos, de un amor que indefectiblemente se vehicula y se explica por medio del deseo, de la pasión (Jung 2010), y que, sin embargo, la civilización —sobre todo en Occidente— se encargó de eliminar, subvirtiéndola y convirtiendo al individuo en un ser pretendidamente llevado de un espectro de valores *más alto* que los simples instintos (como impulsos primarios del organismo humano que están sujetos a modificación histórica). El profesor Marcuse (2010: 175-176) nos lo explica fantásticamente diciendo que "precisamente en su gratificación, y en especial en su gratificación sexual, el hombre iba a ser un ser más alto, comprometido con valores más altos; la sexualidad iba a ser dignificada por el amor"; y que sólo con las relaciones libidinales, gracias a las que se procede a un resurgir de la sexualidad que reactivará la supremacía genital, además de desintegrar aquellas instituciones en las que las relaciones privadas interpersonales, en especial la familia monogámica patriarcal, se puede hacer resurgir aquella sexualidad polimorfa.

11. Las propias realidades de ambos espacios geográficos nos deben aconsejar tener en cuenta que Provence se trata, en aquella altura, de un condado languedociano firmemente amparado por las prácticas del feudalismo (de las que propiamente es espejo la simbología amorosa que domina en la *cansó* occitana); y que en Galiza no se dieron tales prácticas. La verdadera señora de Galiza, como reducto más que elocuente del catolicismo europeo, no era otra que la Iglesia, encargada de gestionar su propiedad a través de contratos enfitéuticos muy aproximados con los intereses del feudalismo europeo, lo cual no nos permite asegurar que en este reino se haya organizado un feudalismo como el que entre los siglos IX y XV caracterizó la sociedad y la economía de la Europa Occidental, especialmente en la geografía de las actuales Francia, Oeste de Alemania y N. de Italia.

12. Debemos, principalmente, a D. Ramón Menéndez Pidal, Gaston Paris y Dª Carolina Michaëlis de Vasconcelos la mayor parte de los criterios que aún perviven en el estudio de la poética medieval peninsular, y muchas veces sin recordar que sus visiones, sobre todo las de los dos primeros, se relacionan con la puesta en práctica de una Filología elaborada alrededor de un proyecto nacional.

2.2. Mujer y deseo en las primeras muestras del trovadorismo gallego. Didáctica y comparatismo literario a la lumbre del dominio simbólico del 'amante de mujeres'

Martin de Padrozelos es, como ya destacado, uno de los primeros trovadores de la Escuela Gallega Medieval —decir *el primero* sería muy arriesgado—; sólo teniendo en cuenta que la labor literaria de Martin nunca podría haberse elaborado de forma aislada. Nacido en las tierras courelanas de Lóuzara o Val do Mao hacia 1075, en los inmensos dominios del monasterio de Samos (el centro religioso de mayor importancia tras el compostelano, bien que aquél mucho más antiguo que el posteriormente metropolitano), quizás estemos ante un pequeño *miles* altomedieval que, ora por el propio carácter de la caballería, ora porque muchas y muchos miembros de la nobleza gallega acabaron sus días integrados en el estamento religioso, pudo haber pertenecido, de una u otra forma, a la *Casa de Samos*, como por entonces se conocía el cenobio fundado en el siglo VI por Martin de Dume, es decir, un centro de suma relevancia en el espectro católico gallego que se remonta a los mismos orígenes del reino suevo de Galiza.

A su *atelier* debemos nueve cantigas *de amigo* y una *de amor*. Por las primeras, además, se viene a confirmar la situación de Padrozelos en el espectro de primeros poetas gallegos, pues además de demostrar una requintada panorámica del género gallego medieval por excelencia, dos de ellas pertenecen al subgénero de cantigas *de romaría*, igual de prototípico de la literatura del Medievo de esta nación y gran indicativo de un protagonismo temprano. La *de amor*, que es la que ahora me interesa, resulta igual de novedosa porque, amén de consolidar la idea de una más que contemporánea recepción de la lírica cortés occitana en tierras del reino de Galiza, en ella perviven no pocos elementos de esa energía especialmente definidora de la Escuela que se estaba inaugurando. Se trata del texto "Deus, e que cuidei a fazer", donde el *cancioneiro* de Martin demuestra una intensa deuda con los aspectos formales de la lírica languedociana pero que, sin embargo, ni proclama la grandeza femenina por medio del elemento físico ni, en consecuencia, se interesa por demostrar una atracción sexual sentida a través de la vista.

Al contrario de lo que suele suceder en las composiciones de este tipo, Martin parece aludir a un hecho pasado pero que también se mantiene en el presente: de este modo, habla la voz poética de su disgusto por *haberse quitado de la tierra* —lo cual viene a confirmar su estado clerical— y clama a la divinidad "deus e que a cuidei a fazer?". La razón de ese estado no es otro que la visión de una *senhor* con la que había cometido *una locura de amor* que lo llevará a lacerar su cuerpo, aunque ni así consigue olvidar el objeto de su enamoramiento. Es tanto su disgusto ("ca sei ca nom posso viver / polo que fiz") que nada puede hacernos dudar que estamos ante la proclamación de una situación de encuentro sexual consumada.

Mientras la actividad literaria medieval castellana —ciertamente deudora del erotismo hispánico árabe y muy posterior a la de trovadores como Martin de Padrozelos— se recreaba en la expresión más libidinosa del amor (Juan Ruiz o Fernando de Roxas son dos de los ejemplos más paradigmáticos, bien entendido que, como en el resto de casos que nos ocupan, la perspectiva es eminentemente masculina), en la tradición literaria

gallega pervive con una intensidad tal que, no en vano, en el género *de escarnho e de mal-dizer* encontramos numerosas imágenes de sexo explícito, bien entre un hombre y una mujer, bien entre dos hombres. El caso de la Escola Catalana es diferente, pues aun cuando la *bona cansó* se preocupa por la exaltación de la mujer como un objeto de deseo masculino y en la *mala cansó* se producen las quejas de amor de quien no se ve correspondido nunca, no rastreamos ninguna simbología sexual explícita (lo cual no sucede en el cuerpo narrativo, en éste en clave de realismo grotesco), con lo que la imaginería de la mujer pervive en una mentalidad masculina que esconde su verdadero deseo.

Bibliografía

Alemany Ferrer, R., «Ausiàs March ante la tradición trovadoresca», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 5 (1996-1997), 351-366 [disponible en Internet: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcgv-1F94DDBB-5149-81E1-D76B-B5882C1F507B&dsID=March.pdf>; fecha del último acceso: 22/08/2010].

Aquitania, G. de, *Poesía completa*. Ed. de L. A. de Cuenca. Madrid: Siruela 1983.

Arias Freixedo, X. B., «Introducción», en: X. B. Arias Freixedo (ed.): *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses. Edición, comentarios e glosario de Xosé Bieito Arias Freixedo*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas 1993, 11-18.

Ayerbe, Marquesa de [Maria Antónia d'Orta Vieira de Magalhães; en España conocida como María Vieira de Magalhães y Horta], *El castillo del Marqués de Mos en Sotomayor. Apuntes históricos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet 1904.

Boase, R., *The Origin and Meaning of Courty Love*. Manchester: Manchester University Press 1977.

Carrasco González, J. M., «Hablas y dialectos portugueses o gallego-portugueses en Extremadura (Parte i: Grupos dialectales. Clasificación de las hablas de Jálama)», *Anuario de Estudios Filológicos* xix (1996), 135-148.

Eco, U., *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. de A. Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença 1989.

Ferreiro, M. / C. P. Martínez Pereiro / L. Tato Fontaíña (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Universidade da Coruña 2007 [disponible en Internet: <http://www.udc.es/publicaciones/documentos/biblioteca/NormaEdicionPoesiaTF.pdf>; fecha del último acceso 17/08/2010].

—, *A edición da poesía trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións 2008.

García Pradas, R., «De la cortesía y la *fin'amors* a la eclosión del lirismo erótico en el medievo occitano», en: P. M. Piñero Ramírez (ed.): *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar* in memoriam. Sevilla: Universidad de Sevilla 2004: 123-133.

Gilson, E., «La imagen del mundo en la Edad Media», en: F. Rico (dir.): *Historia y Crítica de la literatura española*, vol. i, tomo 1. Barcelona: Ariel 1979, 32-36.

Gutiérrez García, S., «La lírica gallegoportuguesa en los procesos de hegemonización y canonización de la literatura gallega», *Anuario de Estudios Medievales* 37/1 (2007), 245-265.

Idacio, *Chronique. Introduction, texte critique, traduction*, vol. i. Ed. de A. Tranoy. París: Éditions du Cerf 1974.

Izquierdo, J. M., «*Si·m vol midons s'amor donar*. Algunos comentarios acerca de la poesía trovadoresca», *Romansk forum* 8 (1998), 37-57 [disponible en Internet: <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf8-98-2/Izquierdo.pdf>; fecha del último acceso: 3/08/2010].

Jung, C. G., *Sobre el amor*. Ed. de M. Schiess. Trad. de L. Elizancín, A. Repáraz y C. Martín. Madrid: Trotta 2010, 4ª ed.

López Carreira, A., *O reino medieval de Galicia*. Vigo: A Nosa Terra 2005.

Marcuse, H., *Eros y civilización. Una investigación filosófica acerca de Freud*. Trad. de J. García Ponce. Barcelona: Ariel 2010.

Muriel Tapia, M. C., *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres: Editorial Guadiloba 1991.

Monteagudo Romero, H., *Letras primeiras: o foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*. A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa" 2009.

Pardo de Neyra, X., *Martin de Padrozelos, o primeiro trobador da lírica galego-portuguesa? Unha aposta pola definición literaria galega do xénero* de amigo. *Situación, contexto, estabelecemento e cronoloxía das primeiras manifestacións líricas da Galiza medieval*. Obre / Noia / A Coruña: Editorial Toxosoutos 2005.

—, «Literatura y proceso identitario. Martin de Padrozelos y su inclusión en el ámbito cultural de Galiza: los inicios de la poesía medieval gallega», en: VV.AA.: *Actas del XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Cáceres, 25-29 de setiembre de 2007)*. Cáceres: Universidad de Extremadura 2010 [en prensa].

Riquer, M. de, *Historia de la literatura catalana*, vol. i. Barcelona: Ariel 1964.

Salazar de Mendoza, P., *Monarquia de España, escrita por el Doctor Don Pedro Salazar de Mendoza, Primer Canonigo Penitenciario de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de estos Reynos. Publicala Don Bartholome de Ulloa, Mercader de Libros*, vol. i. Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara del rey 1770.

Santillana, Marqués de [Íñigo López de Mendoza], *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. xv*. Ed. de A. Gómez Moreno. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1990.

Tavani, G., *Unha Provenza hispánica: a Galiza medieval, forxa da poesía lírica peninsular*. A Coruña: Real Academia Galega 2004.

ANÀLISI COMPARATIVA DE DUES TRADUCCIONS HISPÀNIQUES (CATALANA I CASTELLANA) DE LA *HISTORIA DESTRUCTIONIS TROIAE* DE GUIDO DELLE COLONNE*

Joan M. Perujo Melgar
Universitat d'Alacant
joanm.perujo@ua.es

RESUMEN: Ofrecemos en este trabajo un estudio comparativo de dos traducciones de la *Historia destructionis Troiae* (1287) de Guido delle Colonne, una de las obras de materia troyana más divulgadas por Europa durante el periodo medieval. La primera es la traducción catalana, las *Històries troianes* (1367-1374) de Jaume Conesa, protonotario de Pedro IV de Aragón. La segunda, el *Libro de la historia troyana*, la traducción castellana (1443) de Pedro de Chinchilla, secretario del conde de Benavente. El análisis se centra en el método, los procedimientos técnicos y los errores de estas dos versiones, representativas de dos momentos clave en la historia de la traducción peninsular: el entorno de la Cancillería real catalana en el siglo XIV y las traducciones promovidas en el s. XV por el interés de la nobleza por la historia clásica como fuente de aprendizaje y modelo de comportamiento.

Palabras clave: traducción medieval, materia troyana, Jaume Conesa, Pedro de Chinchilla, Guido delle Colonne.

ABSTRACT: In this paper we offer a comparative research about two translations of *Historia destructionis Troiae* (1287) by Guido delle Colonne, one of the most disseminated books about the Matter of Troy throughout Europe in the Middle Ages. The first one is the catalan translation (1367-1374), the *Històries troianes* by Jaume Conesa, an officer in the court of Peter IV of Aragon. The second one is the *Libro de la historia troyana*, the spanish translation (1443) by Pedro de Chinchilla, the secretary of Count of Benavente. Our analysis is focused on method, technical procedures and mistakes in these two versions, which represent two key moments in the history of translation in the Iberian Peninsula: the environment of the catalonian Cancelleria

* Aquest treball s'ha dut a terme en el projecte d'investigació HUM2007-61471(«Retazos de cultura escrita. Fragmentos y *membra disiecta* de códices en Cataluña»), del Ministeri de Ciència i Innovació (Govern d'Espanya), dirigit pel Dr. Josep Antoni Iglesias Fonseca.

Reial in the XIV century and the translations stimulated during the XV century by the interest of the nobility in classical history as a source of learning and a model of behaviour.

Key words: medieval translation, Matter of Troy, Jaume Conesa, Pedro de Chinchilla, Guido delle Colonne.

1. Introducció

La gran difusió que tingué al llarg de l'edat mitjana la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne ha quedat ben documentada en l'abundància de manuscrits que ens han conservat el text llatí (uns 140), en la influència que exercí en altres obres i en les nombroses traduccions que se'n van fer a les diverses llengües europees. Aquesta versió del jutge de Messina, acabada el 1287, és un dels títols de matèria troiana més divulgats arreu d'Europa durant el període medieval, gràcies, sobretot, al fet de ser escrita en llatí i al renovat corrent evemerístic i d'antihomerisme que guia els seguidors de la tradició homèrica durant aquesta època, els quals veuen en la guerra de Troia un esdeveniment històric real que ha de ser contat sense les fabulacions ni les ficcions que hi van afegir els poetes i altres autors.[1]

Aquesta comunicació se centra, precisament, en l'anàlisi comparativa de dues traduccions d'aquesta obra sorgides en l'àmbit de la península Ibèrica en dos moments històrics i en dos contextos lingüisticoculturals distints. Ens referim, d'un costat, a les *Històries troianes*, la traducció catalana enllestida entre el 1367 i el 1374, amb la qual s'enceta la llista de traduccions de l'obra de Guido en l'àmbit peninsular, pocs anys després de les primeres versions italianes; el text, que ens ha arribat en huit manuscrits i uns quants fragments, és obra de Jaume Conesa, protonotari de la Cancelleria reial de la Corona d'Aragó durant el regnat de Pere el Cerimoniós.[2] I, d'un altre, al *Libro de la historia troyana*, la traducció castellana de 1443 (ms. M-561 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander), obra de Pedro de Chinchilla, secretari de la casa dels comtes de Benavente.[3] Es tracta de dos textos representatius de dos moments clau en la història de la traducció, que poden servir, respectivament, de mostra emblemàtica de l'activitat dels traductors desenvolupada en l'entorn de la Cancelleria reial catalana en el s. XIV i de les versions promogudes en el s. XV per l'interés de la noblesa per la història clàssica com a font d'aprenentatge i model de comportament.

2. La funció de traducció

Com sabem, la prosificació de Guido delle Colonne buscava oferir als lectors cultes una versió fidedigna i detallada (amb tots els antecedents i seguint la línia cronològica del relat) de la història de la destrucció de Troia, depurada de les ficcions amb què

1. Sobre Guido i la seua l'obra, veg. introducció de Marcos Casquero (1996).
2. Ed. Miquel i Planas 1916. Sobre la tradició manuscrista de l'obra, veg. Perujo 2000 i Crosas/Perujo 2005.
3. Ed. Peláez 1999; sobre l'autor, remetem a la introducció, pp. 73-74.

els poetes (Homer, Ovidi i Virgili, sobretot) l'havien adornada i, per tant, falsejada; una versió que es presenta fonamentada en els relats de Dictis i Dares, considerats historiadors fidels que havien reportat els fets en què havien participat com a testimonis de primera mà, tot i que l'obra de partida, en realitat, és una prosificació del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Des del moment que reprodueixen el pròleg de Guido, tant el traductor català com el castellà reprenen aquest afany de fidelitat a la *realitat* històrica. De fet, l'obra és llegida com un relat històric, quasi com un espill de prínceps de caràcter moralitzant en què els nobles de l'època podien aprendre els valors i les virtuts dels grans cavallers del passat. Les seues versions, però, van adreçades a un lector que no sap llatí, menys erudit, o almenys sense el nivell de coneixements que exigeix l'obra llatina. Aquest nou destinatari, així mateix, és el justificant esgrimit pels dos traductors en la *captatio benevolentiae* inicial davant les possibles crítiques al seu treball, en un moment en què el canon dels procediments traductològics rau en una traducció literalista, concepció segons la qual els traductors podrien ser criticats quan s'apartaren de la lletra del text de partida. Conesa (p. 4)[4] és ben clar en aquest sentit:

> protestant que, si algunes paraules seran transportades e que parega que no sien confermes de tot en tot al lati, no sia imputat a ultracuydament de mi, mas que cascú entena que aquell transportament o mudament és per donar entendre planament e grossera los latins, qui són molt soptils, al dit noble hom e a tots altres lechs qui aprés d'ell les dites històries legiran.

I un propòsit semblant guia Chinchilla (pp. 115-116),[5] que a més vol prestigiar la seua versió fent referència a altres traduccions anteriors que no contenien, com la de Guido o com la seua, tots els detalls de la història:

> E por cuanto algunos ovo qu'esta misma istoria romançaron seguiendo el proceso de la cruda istoria, munchas cosas d'ella dexaron que a mí paresce aquello ser lo mejor e más útil e que la mucho ennoblece e alegra los ánimos de los entendidos leedores, e manifiesta al actor, si quiere conponedor, grant suficiencia. Yo en cuanto podré me esforçaré de ninguna cosa en ella menguar nin menos de mío añader, mas que por este traslado sea conoscido a los qu'el latín ignoran, en cuanto conpuesto e plazible estillo esta istoria el ya nonbrado […] ordenó.

Els dos traductors, doncs, assumeixen una mateixa funció per al text d'arribada: oferir als lectors que no saben llatí una traducció íntegra de la història de la guerra de Troia segons el relat de Guido delle Colonne, que es presenta com la versió més completa i verídica.[6] Un propòsit ben diferent adoptà Juan Fernández de Heredia en la

4. Les citacions corresponen a la nostra edició, en procés d'elaboració com a projecte de tesi doctoral; per facilitar-ne la localització, n'oferim també la paginació de l'edició de Miquel i Planas (1916).

5. Seguim l'edició de Peláez (1999). Sobre la versió de Chinchilla, veg. també Sanz 2000.

6. No és irrellevant que els dos traductors adrecen l'obra a un prototraductor: un misteriós "noble hom e de gran compte" en el cas de Conesa i el "muy noble e virtuoso señor" Alfonso de Pimentel, comte de Benavente, en la versió de Chinchilla. Independentment de la identitat del personatge a qui s'adreça el

versió aragonesa (1385-1396), que, tot i prendre l'obra de Guido com a text de partida, només en reprodueix els discursos i els parlaments més importants, lligats entre si per breus passatges narratius que ajuden a entendre'n el conjunt. La diferència de funció queda ben clara al final de l'obra:

> Onde, porque del nuestro propósito non es tractar aquí a pleno la dicha istoria, por tanto nós mandamos sacar los fundamentos et puntos de la sustancia de ella a fin que non tan solament el sentimiento de las oraciones, proposicionnes et arengas en ella contenidas millor se ofrescan entendibles a los que las leyeren, hoc encara que qualquier pueda auer compendioso sumario de la dicha istoria por do millor pueda seyer recomendada a la memoria.[7]

3. Variants significatives en la transmissió de l'original

La primera constatació que es fa evident després d'acarar les dues traduccions és la necessitat de disposar d'una edició crítica de la *Historia destructionis Troiae* que supere l'edició de Griffin (1936). De fet, determinades variants compartides per les dues versions posen de manifest, d'una banda, que cal matisar la divisió de famílies de manuscrits que proposava Griffin, com també la conveniència de tenir en compte per a l'establiment del text base més manuscrits llatins dels conservats —més enllà de la selecció de Griffin, basada, bàsicament, en els cinc còdexs més antics—, ja que algunes lliçons comunes a les dues traduccions, i absents en el text editat per Griffin, semblen respondre a una mateixa branca en la transmissió de l'obra llatina. D'una altra banda, la comparació d'algunes lectures entre les dues versions, considerades en un principi aportacions exclusives de cada traductor, demostra que, en realitat, devien seguir una mateixa branca del text llatí que ja incorporava lliçons distintes de la versió editada per Griffin, de manera que el que d'entrada podia ser considerat error o desviació dels traductors respecte del text original, no és sinó traducció fidel respecte del text de partida emprat per a la traducció. Vegem-ne uns quants exemples.

En el llibre xv Guido descriu un carro de batalla fabricat d'ivori i amb rodes de fusta de banús recobertes d'or, encara que omet alguns detalls de la descripció que n'oferia Benoît en el *Roman de Troie*, com el fet que el carro siga tirat per dos dromedaris, element que sí que és esmentat per Conesa i per Chinchilla. En un primer moment (Perujo 1999: 174), vam pensar que Conesa hauria pogut consultar un altre text, però l'acarament amb la versió de Chinchilla ens fa sospitar que tots dos bevien d'una

---

traductor català, es tracta, en els dos casos, de membres de la noblesa, la qual cosa ens dóna una idea de l'interés d'aquesta classe social per les històries del passat grecollatí, en les quals podien aprendre no sols les gestes dels antics cavallers, mètodes militars o consells per al govern, sinó també qüestions relatives a la cortesia, com ara formes de comportar-se en la cort, maneres de parlar amb una dama, diversos models de discurs, etc.

7. El text d'Heredia (ms. 10801 BN) pot ser consultat en edició electrònica en Faulhaber 1994. Sobre aquesta versió aragonesa, veg. Sanz 1999.

mateixa branca en la transmissió del text llatí que ja contenia aquest detall, omés en els testimonis consultats per Griffin. De fet, la referència als dromedaris apareix també en l'anònima versió napolitana del s. xiv editada per Nicola de Blasi (1979: 112-113), que localitza en diverses biblioteques italianes sis manuscrits llatins que inclouen la referència. I segurament deu haver-hi altres còdexs llatins amb la lliçó correcta, com hem pogut comprovar, per exemple, en el còdex llatí 354 de la Biblioteca de Catalunya, en el qual podem llegir un fragment semblant al que tradueixen Conesa i Chinchilla. Individualitzar correctament el text de partida permet valorar com a traducció fidel —especialment en la versió napolitana i en la catalana, que tradueixen correctament l'adverbi *leviter*, present només en alguns còdexs— el que d'antuvi semblava aportació personal o afegitó.

> Dui dromadaire le traeient,
> Qui isnel e corant esteient.
> Li curres fu mout bien armez (Benoît, v. 7877-7879).[8]

> Hic currus a duobus fortibus et pugnacibus militibus constipatus erat (ed. Griffin HT, xv, 129).

> Hic currus a duobus dromedariis **leviter** ducebatur fortibus et pugnacibus militibus constipatus (lliçó reportada per Blasi 1979: 113).[9]

> E quisto carro cossì facto sì lo menavano duy gamilli multo **legeremente**, et era plino e fornuto de fuorti cavalieri combattienti (versió napolitana, ed. Blasi 1986: 150).

> Aquest carro era menat **leugerament** per ·ii· dromedariis e era environat e guardat de cavellers forts e combatents (Conesa, 172).

> Este carro por dos dromedarios **mansamente** era traído e de fuertes e guerreros cavalleros aconpañado (Chinchilla, 238).

Una altra lliçó compartida per Conesa i Chinchilla consisteix en l'afegiment de dos noms més, Ganimedes i Polidor, a la llista de cinc fills legítims del rei Príam (HT v, 45). La família P^2 que estableix Griffin és l'única branca, segons ell, que conserva el detall, però, com assenyala Peláez (1999: 157, n. 217), Chinchilla segueix variants que apunten a un altre manuscrit llatí que, com el P^2, també contenia la referència, conservada igualment en la versió napolitana. De fet, Blasi (1986: 359) localitza setze còdexs llatins en què s'ha conservat, als quals podem afegir també el còdex 354 BC ja esmentat. Per tant, el que en l'edició de Griffin sembla una lliçó espúria afegida en nota al peu, deu ser la lliçó correcta atribuïble a Guido i no a un copista posterior, com podem ratificar pel fet que l'autor torna a esmentar Polidor, fill de Príam, en el llibre xxxi (p. 238).

8. Ed. Constans 1904-1912: i, 426.

9. "Hic currus a duobus dromedarijs leuiter ducebatur fortibus et pugnantibus militibus instipatus", lliçó del ms. 354 BC.

La versió napolitana ens posa en avís sobre una tercera variant significativa que ens permet caracteritzar amb més precisió el text de partida i, alhora, fer-nos una idea de la proximitat de les diverses versions a l'original de Guido. Segons aquesta versió, a la ciutat de Troia reconstruïda pel rei Príam després de la primera destrucció, s'ofereix un curiós servei per a ciutadans estrangers o fadrins, completament absent en el text editat per Griffin (HT, v, 47):

> Erance ancora in questa citate, ordenato a deputatione de li strangieri e de quilli che non aveano muglyere, in una parte remota, quillo luoco desoniesto che se clama bordiello, ove erano multe meretrice et altre femene yà deputate a quella cosa (ed. Blasi 1986: 79).

Blasi (1979: 111-112) ha localitzat en set manuscrits llatins la lliçó que degué originar la glossa de la versió napolitana, traduïda correctament en la versió catalana —notem la glossa explicativa per al terme *lupanar*—, mentre que la versió de Chinchilla, que inclou el llatinisme *discrición* a partir d'una traducció literal de la mateixa lliçó o semblant, conté una lliçó errònia (*viejas*) producte d'una mala lectura o d'un còdex llatí que ja contenia l'error:

> In hedificiis ipsis discretione non habita fuisse locus ille **lupanar** an hospitium **civium** honestorum (Blasi 1979: 111).
>
> E per cert se aferma […] e en aquells hedifficis no havia differència, si·s vol fos **lupanar**, és a seber loch deshonest, o si·s vol fossen alberchs de **ciutadans** honests (Conesa, p. 67).
>
> Por cierto se afirma […] e toda cosa en aquellos edeficios parescía non fecha sin **discrición**, non enbargante que fuese logar público de mugeres o posada de **viejas** onestas» (Chinchilla 159).

La referència al bordell manca en el còdex llatí 354 BC, de manera que queda descartat com a text de partida per a la traducció de Conesa o la de Chinchilla, a pesar que inclou el detall del carro dels dromedaris i el dels fills de Príam. Passa el mateix amb la primera traducció de l'obra de Guido de què tenim notícia, la versió toscana del notari florentí Filippo Ceffi de 1324 (Blasi 1979: 121). Aquestes lliçons, tot plegat, permeten agrupar la versió napolitana anònima, la traducció de Conesa i la de Chinchilla en una mateixa branca de transmissió del text llatí, especialment pròxima a l'original en el cas de les dues traduccions peninsulars. A partir de l'acarament de la versió napolitana i dels 57 còdexs llatins que Blasi ha pogut localitzar, arriba a aïllar els dos manuscrits més acostats al que hauria sigut el text de partida emprat pel traductor napolità: el ms. Riccardiano 861 de Florència i el ms. llatí 6357 de la BN francesa a París (Blasi 1986: 37-38). Són els únics manuscrits —de la llista que ha consultat Blasi— que inclouen la referència als dos fills de Príam, el detall del carro dels dromedaris, la lliçó del bordell i, a més, una extensa digressió sobre els solsticis que trobem traduïda de forma completa en les *Històries troianes* i abreujada

en la versió napolitana. Dels dos, només el còdex de París conté, en la lliçó del carro dels dromedaris, l'adverbi *leuiter* que tradueix Conesa. Això vol dir que el manuscrit llatí 6357 de París és el candidat ideal a convertir-se en el text de partida emprat per Conesa, almenys com a representatiu del que hauria sigut la branca de la transmissió seguida pel traductor català, i amb independència que, entre els manuscrits encara no consultats, n'hi haja d'altres amb les lliçons que hem esmentat, ja que recordem que Blasi només ha pogut veure un terç dels manuscrits de Guido catalogats fins ara.

Al seu torn, un altre error compartit pels dos traductors, però absent en la versió napolitana, i que en un primer moment havíem considerat exclusiu de Conesa (Perujo 1999: 173), ens permet acostar encara més els dos textos hispànics respecte d'una mateixa família de la tradició llatina. Es tracta de la misteriosa referència al déu Plutó que trobem en un parlament que Briseida adreça al seu pare, el sacerdot troià Calcant:

> Verament, enganat te han los falces resposts de Apol·lo […]. Certes, aquell déu no fo Apol·lo, ans fo **Plutó**, déu infernal, en companyia de les deesses infernals, del qual aytals resposts haguist (Conesa, XIX, 219).
>
> Ciertamente las sinples respuestas de Apollo te engañaron […]. Ciertamente creo non ser aquel el dios Apollo, mas creo ser **Pluto** con la conpañía de las infernales furias, de las cuales tales respuestas tomaste (Chinchilla, 269).
>
> Certamente me pare cha te aveno gabato le false resposte de quillo Appollonio […]. Ma non penso che fosse quillo lo dio Apollonio, ma plu toste fo de la compagna de li diemoni infernali da lo quale recipisti tale resposte (versió napolitana; ed. Blasi 1986: 187).

La coincidència fa pensar que Conesa i Chinchilla seguien una mateixa branca de la tradició llatina (distinta de la que feia servir el traductor napolità), la qual ja devia incloure l'error, ocasionat, segurament, per una *lectio facilior* entre *puto* i *Pluto*.[10] Malauradament, no hem pogut consultar encara el manuscrit 6357 de París, però sens dubte, si hi trobàrem aquest error, es convertiria en un bon candidat com a text de partida per a la traducció catalana.

No sempre, però, es produeix aquesta coincidència en la transmissió. Així, en el text editat per Griffin la referència a la ciutat de Corint que apareix en Benoît (v. 28035) s'ha convertit en la ciutat de *Carthacium* (HT, XXXII, 251). Mentre que Chinchilla tradueix *Cartago* (347), Conesa sembla tenir davant un manuscrit amb l'al·lusió correcta a Corint. Com que l'error es produeix en el llibre XXXII, la versió napolitana ofereix dues lliçons, una variant deturpada (*Cuhartio*, 278), corresponent al manuscrit Canoniciano 133 de la Boldeian Library d'Oxford que conté la versió napolitana completa, i la lliçó correcta (*Corintho*, 278) en el ms. llatí 617 de la BN de París, còdex que

10. El text editat per Griffin diu: "**Sane non fuit ille deus Appollo sed pocius puto** fuit comitiua infernalium furiarum a quibus responsa talia suscepisti" (HT, XIX, 165-166).

conté la versió napolitana fins al llibre XXXI i que completa els quatre últims llibres amb una mena d'adaptació lingüística al napolità de la traducció florentina de Ceffi.[11]

L'acarament de les diverses traduccions se'ns presenta, doncs, com un recurs ben útil a l'hora de valorar l'activitat dels traductors, però també com un instrument fonamental en la delimitació dels textos de partida respectius. Al capdavall, a més de tenir en compte la diversitat de manuscrits que ens han transmés les traduccions medievals, cadascun dels quals passa per unes circumstàncies particulars, cal tenir present que el text de partida també segueix una transmissió pròpia, sovint diversa i complexa, que pot donar lloc a diferències importants en les traduccions de què és objecte. Així mateix, si alguns errors permeten sospitar una proximitat entre la versió napolitana i la catalana —ja assenyalada per Blasi (1979: 128)—, hem pogut comprovar que, en part, la traducció castellana de Chinchilla forma part de la mateixa branca de la tradició, dins la qual la traducció catalana de Conesa mostra indicis de ser de les més acostades, i potser fidels, al text llatí de partida.[12]

4. Fidelitat al text original

Amb la precaució prèvia, doncs, de valorar aquestes traduccions sense haver pogut establir definitivament el còdex llatí de partida usat per cada traductor, podem dir que els dos traductors peninsulars fan palesa una gran fidelitat a l'original pel que fa al paràmetre de l'exactitud en la transmissió de la informació. Mentre que el traductor de la versió napolitana demostra una actitud més innovadora i flexible davant el text llatí —"attiva", segons la terminologia de Vàrvaro citada per Blasi (1980: 49-50) en la seua valoració—, fins al punt que es permet retallar-lo, ampliar-lo o retocar-lo estilísticament per adaptar-lo als gustos narratius del nou públic, tant Conesa com Chinchilla mostren una actitud de màxim respecte —"quiescente", segons Blasi—, especialment accentuada en la traducció castellana, en què la reverència voreja quasi la sacralització.

És sabut que Chinchilla ofereix la primera versió castellana íntegra de l'obra de Guido delle Colonne, ja que les *Sumas de historia troyana* atribuïdes a Leomarte (ed. A. Rey 1932), refosa en l'anomenada *Crónica troyana* impresa, combinen altres fonts amb la traducció de Guido i igual passa amb *La coronica troyana*, que només conté la traducció, amb omissions, reduccions i simplificació de passatges, dels tretze primers llibres i part del catorzé de Guido. I tampoc és íntegra la traducció aragonesa de Juan Fernández de Heredia, convertida, com hem dit, en un recull de discursos.[13]

11. Sobre la tradició manuscrita d'aquestes versions, veg. Blasi 1986: 17-40 i Carlesso 1980. Recordem, a més, que la versió de Ceffi fou l'única que conegué la impremta, amb diverses edicions (Gorra 1887: 173).

12. Queda per a un treball posterior l'acarament de la traducció de Conesa amb la traducció toscana de Ceffi, per tal com de moment no hem pogut consultar cap dels manuscrits en què se'ns ha conservat ni cap de les edicions de què va ser objecte.

13. Veg. en Sanz 2000 alguns acaraments d'aquestes versions amb la de Chinchilla.

Més enllà d'algunes frases o paraules soltes i de la petita llacuna que presenta el manuscrit en el llibre XXXIV (p. 359), la qual comporta la desaparició d'un breu passatge que narra la mort dels fills d'Acast a mans de Pirros, Chinchilla no sol ometre passatges significatius. L'únic fragment llarg que no reprodueix es troba al final de l'obra, amb la relació dels diversos cavallers morts en les batalles, els epitafis d'Hèctor i Aquil·les i la conclusió del llibre, com a resultat, més aviat, d'una transmissió textual incompleta, segurament ja en el manuscrit llatí de partida, com suggereix Sanz (2000: 1640). També resumeix alguns paràgrafs, com el que inclou la llista d'oficials i artesans que viuen a Troia (V, 160), però en general la seua traducció respon ben bé al propòsit expressat en el pròleg: "me esforçaré de ninguna cosa en ella menguar nin menos de mío añader". No hi ha cap passatge extens afegit pel traductor, ni comentaris ni glosses significatives, i moltes de les petites frases que semblen de collita del traductor deuen respondre, com hem pogut comprovar a partir de l'acarament amb el text de Conesa —perquè el traductor català també les incorpora—, a un còdex llatí que ja contenia aquests elements.

Conesa tampoc allarga el text traduït amb glosses ni explicacions o comentaris. Només en una ocasió hi afig un petit fragment sobre els solsticis de l'any (XXVII, 273-274), però, en realitat, la digressió deu procedir del còdex llatí emprat pel traductor, ja que Blasi (1986: 37-38), com hem comentat adés, localitza dos manuscrits llatins que recullen la digressió (absent en l'edició de Griffin), traduïda fidelment per Conesa però simplificada en la versió napolitana. Pel que fa a l'exactitud en la transmissió del text de partida, el seu concepte de respecte no és tan estricte com el de Chinchilla, tot i que els pocs passatges de l'original que han sigut eliminats, si és que no havien desaparegut ja en el còdex llatí de partida, no són essencials per al desenvolupament del relat i la supressió, com hem indicat en un treball anterior (Perujo 1999: 171-172), obeeix bàsicament a quatre motius: la manca de versemblança, l'allunyament de l'assumpte principal del relat, és a dir, els fragments vistos com a digressions innecessàries, la censura o la incomprensió del traductor.[14]

5. Procediments tècnics

Entre les eliminacions per incomprensió que fa Conesa, potser la més cridanera és la del fragment que al·ludeix a la instauració, a la ciutat de Troia, de la tragèdia, la comèdia i els espectacles de circ (HT, V, 49), elements que el traductor català no devia identificar ben bé. De fet, aquesta mena de supressions posa de manifest la dificultat que comporta per als traductors medievals la traducció de determinats *realia*, termes o paraules culturals provinents del món grecollatí, desconeguts o difícilment reconeixedors per al públic de l'època. Paga la pena veure com actua Chinchilla da-

14. És ben significatiu que alguns dels passatges eliminats coincidisquen amb les supressions operades en la versió napolitana, recollits en apèndix per Blasi (1980: 83-94) i acarats amb la traducció de Ceffi.

vant d'aquest problema, perquè el procediment és representatiu de la seua manera de traduir en casos semblants:

> Ibi tragedie et comedie dicuntur primitus institute, quamuis quidam asserant in insula Sicilie inuentam fuisse primitus comediam. Ibi inuenti leguntur **ludi circenses** et **maiuma**, que primo uidelicet ueris tempore, arboribus in multa fronde uirentibus et floribus in prima pubescentibus iuuentute, fieri primo mensis Maii consueuit (HT, v, 49).

> Aquí las **tragedias** e **comedias** se dize primero ser hordenadas, como quier que algunos afirman en la isla de Cecilia la comedia ser primero fallada. Allí primero se lee aver seído los **juegos de Creta** fallados e los **ceroñeses** e los de **maninia**, los cuales en el primero vera(a)no, cuando los árboles eran llenos de flor, se fazían (Chinchilla, 160-161).

Com veiem, mentre que Conesa opta pel procediment d'omissió del fragment que li resulta obscur, Chinchilla prefereix mantenir una frase que segueix de prop el text de partida, encara que per als termes que desconeix opta pel calc lèxic (*ceroñeses*, *maninia*), sens dubte incomprensible per als seus lectors. En aquest sentit, és ben significativa l'adaptació cultural que en fa el traductor anònim en la versió napolitana, amb un referent més pròxim i reconeixedor per al seu públic:

> Loco se dice che foro attrate li suoni musayche e de altri suoni de stromienti multo delectuse, zoèy de organo e de viola e de liguti e suoni de tromba, avengadio che alcuni voglyano dicere che lo suono de la museca fosse stato trovato inprimemente a la isula de Cecilia; loco foro attrate multi e varie altri suoni et iuochy, assay placibele a la mente humana (Blasi 1986: 80).

Al mateix procediment de literalisme respon el terme *diatrarios* usat per Chinchilla (160), calc directe dels *dyatretarii* de l'original (HT, v, 48), ben traduït per Conesa: "vedriers qui feyen caltzes de vidre" (68). Igualment, els mosaics del text llatí són traduïts en diversos llocs amb un calc lèxic producte de la traducció literal de Chinchilla; així, en la descripció de la sala del palau d'Ílion, "cuius pauimentum **musaici** operis diuersificata materia diuersos distin[c]xerat in colores" (HT, v, 50), Chinchilla explica que eren "las paredes e cielo d'ella de diversas obras de **musiac**" (161), mentre que en Conesa trobem una adaptació més entenedora del terme: "E lo payiment era de matèria diversificada de obres ystoriades departides en diverses colors" (70-71).

De fet, en altres casos, l'adaptació és el procediment elegit per a traduir el terme *realia*, que passa per un anostrament cultural que converteix el referent del món antic és un element més pròxim per al lector medieval. Així, el *triclinium* (HT, iii, 23) de la cambra de Medea es converteix en un "lit reyal […] meraveylosament apparaylat" en Conesa (32) i, en Chichilla, en "el estrado maravillosamente conpuesto" (137). Així mateix, Conesa converteix el sacerdot troià Calcant ("Troianus antistes nomine Calcas", HT, x, 98) en el "bisbe" Calcas, mentre que Chinchilla transforma el sintagma en un nom propi: Colcas Antistis, Antiste o Antistes (265 i 333) i Antistes Colcas (269), tot i que tots dos tradueixen bé el sintagma en altres passatges.

Mentre que Chinchilla suprimeix la referència a l'Helicó, la muntanya de Beòcia consagrada a les muses, esmentada per a explicar els poders de Medea ("sic totum cordis auiditate scientie inhibens Elycona", HT, II, 15 > "con deseoso coraçón era enbevescida en la ciencia", 129), Conesa adapta la referència i explica que Medea "tota se era donada estudiosament a doctrina de arts liberals" (22). En tots dos la referència als *lares* desapareix darrere de la traducció *ad sensum*: "ad optatos tue patrie lares" (HT, II, 19) esdevé "al loch d'on est partit" en Conesa (26) i "a los deseados lugares de tu tierra" en Chinchilla (133). En una altre cas és Conesa qui omet la referència a la llei del talió ("pene talione" HT, III, 32 > "alcú no face greuge ni enjúria en la faç dels vivents sens que no·n port pena", 45), mentre que el terme, per pura coincidència amb la traducció literal segurament, sí que apareix en Chinchilla: "pena del talión" (145).

Com podem imaginar, en el camp lèxic, l'afany literalista propicia un ús ben abundant de llatinismes. En el text de Conesa, protonotari acostumat sens dubte a la redacció de documents en llatí, els préstecs lèxics són tan abundants que semblen formar part del seu vocabulari habitual: *confínies, dilecció, estrenuïtat, estrictura, inimicícies, fluvis, depopulació, cantilenas, obtemperant, especiosa, corruscacions, taciturnitat, confabulacions, ministrar, insígnies, magnàlies, flagici, negligència, escrinys, incantacions, fiola, armes munitòries, circumspecció, flagrància, conglutinació, tàlem, ulció, precatives, continències, blandir, citaritzen, dissolutament, coadunats, festinància, victrícies, indifficients* en són només una petita mostra. Chinchilla en fa un ús més reduït, però també trobem en el seu text mots com: *anxiosidat, benignidat, certenidat, comutación, currícula, dilección, discrímenes, distillaciones, especiosos, ebor, estrenuo, ínclito, inhumanidat, inicuo, ínpectu, inumerable, perpectua, ponpas, propinco, victuperio*, etc.[15]

Sovint Chinchilla acompanya el mot culte, més pròxim al llatí, amb un sinònim més entenedor per al lector castellà i és habitual que introduïsca aquest segon terme amb el sintagma "si quiere": "faziendo ínpectu, si quiere acometimiento" (264), "sepelir, si quiere enterrar" (265), "comutación, si quiere troque" (265), "ínpectu, si quiere cometimiento" (263), etc. Usa el mateix sintagma per a introduir petites glosses explicatives d'alguns termes culturals (sovint topònims o gentilicis) que considera difícils d'identificar pel seu públic: "Cícladas, si quiere islas de Romania" (179), "Dares frigio, si quiere troyano" (117), "la dardánica, si quiere troyana, costunbre" (180), "la frigiana, si quiere troyana, nasción" (180), "tantos dánaos, si quiere griegos, morieron, e tantos frigios, si quiere troyanos, fueron venenados" (181). Igualment, algunes de les duplicacions lèxiques de Conesa, molt més abundants que en el traductor castellà, semblen respondre també a aquest afany de fer més entenedor el terme llatí, tot i que en altres casos es tracta, més aviat, d'una qüestió d'estil (Perujo 2003).[16]

15. Veg. l'anàlisi lingüística de l'obra en Peláez 1999: 77-81.

16. Tanmateix, és en el terreny de la sintaxi, que per qüestions d'espai no podem tractar en aquest treball, on l'empremta del text de partida es fa més evident per raó dels procediments literalistes emprats pels dos traductors. L'ús del verb *in fondo* i de l'hipèrbaton, dels ablatius absoluts, les oracions subordinades d'infinitiu, els gerundis com a traducció d'un participi llatí en detriment de les formes personals del verb o l'abús de la veu passiva són els recursos més explotats, especialment accentuats en la traducció de Chinchilla (Peláez 1999: 81-90).

6. Conclusions

Com hem vist, el cànon de la traducció, durant el segle XIV i encara en el XV, continua sent la traducció literal, que ha de ser entesa de forma general, ja que, si bé és reforçada amb procediments literalistes com el préstec o el calc lèxic, sovint va acompanyada d'altres procediments tècnics de traducció obliqua com l'omissió o l'adaptació, que queden lluny dels mecanismes de traducció directa o literal. La traducció de Chinchilla és la que segueix més de prop la lletra de l'original, però també és la que resulta menys llegidora, almenys des de la perspectiva actual, tot i que cal recordar, com suggereix l'editora del text (Peláez 1999: 71), que el traductor castellà potser buscava una traducció instrumental que servira d'ajuda als nobles per a entendre el text llatí, la qual cosa justificaria el seu mètode de traducció. Conesa, per contra, sembla més interessat en un text meta que puga funcionar de forma independent, sense acompanyar el text original; mira d'aconseguir, per tant, un text més llegidor, clar per al seu públic, però estilísticament elegant alhora, fins al punt que serà imitat per Joanot Martorell com a model literari i narratiu en el *Tirant lo Blanch*.

En qualsevol cas, hem intentat fer veure que la comparació entre traduccions d'una mateixa obra —especialment en l'àmbit de la traducció medieval, en què els textos responen a una transmissió manuscrita— és un instrument fonamental tant per a caracteritzar els procediments que fan servir els traductors com per a l'establiment filològic del text de partida. Les traduccions, de fet, no són un fenomen aïllat en la tradició literària, sinó que alimenten, complementen i enriqueixen el sistema literari i cultural en què sorgeixen, des del qual poden arribar a establir un sistema de vasos comunicants i una xarxa de transvasament entre les literatures de les diverses llengües veïnes.

Bibliografia

Blasi, N. de, «Il rifacimento napoletano trecentesco della *Historia destructionis Troiae*. I. Rapporti con la tradizione latina e con i volgarizzamenti conosciuti», *Medioevo Romanzo* VI/1 (1979), 98-134.

—, «Il rifacimento napoletano trecentesco della *Historia destructionis Troiae*. II. La traduzione», *Medioevo Romanzo* VII/1 (1980), 48-99.

—, *Libro de la destructione de Troya. Volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*. Roma: Bonacci Editore 1986.

Carlesso, G., «La fortuna della *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e un volgarizzamento finora ignoto», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CLVII (1980), 230-251.

Constans, L., *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus*, 6 v. París: Société des Anciens Textes Français / Librairie de Firmin-Didot 1904-1912; reimpr. Nova York / Londres: Johnson Reprint Corporation 1968.

Crosas López, F. / J. M. Perujo, «Dos nous testimonis de les *Històries troianes* traducció de Jaume Conesa», en: C. Parrilla / M. Pampín (eds.): *Actas del IX Congreso*

Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, v. 2. La Corunya: Universidade da Coruña / Editorial Toxosoutos 2005, 171-188.

Faulhaber, C. B. *et alii*, *Bibliografía española de textos antiguos* (BETA). Madrid: Micronet / Fundación V Centenario / Biblioteca Nacional («ADMYTE», 0) 1994. [<http://sunsite.Berkeley.EDU/Philobiblon, Berkeley / Madrid: University of California1998>.]

Gorra, E., *Testi inediti di storia trojana, preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*. Torí: Ermanno Loescher 1887.

Griffin, N. E., *Guido de Columnis. Historia destructionis Troiae*. Cambridge/Massachusetts: The Mediaeval Academy of America 1936; 2a ed. 1970.

Marcos Casquero, M. A. (ed.), Guido delle Colonne, *Historia de la destrucción de Troya*. Madrid: Akal 1996.

Miquel i Planas, R. (ed.), *Les Histories troyanes de Guiu de Columpnes traduides al catalá en el XIV^ èn segle per en Jacme Conesa y ara per primera volta publicades*. Barcelona: Casa Miquel-Rius 1916.

Peláez Benítez, M. D. (ed.), Pedro de Chinchilla, *Libro de la historia troyana*. Madrid: Editorial Complutense 1999.

Perujo Melgar, J. M., «"Axí com plom en esguart de fin aur": procediments traductològics de Jaume Conesa», en: S. Fortuño / T. Martínez (eds.): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, v. 3. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I 1999, 169-179.

—, «Prolegòmens per a una edició crítica de la traducció catalana de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne», en: M. Freixas / S. Iriso (eds.): *Actas del viii Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* v. 2. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval 2000, 1469-1486.

—, «Jaume Conesa: afanys i paranys d'un traductor», en: A. M. Compagna (ed.): *Momenti di cultura catalana in un millennio. Atti del vii Convegno dell'AISC*, v. 1. Nàpols: Liguori Editore 2003, 389-405.

Rey, A., *Leomarte: Sumas de historia troyana*. Madrid: Revista de Filología Española 1932.

Sanz Julián, M., «Las rúbricas en la *Crónica Troyana* de Juan Fernández de Heredia», en: S. Fortuño / T. Martínez (eds.): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, v. 3. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I 1999, 385-396.

—, «La *Historia troyana* de Pedro de Chinchilla», en: M. Freixas / S. Iriso (eds.): *Actas del viii Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, v. 2. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval 2000, 1631-1641.

ALABANZAS CANCIONERILES AL ESPEJO*

Sara Rodrigues de Sousa
Centro de Estudos Comparatistas da Universidad de Lisboa / ISLA
Beca de post doctorado de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia
sararodsousa@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo pretende reflexionar sobre la validez de aplicar el concepto de "espejo" a alabanzas literarias transmitidas por el *Cancioneiro Geral*, recopilado por Garcia de Resende (Lisboa y Almeirim, 1516), por el *Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511 y 1514) y por la producción de los autores franceses conocidos como *Grands Rhétoriqueurs*. En primer lugar, se analizarán las aplicaciones del concepto de "espejo" en las referidas alabanzas, para evaluar sus implicaciones metadiscursivas. En segundo lugar, se expondrán los fundamentos y las limitaciones teóricas de la relación entre los conceptos de "espejo" y de *epidíctico*. Finalmente, se evaluará la posibilidad de aplicar los datos resultantes de la referida exposición al corpus analizado para determinar qué tipo de relación lo une a la tradición simbólica y discursiva del concepto de "espejo" en la cultura occidental.

Palabras clave: alabanzas, poesía cancioneril, *Grands Rhétoriqueurs*, retórica, poética.

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the validity of applying the concept of *mirror* to literary eulogies transmitted by the *Cancionero General*, collected by Garcia de Resende (Lisbon and Almeirim, 1516), by the *Cancionero General*, collected by Hernando del Castillo (Valencia, 1511 and 1514), and by the production of French authors known as *Grands Rhétoriqueurs*. Firstly, it will analyse the use of the concept of *mirror* in the mentioned eulogies, in order to evaluate their metadiscursive implications. It will then expose the theoretical grounds and limitations of the relation between the concepts of *mirror* and *epideictic*. Finally, it will consider the possibility of applying the topics resulting from the mentioned exposition to the analysed corpus in order to determine the kind of relation it may have with the symbolic and discursive tradition of the concept of *mirror* in the Western culture.

Key words: eulogies, songbook poetry, *Grands Rhétoriqueurs*, rhetoric, poetics.

* El presente estudio resulta de la reducción y adaptación del capítulo titulado "O louvor como espelho", de nuestra tesis de doctorado, leída el 12 de abril de 2010 en la Universidad de Lisboa, presentada bajo el título *Modelos sem modelo: O louvor na literatura peninsular e francesa no final da Idade Média*.

La identificación de una persona como "espejo", con el significado de *modelo*, constituye un tópico discursivo muy antiguo que recupera la concepción antigua, de inspiración socrática, del espejo en cuanto instrumento de autoconocimiento y de embelesamiento moral, por reflejar la imagen que torna posible la corrección y no la imagen que se pretendía corregir. Esta concepción se consolidaba en paralelo a otra, de raíz científica, según la cual el espejo constituía un instrumento de visión indirecta que facultaba el conocimiento de realidades de otra forma inaccesibles, como los astros (Jónsson 1995).[1]

En alabanzas literarias tardomedievales producidas en Portugal, España y Francia,[2] tampoco es inhabitual hallar aplicaciones de la palabra "espejo" al *laudandus*, sea por intermedio de una comparación, sea por intermedio de predicación directa. Sintácticamente, la palabra ocurre en cuatro contextos distintos: asociada a un adjetivo válido para el "espejo" y para personas,[3] a un complemento que determina el conjunto de personas para quien es válida la identificación del laudandus a un espejo,[4] a un complemento que limita el vínculo entre los dos a una propiedad del carácter del laudandus,[5] a una oración relativa de valor instrumental que le atribuye la capacidad de modificar la apariencia de las cosas.[6]

Nada en estos usos, sin embargo, sugiere cualquier relación con la tradición simbólica y discursiva del concepto de "espejo" en la cultura occidental. La clasificación del laudandus como "espejo", sin ninguna indicación o dato metatextual, formaliza entonces una variante fuerte del argumentum ex auctoritate, que implica no solo la afirmación del reconocimiento de valor por terceros sino también la consecuente elección del

1. Todas las consideraciones históricas sobre el espejo y su metaforización derivan de la consulta de esta obra.

2. Forman parte de nuestro corpus las alabanzas no religiosas y no programáticas del *Cancioneiro Geral*, impreso en Lisboa y Almeirim en 1516, del *Cancionero General*, en sus ediciones de Valencia de 1511 y de 1514, así como las de algunos de los autores considerados más representativos del grupo que *a posteriori* se denominó como *Grands Rhétoriqueurs*: Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges, Guillaume Crétin, Jean Meschinot y Jean Marot, a los que añadimos el intercambio epistolar entre Georges Chastelain y Jean Robertet conocido como *Les douze dames de Rhétorique*.

3. "Em Espanha esmerado / espelho, esclarecido, / especial, escolhido, / estremado em estado" (16RE73 / ID 5321, vv. 13-16); "la limpia sangre de que os hizo Dios / relumbra y paresce assí bien en vos / como en claro espejo un rostro hermoso" (11CG74/1 / ID 3350, vv. 30-32). Las composiciones cancioneriles se identificarán por medio de la sigla 16RE para el cancionero portugués y 11CG o 14CG para el español (según se trate de la edición de 1511 o de 1514), seguida de los números que le asignan su editor (*cf.* Dias 1990-1993; González Cuenca 2004; Brian Dutton 1991).

4. "tú eres / espejo de las mugeres / de Castilla" (11CG53 / ID 0048, vv.46-8); "vos espejo de beldad / en quien se miran las bellas" (11CG237 / ID 0265, vv. 19-20).

5. *Cf. supra* 11CG237 / ID 0265; "le miroir de douleur infinie" (Lemaire de Belges 1969, vol. 4: 39); "les excellences de ces dix Vertus, et les proprietez des dix gemmes, ont concordance si mutuelle, que delles puist resulter, comme en vn miroir trescertain, le vif exemplaire de la dame dessus mentionnee" (*ibidem*: 58) "miroir de grace, pollye / D'amour" (*ibidem*: 113) "miroir de pouvreté voluntaire" (*ibidem*: 117).

6. "sois por doquiera que vamos / espejo con que afeitamos / lo que nos paresce feo" (11CG130 / ID 6110, vv. 238-40).

laudandus como modelo, lo que supone un ejercicio comparativo del cual resultó la evidencia de la superioridad del laudandus.[7]

Además, no existen afinidades evidentes entre las alabanzas apreciadas y el género "espejo".[8] Ninguna se presenta explícitamente como tal, los destinatarios tienden a coincidir con los objetos de alabanza y por ende a configurar modelos[9] y, finalmente, estas alabanzas no configuran formas de saber organizado que exijan operaciones de tipo deductivo.[10]

Tampoco Aristóteles aplica la imaginería especular al género epidíctico. Amén de no atribuirle ninguna acción moral, identifica a su oyente con un espectador de quien se espera una crítica al talento del orador (Aristóteles 1998: 56),[11] lo que implica su concentración no en la materia sino en la técnica discursiva empleada. Es decir, que solo por analogía crítica se puede establecer una relación entre la concepción aristotélica de la alabanza y el espejo. Basándonos en la afirmación de que las alabanzas deben enseñar de qué manera las acciones de la persona alabada manifiestan valores y virtudes vigentes (*ibidem*: 75-77), hemos de remitir esa relación a una semejanza funcional de naturaleza didáctica: así como el espejo, por su reflejo, permite conocer realidades de otro modo desconocidas, la alabanza, al elegir lo que considera ser loable en algo o en alguien, torna explícito lo que normalmente forma parte de un patrimonio tácito, pero culturalmente marcado.

La generalidad de la crítica ha sido sensible al hecho de que la perspectiva de Aristóteles implica la reducción del componente activo del oyente de lo epidíctico a

7. Constituye la única excepción la formulación de la composición 11CG130 (ID 6110), que amplifica la metáfora del espejo con la identificación de su carácter instrumental y con la especificación de la orientación axiológica de la utilización dada a ese instrumento de embelesamiento, que, fuera de las alabanzas, es evocado en las composiciones peninsulares como símbolo de luxo y de vanidad, connotación adquirida con el reconocimiento de la posibilidad de hacerse un uso menos adecuado de su vocación auto-reflexiva (*cf.* Jónsson 1995: 21-61).

8. Las primeras muestras del género espejo datan de los siglos XII y XIII. Entonces, esas obras presentaban como común la palabra "espejo" en el título, pero el interior del texto le concedía todavía más atención en una exposición sobre la corriente o corrientes del simbolismo del espejo allí implicadas. Además, complementaba el título la identificación de los destinatarios pretendidos a través de un genitivo o del tema del libro. Esas obras poseen todavía un claro carácter didáctico, basado en la sistematización de preceptos y modelos organizados en una recolección o florilegio o en un cuadro discursivo y reflexivo personal del autor.

9. Cuando tal no sucede, el destinatario no constituye alguien carente de consejos o ni siquiera susceptible de aconsejarse, salvo raras excepciones, que no implican coincidencia ni entre el contenido del consejo y los preceptos elogiados en la alabanza (11CG883 / ID 6755; 16RE564 / ID 5875) ni entre el *laudandus* y el destinatario del consejo (11CG122/1 / ID 6104).

10. *Les Lunettes des Princes* (Meschinot 1972), que sistematiza conocimientos sobre las virtudes, que se construye a partir de una metáfora visual distinta y que se destina a un príncipe, incorpora la alabanza como técnica argumentativa, no se identifica con ella. *La Couronne Margaritique* (Lemaire de Belges 1969, vol. IV), que aconseja a todas las mujeres a seguir el modelo de Marguerite d'Autriche, no se les destina expresamente y la organización de los conocimientos que vehicula se basa en el nombre de la *laudanda*, lo que no corresponde a un factor dogmático ni doctrinario, sino circunstancial.

11. Del oyente de discursos forenses o deliberativos, por otra parte, se esperaría que se posicionara sobre la materia del discurso y un parecer que condiciona, respectivamente, la visión o el conocimiento del pasado y la actuación en el futuro, actuando como juez o como miembro de la asamblea (*ibidem*).

la evaluación estética y a la performance del orador, la privación de lo epidíctico de consecuencias prácticas para la polis y su conversión en el único género oratorio en el que el orador y el auditorio tendrían objetos distintos.[12]

Emmanuelle Danblon (2001), que considera que existe un paradojo en el hecho de que lo epidíctico sea un discurso retórico cuando trata de asuntos en los que hay consenso, defiende que la alabanza no se limita a implicar en los destinatarios ese acto de evaluación, sino que también es usada para aconsejar o incentivar cuando la acción está prevista por el destinatario o para reforzar la cohesión de una colectividad, por revalidar los principios o reglas que la representan y que la fundan. Más concretamente, Dominicy (2001) considera que el elogio suprime sus intenciones de la superficie discursiva, así que, mientras que el receptor de un discurso deliberativo debe y puede ponderar sobre su decisión, el espectador de lo epidíctico se ve implicado en una decisión sin tener la posibilidad de racionalizar sobre el acto que empieza a desear o que desea todavía más cumplir.

Sin embargo, estos autores nunca consideran directamente la intencionalidad y la consciencia que el autor tendría de esta función aconsejadora y tampoco consideran la posibilidad de su ineficacia, así que sus abordajes parecen sugerir que la conciben como un principio universal, lo que no nos parece válido ni para las alabanzas poéticas tardomedievales ni para las alabanzas en general.

Por una parte, Aristóteles (1998: 79), que ya había reconocido la existencia de una relación entre lo epidíctico y lo deliberativo, la limitó a la coincidencia de los valores que los sostienen y que poseen en cada uno distintas formas de expresión. Por otra parte, el reconocimiento consensual de la conformación ideológica de la literatura áulica no permite postular la intencionalidad de sus autores. En el dominio peninsular, éstos eran, a menudo, amadores que, así, participaban en juegos sociales gratuitos y desafiantes (García 2006: 187) y, en el dominio francés, eran profesionales contratados en particular para registrar las ocurrencias en un tono glorificante.[13] Además, en contexto peninsular se componían alabanzas en respuesta a peticiones, apuestas o encomiendas, referidos en las alabanzas mismas, o por impulso moral, que, de acuerdo con los pocos datos metatextuales disponibles sobre alabanzas, se presumen en los casos en los que

12. Mientras que el orador y la asamblea de un discurso deliberativo se pronuncian sobre lo útil y lo provechoso o sobre lo inútil y lo prejudicial y los de un discurso judicial sobre lo justo y lo verosímil y lo injusto y lo inverosímil, el orador de un discurso epidíctico trataría de lo bello y de lo feo (p. ej. Pujante 2003: 84-85; Danblon 2001).

13. Por eso, la preocupación que Paul Zumthor detectó en la escritura de los *Grands Rhétoriqueurs* para regular el orden (Zumthor 1978: 43) debe ser considerada una manifestación de una tendencia registrada en el final de la Edad Media para funcionalizar el arte y la literatura, amén de algo inherente a la función de los *Grands Rhétoriqueurs*: "A la fin du Moyen Age, l'art et la littérature de la France apparaissent fortement fonctionnalisés. Encore intouché par le fantasme de l'art pour l'art, l'art est un moyen, non une fin. Le caractère fonctionnel de cet art s'affirme dans sa tendance, voire son besoin, manifeste, de moraliser: la description n'a pas tant pour but l'imitation de ce qui est, que l'indication de 'la significance des choses': l'art devient une 'ruse pour enseigner'; l'artiste, témoin des structures sociales qui pèsent sur lui principalement au niveau du choix des thèmes d'inspiration, soumis aux exigences de sa clientèle, réfléchit, miroir de son temps" (Brind'Amour 1975: 15-16).

no hay datos sobre las condiciones compositivas. Algunas de las respuestas, incluso, constituyen ejercicios basados en la parataxis, absolutamente despersonalizados y condicionados por reglas formales muy rigurosas, que desvían la atención del oyente hacia el talento del poeta, cuya pericia le cabría evaluar, como confirma la rubrica intermedia de una composición del Coudel-mor:

> Desta copra do Coudel-moor atras escrita se fazem muitas copras e foe feita sobre aposta com Alvaro de Brito, porque disse que nam na faria ninguem tal como a sua e apostaram capõoes pera a Pascoa (16re45 / ID 5291-5292).

Pero hay más alabanzas a las cuales parece forzado atribuir una intención formativa, como aquellas en las que se representan figuras femeninas según modelos literarios recuperados de la literatura cortés, cuyo grado de abstracción difícilmente podrá producir el deseo de imitar a la alabada. Finalmente, se dirigen a hombres alabanzas de mujeres donde nada permite hablar del deseo de cambiar a la laudanda, al destinatario o a otras entidades. En Francia, donde era común que los poetas aconsejaran a los gobernantes desde el inicio del siglo xv, la formulación del consejo, no ajena al elogio, recurría a estrategias eufemísticas sofisticadas y codificadas, que legitimaban la osadía del poeta, que, o bien vivía en una situación de dependencia que difícilmente sería compatible con el consejo explícito y no solicitado, o que, siendo consejero, no carecería del recurso a tales artificios para posicionarse sobre una materia (Blanchard 1985, 1986; Gauvard 1995; Genet 2001; Marchello-Nizia 1981).

Pero hay siete alabanzas en las cuales sus autores sugieren o incluso expresan su deseo de llevar a la acción. En tres casos, se espera una acción del propio laudandus: en sus elogios a Juan de Mena y a Georges Chastellain, respectivamente, Don Pedro y Jean Robertet manifiestan desear que sus laudandi les enviaran obras suyas (16re256 / ID 5111), Les Douze Dames de Rhétorique);[14] en Voyage de Venise, a los elogios del propio autor al rey Louis XII siguen inmediatas exhortaciones para que este lleve a cabo una expedición que permita controlar Venecia.[15] En dos, hay una relación metonímica entre el objeto de alabanza y aquellos de quien se espera una acción: se trata de los únicos casos en los que la acción dependería de la emulación de la alabanza. João Roiz de Sá dice esperar que su elogio de los diversos linajes funcione como un estímulo para que los respectivos descendientes sigan las buenas obras de sus antepasados (16re457 / ID 5726).[16] El elogio de Fuerza, en *Les Lunettes*

14. "Por todo esto sam contente / das vossas obras que vejo / e as nam vistas desejo, / faze-me delas presente" (16re256 / ID 5111, vv. 33-36). En una de las epístolas que le dirige, dice Robertet à Chastelain: "Que pleust à Dieu que m'en fust departie / Quelque chose de ta plume partie" (Chastelain 2002: 112, vv. 107-108).

15. "Roy Catholicq' tres illustre & puissant, / Croissant en force, en vertu Florissant, / Digne de loz & d'immortelle gloire, / Pour Dieu voyez ce lyon ravissant / En voz pastis fueilles & fruicts puissant, / Comme dedans son proper territoire, / Deschassez le par main gladiatoire" (Marot 1970: 51, vv. 15-27).

16. "Por se levantar a gloria/ das linhajes mui honradas, / que per obras mui louvadas / de si leixaram memorea / a quem lhes sigu' as pegadas, / suas armas devisando, / algũas irei lembrando / donde lh' a nobreza vem, / porque faça quem a tem / pola soster bem obrando" (16re457 / ID 5726, vv. 1-10).

des Princes, forma parte de la descripción del valor de las cuatro virtudes cardinales que Meschinot considera que deben poseer y cultivar la generalidad de las personas, pero en particular el príncipe a quien dirige su trabajo. Finalmente, se espera que la alabanza influya sobre un grupo más generalizado aunque no indiferenciado de lectores en dos obras de Jean Lemaire de Belges: *La concorde de deux langages* y *La Couronne Margaritique*. En la primera, la alabanza de los franceses, en un cuadro programático de equiparación de las lenguas francesa e italiana, es una de la estrategias que denuncian la preferencia del autor por la lengua francesa; si las necesidades políticas, en concreto la importancia de la concertación entre Francia y Florencia, cuando la primera estaba en guerra con Venecia, y, concomitantemente, las necesidades personales de Lemaire de agradar a los reyes franceses no permitían una expresión directa de la posición del autor, con esta alabanza éste sugiere a sus lectores otra interpretación de su obra, que resulta ser un gran elogio de la lengua francesa. Por su parte, al final de *La Couronne Margaritique*, Lemaire presenta un paso que explicita su intención de, con la alabanza, producir cambios en un grupo distinto de la laudanda:

> Parquoy sa pensee doit estre bien recreée de ceste consolation, son nom esclarci de ceste haute prerogatiue, et son chef aorné de ce tresexquis diademe, qui nest proprement sinon un miroir, que toutes Dames doiuent admirer, et vn exemple digne, que par elles soit ensuiui à toute possibilité (Lemaire de Belges 1969, vol. 4: 153).

Desde nuestro punto de vista, sólo podríamos interpretar esta indicación como un acto de denegación con el que el autor encubriría el consejo a la hija de Marie de Bourgogne y del imperador Maximiliano de Habsburgo si la repitiera en las demás alabanzas. Parece, pues, más viable entender esta configuración particular del argumentum ex auctoritate como una afirmación de la ventaja que tendrían las demás mujeres en adoptar a la laudanda como modelo. Pero esa afirmación supone también que tal no estaba implicado en su escritura: si lo estuviera, afirmarlo sería redundante y, probablemente, aparecería como lisonja, particularmente en este caso, en el que se expresa directamente mediante términos de obligatoriedad, de totalidad y los vocablos "espejo" y "ejemplo". Éstos, aplicados al instrumento de homenaje, la corona, transfieren para el dominio de la acción de las mujeres convocadas la posibilidad de transformarse, al mismo tiempo que garantiza su consciencia de ese proceso.[17]

17. El uso del vocablo "espejo" para cualificar la diadema, cuando éste es al mismo tiempo objeto de un ejercicio de *ekfrasis* por la alabanza y funciona como una *mise en abyme* de la alabanza, posee implicaciones metatextuales importantes. El espejo referido por Lemaire se destina genéricamente a las mujeres como objeto de contemplación ("doivent admirer"), sin que haya cualquier alusión a su instrumentalidad o al proceso auto-reflexivo que el mismo puede desencadenar, como pasaría si allí encontráramos algo como "où doivent se mirer". El espejo aparece, por tanto, como un símbolo estático y desvitalizado, ignorado por el autor que en él no revela pretender ninguna analogía con la alabanza. Refuerza esta disposición el hecho de que la condición de "ejemplo" que la corona acumula con la de "espejo" o que funcionará como sinónimo de éste (si se trata de un caso de perisología) merece un desarrollo que el propio espejo admitía. De hecho, si lo entendemos en su sentido literal, el espejo es un instrumento que permite percibir la condición y el estado de quienes lo usan y, por ende, el autoconocimiento. Es decir que faculta una información que,

El cambio de elogios entre Dom Pedro y Juan de Mena (16re256 / ID 5110-5111), por su parte, testimonia que la alabanza puede desencadenar en el laudandus un proceso de auto-transformación en un contexto donde el estatuto y la condición de los intervinientes torna muy improbable que fuera ese el deseo de su autor:

> Como terra frutuosa,
> Joam de Mena, respondestes,
> Com messe mui abastosa
> Do fruito que recebestes.
> Mas em esto vós errastes
> Louvar mais do merecido,
> Mas por mim é recebido
> Que louvando m'ensinastes.
> *Fim*.
> Aquello que devisastes
> Seguirei a meu poder,
> Sequer que possam dizer
> Que muito nam sobejastes
>
> (16re256 / ID 5111, vv. 81-92).

Con esta respuesta, Dom Pedro manifiesta reconocer el carácter ideal de la figura representada por Mena, su intención de tomarla como modelo (lo que presupone un auto-análisis hacia el autoconocimiento) y de intentar acercarse de él, dentro de sus posibilidades.[18]

Si las escasas reacciones a alabanzas contenidas en el corpus permiten afirmar que no se trata de la actualización de un tópico, la potencial conversión de la alabanza en consejo aquí sugerida no puede sino entenderse como una ingeniosa e hiperbólica declaración de humildad, amén de que impide su adecuación a las teorías de Danblon y Dominicy la expresión de la consciencia analítica manifestada por don Pedro.

Según el análisis de estos casos, la acción transformadora de la alabanza, en lo que atañe a la literatura palaciana peninsular y francesa, no es sino una posibilidad y no resulta necesariamente del deseo del autor.

Danblon dice ser admitido por la crítica que el discurso epidíctico no es un lugar de discusión de valores y que la eficacia de la comunicación depende de que autor y público reconozcan como válido el mismo código ético. Una vez más, siguiendo la

---

asociada al conocimiento de un modelo considerado superior, como es el caso que Lemaire presenta en la *Couronne*, puede llevar al embelesamiento de aquel que (se) observa. La generalización de este raciocinio llevó a que estas condiciones fueran transpuestas, en la tradición discursiva, para un tratamiento metafórico del espejo, en particular para el dominio del autoanálisis o de la introspección, incluso por el análisis del comportamiento, considerado reflejo/indicador del código de conducta, y del embelesamiento moral (*cf.* Jónsson 1995: 81-84).

18. Hay que señalar que la posibilidad de expresar el embelesamiento personal de don Pedro con recurso a la imagen del espejo como símbolo didáctico es ignorada, prefiriéndose otras metáforas, como la agrícola y la del camino, aunque modestamente exploradas.

teoría de la decisión de Dominicy, Danblon considera que tal reconocimiento no resulta de un raciocinio o reflexión, sino que deriva del dominio de la evidencia, una técnica sin base argumentativa para el autor, pero que funciona como tal para su interlocutor. Dominicy, que, hace dos décadas, empezó a dedicarse a los aspectos cognitivos de la amplificación, considera que esta técnica, que atribuye a la mimesis poética, provocaría un reconocimiento que, por su parte, desencadenaría una emoción de efecto catártico y, consecuentemente, provocaría una decisión inmediata y natural (*apud* Danblon 2001: 26). Para que tal se produzca, el autor no describe las acciones con gran detalle, sino que las evoca de modo general, reduciendo el laudandus a virtudes y a valores y promocionando la constitución de tipos. Esa evocación provocaría así un reconocimiento y éste la creación de un efecto perlocutorio, una "disposición générale à imiter certaines belles actions" (*ibidem*: 40).

A pesar de que constituye una de las alabanzas con mayor grado de detalle y donde está explícito el deseo de emulación, ningún dato permite rechazar la posibilidad de que don Pedro haya recurrido a la inducción y desencadenado el mecanismo que Danblon describe como subsecuente a ese proceso. Tampoco podemos asegurar que el mismo proceso resulte del contacto con una alabanza abstracta, pero verosímil. Sin embargo, una vez más, es posible indicar algunas objeciones a la generalización de los principios establecidos por Danblon y Dominicy, en particular en lo que atañe al carácter general de las categorías y al efecto de reconocimiento que ellas desencadenan. Aristóteles (1998: 70-80), que constituye para estos autores una referencia a lo largo de su trabajo, insiste en la necesidad de amplificar de un modo que difícilmente no implica la particularización.

En nuestro corpus, aunque predominan los casos de abstracción, por la dependencia de las alabanzas respecto del modelo amatorio, esta abstracción corresponde a un grado tal de inverosimilitud que llevará a reorientar el deseo de emulación hacia el ser alabado, lo que implica seguir un código comúnmente aceptado. Por otra parte, hay alabanzas francesas que combinan la teorización sobre las virtudes con su aplicación a la vida de personas, que aquí figuran como ejemplos, como el elogio de Fortuna que presenta Les *Lunettes des Princes*, o como objeto de alabanza, como *La Couronne Margaritique*. Esta obra de Lemaire, además, no sólo evidencia alguna meta-reflexión que permite rechazar la generalización del efecto de irracionalidad y de inconsciencia producidos por el contacto con una alabanza, sino que combina la teorización sobre cada virtud con su aplicación a la vida de Marguerite, así como a la vida de otras mujeres, lo que impide una aplicación indiferenciada a las alabanzas palaciegas del siglo XV de un carácter fundamentalmente evocador de categorías ausentes aunque previamente disponibles.

Finalmente, las reacciones de Álvaro de Brito (16RE85 / ID 5210) y de Francisco Vaca (11CG122/1 / ID 6104) a Antón de Montoro (11CG122/2 / ID 6105) y las de Georges Chastelain a Robertet (*Les Douze Dames de Rhétorique*) prueban que puede haber alabanzas sin que se compartan puntos de vista: los contendientes denuncian justo la marginalidad del punto de vista del autor de la alabanza que afirman condenar. Sin embargo, la posibilidad de que hagamos esta afirmación se basa en el hecho de

que la contestación de una alabanza no anula su existencia ni obliga a su corrección, de lo que no hay noticia. En ese sentido, más justo que afirmar que "l'épidictique commence là où s'arrête le débat" (Danblon 2001: 21), es decir que el debate puede empezar con la alabanza, lugar y ocasión de revisar lo que es admitido en una sociedad. Al auditorio cabrá entonces evaluar e incluso pronunciarse no sólo sobre el talento del orador, sino también sobre su objeto de alabanza y sobre la adecuación de las propiedades alabadas a su *status quo*.

Danblon resuelve la paradoja que considera caracterizar lo epidíctico dentro del sistema retórico proponiendo que este tipo de discurso se caracteriza por la capacidad de producir en el receptor una acción que consiste en una toma de decisión hacia un consejo implícito. Amén de que el carácter implícito en el que funda su argumento no permite determinar su validez, no hemos hallado datos que sostengan la existencia de una correlación entre la expectativa del autor ante el carácter didáctico de la alabanza y la identificación o la reacción a esa naturaleza por el destinatario. Si, por el contrario, consideramos la acción como la aprobación o el rechazo por el auditorio de la adecuación del elogio a un conjunto de valores compartidos por todos, o sea, si extendemos la acción/decisión hasta la aceptación y la posibilidad de reacción (no sólo discursiva) al elogio, sí que mantendremos la coherencia del sistema retórico sin imponer la definición del género a sus actualizaciones.

Si la amplificación abstracta no cubre la totalidad de las alabanzas y por ende no puede ser identificada como mecanismo responsable de desencadenar el deseo de emulación que podrá reconocerse a la generalidad de las alabanzas, hay que destacar como común a los dos pasos que hemos comentado la insistencia en el exceso, por medio de expresiones del dominio cuantitativo y de la hipérbole. Ocupando un lugar esencial en las alabanzas desde la época clásica, por haber coincidencia en los objetivos tradicionales de ambos, la exageración o la exacerbación redundante de un ser o de una cosa constituye, en estas alabanzas, la técnica fundamental en el establecimiento discursivo de modelos, especialmente tratándose a menudo de textos breves con pocos tópicos epidícticos. El exceso cuantitativo aparece entonces como una técnica privilegiada del deseo de representar lo ideal, puesto que, al definir algo a través de una relación de improbabilidad o de un exceso cuantitativo, exhibe la inverosimilitud o la falsedad empírica de su declaración, la imposibilidad de tomarla en un sentido representativo y exhibe la intencionalidad enaltecedora del discurso, así que, como Potvin afirma, "[p]lus que toute autre figure du discours, l'hyperbole cherche à créer l'illusion de la franchise de celui qui parle" (Potvin 1987: 87).

En conclusión, no hay una metareflexión sobre la alabanza en cuanto espejo en este corpus, sino usos puntuales del vocablo que apuntan hacia la recuperación parcial y aislada de dos corrientes metafóricas formadas a partir del valor operativo del espejo en la antigüedad y consolidadas a lo largo de los siglos: el espejo como modelo y como instrumento de embelesamiento moral; por desarrollar queda su potencial como instrumento de conocimiento indirecto y de autoconocimiento, aunque las dos valencias están presupuestas en la segunda corriente identificada y son aplicadas a algunas alabanzas portuguesas, sin ninguna analogía con el dominio especular. Como tampoco

puede ser identificado como una variante del género espejo de príncipes, solo en sentido metafórico la palabra espejo puede referirse a la alabanza, pero, desde ese punto de vista, su aplicación se revela una estrategia útil y válida para sintetizar sus propiedades: tal como el espejo, la alabanza configura un modelo y un instrumento de conocimiento indirecto, reflejando imágenes ideales con las que sus receptores pueden compararse y a partir de las cuales pueden mejorarse. En el cuadro de esa analogía, la estrategia discursiva dominante, la hipérbole, configura discursivamente propiedades deformantes de los espejos ya conocidas en la antigüedad y referidas, por ejemplo, en el *Roman de la Rose*, donde Genius, en la parte de la obra atribuida a Jean de Meun, manifiesta reconocer "la force du mirooir / Qui tant a merveilleus pooir / Que toutes choses tres petites / […] Si granz, si grosses sont veües / Et si pres mises es miraeux / Que tuit pueent veoir a eux" (Lorris/Meun 1992: 940, vv. 18049-18056).

Bibliografía

Aristóteles, *Retórica*. Intr. de M. A. Júnior. Trad. y notas de M. A. Júnior / P. F. Alberto / A. do N. Pena. Lisboa: INCM 1998.

Blanchard, J., «Artefact littéraire et problématisation morale au xv^e^ siècle», *Le Moyen français* 17 (1985), 7-47.

—, «'Vox poetica, vox politica': l'entrée du poète dans le champ politique au xve siècle», en: *Études littéraires sur le xve siècle. Actes du ve Colloque International sur le Moyen Français (Milan, 6-8 mai 1985)*, vol. iii. Milán: Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore 1986, 39-51.

Brind'Amor, L., «Rhétorique et théâtralité: étude de quatre entrées royales françaises du xv^e^ siècle - I», *Studi Mediolatini e Volgari* 23 (1975), 9-57.

Chastelain, G. / J. Robertet / J. de Montferrant, *Les Douze Dames de Rhétorique*. Ed. de D. Cowling. Ginebra: Droz 2002.

Danblon, E., «La rationalité du discours épidictique», en: M. Dominicy / M. Frédéric (dirs.) 2001, 19-47.

Dias, A. F., *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*: *Os Textos*, vols. i-iv. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda 1990-1993.

Dominicy, M., «L'épidictique et la théorie de la décision», en: M. Dominicy / M. Frédéric (dirs.) 2001, 49-77.

Dominicy, M. / M. Frédéric (dirs.), *La mise en scène des valeurs: la rhétorique de l'éloge et du blame*. Lausana: Delachaux/Niestlé 2001.

Dutton, B., *El Cancionero del Siglo xv (c.1360-1520)*, 7 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca 1991.

Garcia, M., «Les *Chansonniers poétiques* castillans du xve siècle à l'épreuve du goût», *Cahiers du léopard d'Or* 11 (2006), 185-193.

Gauvard, C., «Christine de Pizan et ses contemporains: l'engagement politique des écrivains dans le royaume de France au xive et xve siècles», en: L. Dulac / B. Ribémont (eds.): *Une Femme de lettres au Moyen Age: études autour de Christine de Pizan*. Orléans: Paradigme 1995, 105-128.

Genet, J.-P., «L'auteur politique: le cas anglais», en: M. Zimmermann, (ed.): *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. París: École des Chartes 2001, 553-567.

González Cuenca, J., *Cancionero General*, 5 vols. Madrid: Castalia 2004.

Jónsson, E. M., *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*. París: Les Belles Lettres 1995.

Lemaire de Belges, J., *Œuvres,* vols. 3-4. Ed. de J. Stecher. Ginebra: Slatkine Reprints 1969.

Lorris, G. de / J. de Meun, *Le Roman de la Rose*. Trad., pres. y notas de A. Strubel. París: Librairie Générale Française 1992.

Marot, J., *Œuvres*. Ginebra: Slatkine Reprints 1970.

Marchello-Nizia, C., «Entre l'histoire et la poétique: le 'Songe politique'», *Revue des Sciences Humaines* 55 (1981), 39-53.

Meschinot, J., *Les Lunettes des princes*. Ed. y estudio de C. Martineau-Genieys. Ginebra: Droz 1972.

Potvin, C., *Illusion et pouvoir (La poétique du* Cancionero de Baena*)*. Montréal / París: Bellarmin / Vrin 1989.

Pujante, D., *Manual de Retórica*. Madrid: Castalia 2003.

Zumthor, P., *Le masque et la lumière*. París: Seuil 1978.

LES INTERVENCIONS DE CANALS EN EL PRIMER LLIBRE DE VALERI MÀXIM*

Helena Rovira Cerdà
Universitat de Barcelona
helenarovira@hotmail.es

RESUMEN: El principal objetivo de Antonio Canals al traducir los *Dictorum factorumque memorabilium* de Valerio Máximo era despertar en sus contemporáneos la conciencia de unas virtudes entonces desaparecidas, por eso no dudó en intervenir en el texto siempre que lo creyó necesario. Pero la mayor parte de sus intervenciones no salieron de la mente del dominico, sino que las extrajo de comentarios medievales del texto latino. Uno de ellos, atribuido a un tal Frate Lucas, fue copiado en los márgenes del propio manuscrito que estaba traduciendo (ms. 7540 de la Biblioteca Nacional de Madrid). También las dos traducciones castellanas sufrieron el influjo de comentarios latinos: la de Juan Alfonso de Zamora, que tradujo palabra por palabra el texto de Canals; y la de Hugo de Hurriés, que siguió la traducción francesa que se había basado en el comentario de Dionisio de Burgo Santo Sepulcro.

Palabras clave: Antoni Canals, Valerio Máximo, Hugo de Urriés, Juan Alfonso de Zamora, glosas.

ABSTRACT: Canals' main objective on translating Valerius Maximus' *Dictorum factorumque memorabilium* was to awaken in his contemporaries the conscience of some virtues then disappeared. That's why he did not doubt to intervening in the text whenever that he believed it necessary. But most of his interventions did not come from his mind, but from medieval commentaries on the Latin text. One of them was copied in the margins of the manuscript Madrid, BN 7540 which he was translating and it is attributed to one Frate Lucas. The influence of medieval commentaries extended also to both Spanish translations: first, Juan Alfonso de Zamora translated Canals' version literally, and, after 50 years, Hugo de Urriés followed the French translation based on Dionysius de Borgo San Sepolcro's commentary.

Key words: Antoni Canals, Valerio Máximo, Hugo de Urriés, Juan Alfonso de Zamora, gloss.

* Aquest estudi ha estat realitzat en el marc del projecte d'investigació BITECA (FFI-2008-03882), finançat per la DGCYT amb aportació del fons FEDER.

1. Introducció

A l'edat mitjana glossar les obres clàssiques fou una activitat molt habitual, especialment practicada pels *magistri* universitaris. Efectivament, en el marc de l'ensenyament universitari medieval, centrat bàsicament en la *lectio* i la *disputatio*, el llibre tenia un paper destacat:

> todas las facultades tienen su categorización de los libros de acuerdo con su importancia en el programa, trazando una distinción entre libros ordinarios y extraordinarios. Con el tiempo la lectura y comentario de éstos últimos se dejó en manos de los bachilleres, mientras el maestro se dedicaba al comentario de los libros básicos, que eran los ordinarios. Los alumnos seguían la lectura en sus propias copias del texto y tomaban notas (Claramunt 2000: 137).

Els mestres en comentaven les dificultats gramaticals o sintàctiques (*littera*), el sentit dels mots (*sensum*) i el pensament de l'autor (*sententia*).[1] Anotar els clàssics, evidentment sempre en llatí, era una activitat habitual i alguns d'aquests comentaris, per exemple els famosos *Bursarii* ovidians, aconseguiren tal fortuna que no circularen en els marges dels manuscrits, sinó com a obres independents.[2] En el cas que ens interessa, l'obra de Valeri Màxim *Dictorum factorumque memorabilium*, Schullian (1984) va localitzar fins a vint-i-set comentaristes diferents en un període comprès entre els ss. XIV i XVI.[3]

2. Glosses al Valeri Màxim

Quan a finals del s. XIV fra Antoni Canals inicià la traducció dels *Dictorum factorumque memorabilium*, anuncià en el pròleg que el seu objectiu era oferir als seus contemporanis —que presumien de ser cristians però no practicaven cap de les virtuts que aquest estatus implicava— exemples d'homes pagans però virtuosos. Com deia Dionís de Borgo San Sepolcro, un dels comentaristes de Valeri: "causa finalis est ad

1. Aquesta pràctica era ja habitual en època carolíngia com bé explica Riché (1979: 248) en el seu treball sobre l'ensenyament a l'alta edat mitjana: "pour ne pas perdre le fruit de ses explications, le maître glose le texte dans les larges marges à droite et à gauche réservées par le copiste à cet effet". Per més informació sobre el món universitari medieval, *vid*. l'article de Claramunt citat anteriorment i la resta de treballs del mateix llibre (Iglesia 2000).

2. Per més informació sobre els *Bursarii*, *vid*. Shooner 1981.

3. La llista inclou els noms següents: Dionysius de Burgo Sancti Sepulchri, Milianus de Spoleto, Frater Lucas, Johannes Caballinus de Cerronibus, Conradus Waldhauser, Petrus de Muglio, Johannes de Ravenna, Lucas de Penna, Marzagaia, Benvenutus de Imola, Frater Petrus, Petrus Herardi, Johannes de Floremontis, Guarinus Veronensis, Pallacinus (Omnibonus Leonicenus?), Oliverius Arzignanensis, Theophilus Chalcondyles, Johannes Sulpicius Verulanus, Antonius Mancinellus, Claudius Massiotus Praepositus, Jodocus Badius Ascensius, Michael Mackius, Henricus Loritus Glareanus, Stephanus Vinandus Pighius, Claudius Mitalerius, Justus Lipsius, Christophorus Colerus.

virtutes inducere et a viciis remouere".[4] Canals pretenia donar-los un toc d'atenció, fer-los veure les seves faltes i, per aconseguir-ho, era necessari que assimilessin tot el text sense problemes. Un text que havia estat pensat per a un públic molt diferent, allunyat dels coetanis del dominic per diversos segles, creat en un altre ambient i unes altres circumstàncies. Davant d'aquest fet, el dominic no dubtà a intervenir en el text de Valeri Màxim per comentar tot allò que considerava necessitat d'explicació. Com deia Miquel i Planas en la seva edició (Canals 1914: I, XX):

> se veu ben bé que en Canals devia preocupar-se sobre tot de la claredat, en els preceptes del séu *Valeri* destinat a un públic de llegidors poc versats en classicismes. Les ampliacions aclaratòries abunden, doncs, en la seva traducció, y algunes són més que frases incidentals: són passatges enters interpolats al text del *Valeri*.

Canals, tot i haver anunciat en el pròleg que seguiria la sentència literal i no ompliria el text de glosses, segurament va intuir "que de ofrecer a sus lectores el texto clásico tal cual, éste no sería comprendido sin acompañarlo de una larga nota explicativa, por lo que optó por una solución, aunque menos respetuosa con el original, sí más práctica" (Avenoza 2001: 47).

Durant molts anys es va considerar que aquestes interpolacions de Canals devien procedir principalment de Tit Livi, conclusió a la qual es va arribar en detectar que el bell i extens passatge de Lucrècia que obria el sisè llibre ocupava unes poques línies en l'original de Valeri. Tant Miquel i Planas (Canals 1914: I, xx) com Riquer (1984: 122) eren partidaris d'aquesta hipòtesi. Tanmateix, en un article de 1994, Avenoza va acarar el text del dominic amb el de Livi i va demostrar que "Canals no es va prendre la feina de resumir i adaptar el text de Titus Livi a les seves intencions expositives, perquè ja s'ho va trobar fet" (Avenoza 1994: 95). La font de Canals era en realitat el comentari en forma de glossa que omplia els marges del ms. 7540 de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM d'ara endavant).

De fet, ja Riquer (1984: 120) sospitava "que la versió fou feta sobre l'exemplar llatí actualment conservat a la Biblioteca Nacional o bé sobre el seu arquetipus". Aquesta conjectura es fonamentava principalment en les coincidències entre el programa iconogràfic d'aquest manuscrit i el del ms. L-36 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.[5] Avenoza, en canvi, es va centrar en aspectes textuals relacionats amb la glossa

4. Dionís de Borgo San Sepolcro, *Comentarii in Valerium Maximum*, Estrasburg, 1475? (citat a partir de l'inc. 1355 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Cal precisar que aquesta preeminència de la intencionalitat moral dels *Dicta* és una afirmació d'autors posteriors a Valeri: "Valerius' work did encompass *virtues et vitia*, but these were not treated from a moralizing point of view. By his own admission Valerius undertook his collection of *exempla* to serve as a handbook for orators, who could document their speeches from this convenient source: ut documenta sumere volentibus longae inquisitionis labor absit" (Berlincourt 1972: 366). Tampoc la intencionalitat moral de Canals (manifestada principalment en el pròleg) ha estat exempta de discussió. Sobre aquest tema *vid.* especialment Puig 1985 i Martínez Romero 2001.

5. D'aquest tema ens en hem ocupat en la comunicació «Prolegòmens a l'edició crítica del *Valeri Màxim*», llegida en el *XIII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (en premsa). Actualment es coneixen nou manuscrits complets que contenen el text de Canals, i estan tots descrits a

que incorporava el manuscrit llatí i va poder demostrar que el ms. 7540 havia estat l'original llatí emprat per Antoni Canals, un manuscrit que contenia, en un llenguatge senzill sintàcticament i lèxicament, el comentari d'un tal Frate Lucas.[6]

La identitat d'aquest "Frater Lucas Ordinis Predicatorum"[7] encara no ha estat resolta i l'únic que en sabem segur és que es tracta d'un company d'orde de Canals, conegut com a Frate Lucas i possiblement relacionat amb la cort papal d'Avinyó.[8] Per un creuament de citacions entre aquest comentari i els atribuïts a Dionís de Borgo San Sepolcro i Luca da Penne, podem suposar que fou escrit entre 1339 i 1378. Tenint en compte aquest marc cronològic, una de les atribucions proposades és Luca Manelli, frare dominic autor d'un comentari a Sèneca en què citava diversos fragments del *Valeri* i que residí a Avinyó entre 1342 i 1344.[9]

Tenint presents les dades anteriors, hem volgut analitzar el pes real que tingué la glossa de Frate Lucas sobre el text de Canals. Per això, hem examinat tots aquells fragments del primer dels nou llibres (acotant així el corpus textual als límits d'aquest article) que no es trobaven en l'original de Valeri. Els resultats reafirmen la teoria que la font principal de les interpolacions del dominic eren comentaris llatins medievals, on trobava ja seleccionada i resumida tota la informació necessària.

Així doncs, no es prodigà el nostre autor en intervencions personals. De fet, en el primer llibre, són bàsicament cinc les intervencions pròpies del dominic. Tres d'aquestes estan relacionades amb les seves creences cristianes: Canals era perfectament conscient que estava traduint un text on els déus pagans tenien una presència constant, i no trobem cap comentari seu en aquest sentit, però no podia admetre amb tanta naturalitat la deïficació dels cèsars. Per això, quan Valeri parla de deïficació, Canals aclareix que s'ha d'entendre santificació.[10] Són també aportacions personals de Canals, per una banda, la definició de *barbre* ("que vol dir hom estrayn a la terra on és qui no col déu, axí com serien als catalans turchs o tartres", I, 2, 8), i l'afirmació que el *diptami* "és nomenada

BITECA sota els MANID següents: ms. L-36 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (MANID 1880), ms. L-35 de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (M. 1874), ms. 356 de la Biblioteca de Catalunya (M. 1875), ms. 8242 de la Biblioteca Nacional de Madrid (M. 1881), ms. R.I.11 de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial (M. 1876), ms. 285 de la Biblioteca Universitària de València (M. 1878), ms. esp. 10 de la Biblioteca Nacional de França (M. 1877), ms. 27 de la Médiathèque de Perpinyà (M. 1945) i ms. c. 233 de l'Arxiu Capitular de Vic (M. 1879).

6. *Vid.* especialment Avenoza 1994, 2000 i 2001. També nosaltres ens hem ocupat d'aquest tema en la comunicació «Glosses medievals al Valeri Màxim», llegida en el *V Congrés Internacional de llatí medieval hispànic* (en premsa).

7. Denominació procedent del ms. 1333-34 de la Biblioteca Municipal de Reims, f. 1v.

8. *Vid.* Schullian 1984: 331-334.

9. Un dels autors que més s'ha ocupat de la relació entre els comentaris medievals al *Valeri* i les traduccions a llengües romàniques ha estat G. Di Stefano (1963, 1965a, 1965b, 1973 i 1977).

10. Els passatges concrets són la invocació, I, 4, 14 i I, 5, 1. Aquestes intervencions en clau cristiana no les tractarem més extensament, perquè són el nucli de la comunicació «Déus i sants, de Valeri a Canals» que es llegirà en el Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*.

en altra manera erba de Túniç" (I, 6, 26).[11] Aquest aclariment es troba en altres textos com el *Regiment de preservació de pestilència*, escrit a Lleida en 1348: "dich encara que poluora feyta duna rahiu que ha nom diptanus qui vulgarment es apellat erba de tuniç pres ab mel es molt profitosa en aquest cas" (Agramunt 1971: 88).

3. Frate Lucas

Ara bé, tal com dèiem, el gruix de les intervencions de Canals procedeix de la glossa de Frate Lucas. Schullian, en el seu treball (1984: 331), va descriure perfectament el contingut d'aquesta glossa:

> Its author (Frate Lucas) provides his information, which is largely on historical points, in straightforward and workmanlike fashion, in facile Latin, with cross references to other passages of Valerius, and with citations from pagan and Christian authors.

Efectivament, com veurem en les taules següents, la major part de les ampliacions que Canals inclou en la seva traducció a partir del comentari de Frate Lucas intenten pal·liar el salt històric entre el context de Valeri Màxim i el seu.[12] Així, en la primera taula hem marcat les interpolacions geogràfiques que intentaven apropar al lector llocs llunyans en el temps i en l'espai situant-los en un context més ampli o vinculant-los a un topònim més actual. Les altres dues taules palesen la pèrdua del bagatge comú: les històries de Cèsar, Escipió o Lucrècia eren tan familiars per al públic de Valeri Màxim que una simple insinuació al respecte era suficient, però amb els coetanis de Canals calia ser més explícit.[13] Afortunadament, totes les explicacions necessàries es trobaven ja en el comentari llatí, exposades en un llenguatge senzill sintàcticament i lèxicament. Així, com mostra la segona taula, quan el text de Valeri apuntava alguna

11. Ambdós fragments foren recollits ja per Avenoza (2000: 348-349) en el seu article sobre les interpolacions de Canals. En el nostre treball ens hem detingut únicament en el primer llibre de Valeri Màxim, la qual cosa ens ha permès afegir diversos passatges als apuntats per Avenoza.

12. En aquestes pàgines ens ocupem únicament de les intervencions de Canals que suposen una ampliació o modificació substanciosa del contingut de l'original. Així doncs, per motius d'espai, no hem marcat les adaptacions culturals que el dominic aplicà al text per apropar-lo al seu públic. Per exemple, sempre dins dels límits del primer llibre, trobem: "bisbe sobiran major de tots los sacerdots" (I, 1, 5) en lloc de *pontifex maximus*; "governador" (I, 1, 12) per *pretor*; "prothonotari" (I, 1, 16) per *duumvir*; "jutge" (I, 2, 2) per *censor*; "maestre dels jochs" (I, 2, 1) per *edil*; consellés (I, 3, 2) per *patribus conscriptis*; "cavaller capità de cent bacinets" (I, 3, 2) per *centurio*; "lo senyaler, ço és lo primer qui portava la bandera" (I, 4, 12) per *primo pilo*; "castells" (I, 5, 1) per *castra*; "lochtinent" (I, 5, 10) per *vicarium*; "cavallers" (I, 6, 5) per *milites*; i "capità principal" (I, 6, 8) per *dux*. Certament, aquesta tècnica no és una novetat de Canals, sinó que "suele suceder que si el traductor encuentra una palabra que designa una institución desconocida para el público a quien está destinado su trabajo, busca algún elemento de su época que sea comparable con aquella, es decir, un equivalente moderno" (Rubio Tovar 1997: 214). Per més informació *vid.* l'extens treball de Wittlin (1991).

13. Avenoza (1994: 94) ho exemplificava amb el cas de Lucrècia: "explicar als ciutadans de Roma la història de Lucrècia […] era repetir-ho inútilment, perquè tothom coneixia bé aquell episodi […]. Però al segle XIV la situació ha canviat".

idea però no la desenvolupava, Canals acudia a la glossa per completar l'episodi. Igualment, segons revela la tercera taula, altres vegades no era necessari afegir informació, sinó aclarir la que ja existia.

Per altra banda, en aquestes taules veurem també que la influència del comentari de Frate Lucas es traslladà a la traducció castellana que Juan Alfonso de Zamora va escriure entre 1418 i 1419, ja que segueix quasi bé paraula per paraula el text català, sense ser "capaz de distinguir en el texto de Canals los pasajes espúreos" (Avenoza 2001: 50).[14] De totes maneres, el text de Canals i, conseqüentment, el de Juan Alfonso de Zamora, no s'allunyen excessivament de l'original de Valeri, si més no en comparació a la traducció d'Hugo de Urriés, realitzada uns cinquanta anys més tard a partir de la versió francesa de Simon de Hesdin i Nicolas de Gonesse, una versió on, a diferència del dominic valencià, "la intervención del romanceador sobre el texto clásico es aquí intensísima, tanto que en algunos capítulos el único resto de la obra de Valerio son las dos primeras palabras" (Avenoza 2001: 49).[15]

A continuació presentem un llistat amb les intervencions que Canals realitzà en el primer llibre de Valeri Màxim a partir d'informació extreta de la glossa de Frate Lucas. Aquestes intervencions també són confrontades amb els fragments corresponents de les traduccions castellanes de Juan Alfonso de Zamora i d'Hugo de Urriés.[16]

14. Les traduccions castellanes se'ns han conservat en onze manuscrits, descrits a BETA (2010): ms. h.I.10, ms. h.I.11 i ms. h.I.12 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial (MANID 1552, 1554 i 1553 respectivament), ms. Lodge 13 de la Columbia Library de Nueva York (MANID 2848), ms. 105 de la Real Academia Española (MANID 4501), ms. 2208, ms. 9132 i ms. 10807 de la Biblioteca Nacional de Madrid (MANID 1869, 2300 i 2822 respectivament), ms. 5-5-3 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (MANID 2401), ms. II/3086 de la Biblioteca de Palacio (MANID 3260), ms. 518 de la Biblioteca de Catalunya (MANID 2250), i ms. 9/5468 de la Real Academia de la Historia (MANID 3517).

15. Monfrin (1963: 176-177), en parlar de la traducció al francès de Hesdin i Gonesse, considerava que "le texte antique est soumis à un étrange traitement: […] fragmente en courts morceaux les chapitres de Valère-Maxime, pour les enrober ensuite de commentaires, multipliant les divisions et les subdivisions et ajoutant un grand nombre d'anecdotes nouvelles, empruntées principalement aux auteurs de l'antiquité".

16. Per qüestions d'espai, només hem inclòs en aquest article aquells fragments que clarament procedeixen de la glossa de Frate Lucas, deixant per a posteriors articles un altre grup de fragments vinculats al comentari de Dionís de Borgo San Sepolcro i que tractem a bastament en una altra publicació.

3.1. Precisions geogràfiques

VALERI MÀXIM [17]	GLOSSA F. LUCAS	A. CANALS	J. A. DE ZAMORA	H. DE URRIÉS
Pergami	in Pergamo id est in Troya	temples de Troya (I, 4, 13)	tenplos de Troya	Párgameno (f. 39va)
Trallibus	in Trallibus que est ciuitas Asie Minoris	en la ciutat de Àsia apel·lada Trallas (I, 4, 13)	en una çibdat de Asia llamada Trallis	Atrálibus que es una ysla (f. 39va)
Lacedemonis	Lacedemonie que ciuitas est in Grecia	Lacedemònia, ciutat de Grècia (I, 4, 16)	Laçedimonia, çibdat de Greçia	Lacedemones (40ra)
Phrygia	Frigia est illa prouincia Asye Minoris	Frígia, de la província d'Àsia (I, 4, 17)	Frigia, de la provinçia de Asia	Frigia (f. 42ra)
montem Ymecium	de monte Yemece qui mons est in Frigia	Ymècia, qui és en Frígia (I, 4, 18)	Ymetia, que es en Frigia	la montaña de Limetus (43vb)
Achaye	Achaye que est nobilissima prouinciarum Grecie	en la província de Achaya, de la terra de Grècia (I, 6, 12)	en la provinçia de Acaya, de la tierra de Greçia	Athara, que es una parte de Grecia (62rb)
in Caleno agro	in agro Caleno prope Neapolim	en Nàpols en un camp apel·lat Caleno (I, 6, 26)	en Nápol, en un canpo llamado Caleno	(aquest episodi no hi apareix, f. 67ra)

17. En les taules següents, els fragments de l'original llatí i els de la glossa estan citats a partir del ms. 7540 de la BNM, que hem confrontat amb l'edició de Kempf (1888). Per al text català hem emprat l'edició que estem preparant. Del text d'Alfonso de Zamora, Avenoza (que n'està preparant l'edició) ens n'ha proporcionat una transcripció paleogràfica, mentre que el text d'Hugo de Urriés l'hem transcrit directament de l'incunable I-913 de la BNM (imprès a Saragossa en 1495 per Pablo Hurus). En els tres casos hem intervingut en els textos aplicant els criteris d'edició habituals (regularització de les grafies u/v, i/j així com de majúscules i minúscules, i accentuació i puntuació segons l'ús actual).

3.2. Amplificacions

Valeri Màxim	Glossa F. Lucas	A. Canals	J. A. de Zamora	H. de Urriés
infelici pugna, turpi federe, deditione funesta	primo quidem in infortunata pugna. Nam pugnauit cum Numantinis et victus fuit. Secundario quia fecit turpe fediis: primo quia exercitum suum promisit transire sub iugum Numantinorum. Habebant enim iugum duo milites et milites partis subiugate transibant sub iugo; item etiam fecit pactum cum Numantinis quod Romanus exercitus recederet de Yspania et Romani amplius non ingrederentur Yspaniam. Tercium infortunium fuit quod Romani illa pacta non approbauerunt et eum sicut deceptorem Numantinorum ad Numantinos remiserunt manibus post tergum religatis. Et hoc est quod dicit dedicione funesta	primerament, fo vençut per los numantins e passaren los seus sots un jou, lo qual tenien dos cavallers dels numantins. Ítem, féu pacte ab los numantins que la cavalleria de Roma se partiria d'Espanya e que·lls, romans, null temps hi entrarien. Terçerament, com los romans no aprovassen los seus tractes, desdients açò que aquest havia fet, trameteren-lo als numantins ab les mans ligades detràs, axí com aquell que·ls havia enganats (I, 4, 8)	la primera, fue vençido de los numantinos e passaron los suyos sso un jugo el qual tenían dos cavalleros de los numantinus. Iten ffizo pacto e postura con los dichos numantinus que la cavallería de Roma se partiría de España, e que los rromanos por ningunt tienpo y non entrarían. Terçero, como los romanos non aprovassen los sus tractados, antes contradeziendo esto que aqueste avía fecho, enbiáronlo a los numantinus con las manos atadas atrás, assí como aquel que los avía engañados	fue vencido por los de Numancia en tal manera que si ellos quisieran él e toda su gente fuera muerta, y esta es la primera; la segunda, que le convenió fazer paz con tales condiciones como los de Numancia quisieron, que fue cosa cargosa e de gran mengua; e por esto los romanos quando fue buelto a Roma no aprovaron la paz, antes lo fizieron levar desnudo, las manos ligadas atrás, a la puerta de Numancia, a donde le dexaron. Empero los numantinos no le quisieron recebir ni fazer daño e aquesta fue la tercera malaventura, la qual no fue menor que las otras […] Vos ruego que me digays si fue razón de tratar assí a Maucio el qual, viendo su gente vencida por la fortuna a la qual él por armas remediar no podía, salvó de muerte so el scudo de paz (f. 37ra-rb)

dum ille eleuat auctoritatem amplissimam	nam Cesar, antequam esset consul, fuit flamendialis et fuit edilis et sic gradatim ascendit; sed Pompeyus, pretermissis gradibus inferioribus, a consulatu incepit	com aquest mostràs sa gran e ampla actoritat: qui fon fet cònsol primerament ans que hagués altre offici (que fon singular honor la qual no hac Cèsar, I, 4, 13)	como aqueste mostrasse su grant abtoridat: ca ffue fecho cónsol ante que oviesse otro offiçio (que fue syngular onor, el qual non ovo Çésar)	en tanto que él elevó su muy grande auctoridad (f. 39rb)
spatio vnius diei confregit	victus fuit in Thessalia a Cesare et fugit de bello	en espay de un jorn ho perdé tot: com fon vençut per Cèsar e hac a fogir de la batalla (I, 4, 13)	en espaçio de un día lo perdió todo: e como vençido por Çésar e ovo a fuyr de la batalla	perdió en spacio de un día todas sus riquezas (39rb)
sub tui exempli presidio ac tutela delitescere patiaris	parua enim lux suple candele composita cum sole latet, sic exempla sinistra superiorum ciuium composita et conuincta cum prodigio Cesaris latent	sots la virtut e ajuda del teu senyal, en manera que aquells no apareguen passats davant la faç de la gran claredat del teu exemple qui resplandex axí com lo sol (I, 4, 14)	sola virtud e ayuda del tu sseñal, en manera que aquellos non parescan ser passados delante la grant claridad del tu exenplo que rresplandeçe asý como el sol	so la guarda e defensa de tu exemplo (39va)
ut fugax animal pauido regressu regnum suum repetere est coactus	debellatus in mari a Cemiscole	venia fogir axí com la lebra […] vençut en la mar per Atemistol (I, 4, 15)	devía foyr assí como la liebre […] vençido en la mar por Atemistol	fue costreñydo de bolver en su tierra temerosamente como venado corrido e liebre que fuye sin ver por qué (41va)
castra eius a Bruto capta sunt	dicuntur autem castra locus ubi habitat uel habitauit exercitus qui locus cingebant vallo et fossa et quando exercitus educebatur ad bellum remanebant custodes in castris ad defensionem castrorum et infirmorum	vench Brutus detràs e pres los castells de Cèsar (los quals havia hedificats de fusta en lo loch on se atendà) e pres-hi aquells que y eren romasos per guardar lo dit fortalici e per aver cura dels malalts (I, 5, 1)	vino Bruto por detrás e tomó los castiellos de Çésar (los quales auía hedeficado de madera en el rreal do posaua) e prendió aý a aquellos que y estavan por guardas en la dicha fortaleza e por aver cura de los dolientes	Bruto prendió las tiendas de Octaviano (f. 48)

M. Cicero	iste fuit orator maximus et philosophus moralis et Latinam linguam illustrauit	March Ciceró (hom de gran eloqüència qui il·luminà la lengua latina, I, 5, 5)	Marco Çiçeró (ome de grant eloquençia que alunbró la lengua latina)	Marco Tulio Cicerón que fue hombre sabio e muy eloquente (f. 49ra)
nulla ratione eum uitare posse ne eo fato non periret, quo ipse occidisset	Tiberius Graccus existens tribunus plebis tulit legem agrariam, videlicet quod agri Romanorum diuiderent uiritim per ciues Romanos id est quod tantum haberet unus quantum alius. Cui legi fauorabiles erant plebei et omnes pauperes; senatus autem tulit sententiam mortis contra eum	Tibèrius Gracchus, com fos tribunus (qui era offici havent jus sí mil cavallers) féu la ley agrària manant que·ls camps fossen partits egualment entre tots los de la ciutat, a la qual cosa hac favorable lo poble comú, per la qual rahó lo senat donà sentència de mort contra lo dit Tiberi […] li dix que no poria escapar per cosa del món que no morís a semblant mort (I, 5, 6)	Tiberius Gracus, como fuese tribuno (que era offiçio de ser cabdiello de mill caballeros) ffizo la ley agraria mandando que los canpos fuesen partidos egualmente entre todos los de la çibdat, a la qual cosa ovo grant favor del pueblo común, por lo qual el senado dio sentençia de muerte contra el dicho Tiberius […] le dixo que non podía escapar por cosa del mundo que non muriesse por semejante muerte	assí como su hermano, fue muerto por la discensión del partir de los campos (f. 49rb)
gladiatorium munus	aliquando autem proponebantur dampnati ad tale spectaculum, ut patet per Senecam in Epistulis	segons que posa Sèneca, en aquest camp entraven aquels qui eren condempnats a mort (I, 5, 8)	segunt lo pone Séneca, en aqueste canpo entravan aquellos que eran condepnados a muerte	un juego que se llamava gladiatorio porque se combatían con spadas (f. 49vb)
Alcibiades	iste fuit nobilissimus et fuit ditissimus et fuit corpe pulcherrimus	Alcibíades (jove noble hom, molt rich e de gran bellea, I, 5, 16)	Alçibiades (moço e noble ome e muy rico e de grant hermosura)	Alchibíades que fue duque de los atenienses de maravillosa fortuna, seso e beldad (55va)

quo enim pallio amice sue dormiens opertum se uiderat, interfectus et inde[19] sepultus iacens contectus est	sed finaliter Athenienses exulauerunt eum et ipse contulit se ad regem Lacedemoniorum qui honorabiliter eum suscepit et de omnibus neccessariis prouidit eidem. Ipse autem familiaritatem contraxit cum regina quam postea carnaliter cognouit. Sed rex quando sciuit, fecit eum interfici et proici eius cadauer insepultum. Amica autem eius proiecit super eum pallium suum	com ell, exellat de Athenes, vengués al rey dels lacedemonians, reebut molt honorablament, hac la regina en tan gran familiaritat que la conech carnalment […] Com lo rey sabés la traició que feya, féu-lo matar e gitar lo seu cos tot nuu, no volent que hagués sepultura. Veent açò, la regina cobrí lo cos del seu amich ab son mantell (I, 5, 16)	como él, desterrado de Athenas, veniesse al rey de los laçedomonias, resçebido muy onrradamente, ovo a la reyna en tan grant familiaridat que la conosçió carnalmente. […] Como el rey sopiesse la trayción que fazía, fízolo matar e echar su cuerpo del todo desnudo en el canpo, non queriendo que oviesse sepoltura. E la reyna, veyéndolo, fizo cobrir el cuerpo del su amigo con el su manto	él se vido del palio de su amiga cubierto dormiendo e quando fue muerto en el día seguiente stava tendido en metad del camino sin ser enterrado. Donde su amiga lo cubrió con el manto (55va)
Bello Macedonico	iste enim debellauit Macedones et Persam regem ipsorum captum Romam duxit et tantam predam quod deinceps liberauit populum Romanum omne prestandi tributi	com Paulo Emílio hagués vençut los de Macedònia en camp de batalla (de què Roma fon tots temps fortunada en moneda, tanta e tan gran fon la presa que féu lo dit Emílio, I, 6, 2)	como Paulio Emilio oviesse vençido a los de Maçedonia en canpo de batalla (de que Roma fue todos tienpos fortunada en grant nonbradía, tanta e tan grande fue la presa que fizo el dicho Emilio)	al tiempo de la batalla de Macedonia (f. 57ra)

19. Mantenim la lectura del manuscrit, tot i que seria més correcta la lliçó "insepultus" que dóna l'edició (Kempf 1888: 42).

Coriolanum ab excidio urbis materne preces repulerunt	Romani autem miserunt ad eum legatos et nichil proficerunt, miserunt iterum sacerdotes cum infulis et qui vacui redierunt	com March Coriolà fos vengut ab grans hosts contra la ciutat de Roma e los de la dita ciutat li trametessen legats la primera vegada e la segona los sacerdots, e no·ls volgués hoir, la mare sua […] obtengué merçè (I, 6, 6)	como Marco Curiolá fuese venido con grandes huestes contra la çibdat de Roma e los de la çibdat le enbiassen legados la primera vegada e la segunda a los saçerdotes, e non los quisiessen oyr, la madre suya […] alcançó merçed con él	enojando al pueblo de Roma fue desterrado […] e destruyó muchas aldeas e castillos de Roma […] e cumplió que pidiesse paz el senado: empero no pudieron los mensajeros acabar tal negocio e después embiaron los sacerdotes con las vestiduras en que sacrificauan e nada hizieron […] fue tan obediente quanto mandó la dicha su madre (58va-vb)

3.3. Aclariments

Valeri Màxim	Glossa F. Lucas	A. Canals	J. A. de Zamora	H. de Urriés
in Iouis optimi maximi tensa eximia facie puerum histrionem ad exuuias tenendas posuisset	in festo autem Iunonis debebat poni nobilis mulier ad excubias id est ad custodiam templi et ludorum. Varro autem posuit puerum masculum ystrionem pulcherrimum facie	en lo temple del bon déu Júpiter en lo qual era acostumat posar per guàrdia o per fer los jochs una bella e gentil dona, lo dit cònsol, feent los jochs, en loch de la dona posà un bell fadrí (I, 2, 1)	en el tenplo del buen Júpiter en el qual era acostunbrado poner por guarda o por ffazer los juegos una bella gentil dueña, el dicho cónssol, faziendo los dichos juegos, en el logar de la dueña puso un ffermoso moço	puso […] un moço muy hermoso en demasía de que fue muy ofendida e enojada la dea Juno. Dezen algunos que porque le puso por abusar dél o por le consentir alguna vileza de aquellas que los romanos vsauan. Mas lo más fino es porque houo celos del moço (f. 16va)
Postumi aruspicis	a Postumio aruspice, videlicet qui diuinabat in ara, vnde dicitur aruspex id est aram aspiciens	Postúmio qui havia art de entendre los significats dels prodigis o maravelles (I, 4, 4)	Postumio que sabía arte de entender los significados de los prodigios o maravillas	Postumio el adevino (35rb)
Gayus autem Flamminius inauspicatu [sic] consul creatus	tunc enim temporis nichil gerebatur nisi auspicio prius superato	Gayo Flamíneo fon creat cònsol sens senyal (que fon gran novitat en Roma, que no solia algun hom reebre per cònsol sens cert senyal, I, 4, 7)	Gayo Flamineo fue creado cónsul syn señal (lo qual ffue grant novedat en Roma, que non sabían que ningunt ome lo oviesse rresçebido syn çiertas señales)	Gayo Flaminio cónsul sin auspicio (36va)

cum Lauinii sacrificium facere uellet	consules Romanorum ibant Lauinium […] causa quare ibidem sacrificabant erat quia inde originaliter uenerant; secunda causa quia Eneas deos quos de Troya eduxerat ibidem collocauit	volgués sacrificar en la ciutat de Lavínia (on anaven tots los cònsols per sacrificar) (I, 4, 8)	quisiesen sacrificar en la çibdat de Lavinia (donde yvan todos los cónssoles por sacrificar)	en Alamia queriendo sacrificar (36vb)
e simulacro enim Appollinis abrupto capite ita infixo humi […] presumpsit animo ea re significari exitium suum	caput autem Appollinis significabat Octauium, quia erat caput populi Romani, et decisio significabat mortem ipsius	e fon significat per lo cap del dit Apollo lo dit Octavius qui era cap del poble romà e e·l tallament del cap significava la sua mort (I, 4, 11)	e fue significado por la cabeça de Apolo el dicho Octavius, que era cabeça del pueblo romano e el tajamiento de la cabeça significava la su muerte	ca la cabeça del simulacro de Apollo […] se partió del cuerpo e se fincó en tierra […] hovo presumción en su coraçón que esto significasse su destrucción (f. 38rb)
ex altera acie imperatorem	nam tunc temporis qui preerat exercitui dicebatur imperator	eren dits emperadors aquells a qui era comanada la host, ço és los capitans (I, 5, 3)	eran dichos enperadores aquellos a quien era encomendada la hueste, que son los capitanes	cónsules (f. 48rb)
uersu Greco qui fidem sompniorum eleuat	uersum grecum cuius sentencia talis erat quod homo non debet curare de sompniis	aquell vers grech qui diu «sompnia ne cures» (I, 5, 10)	aquel verrso griego que dize «sompna ne cures»	un verso griego que reprovó la fe de los sueños (f. 51va)

parere uisa est Satyriscum consultoque prodigiorum interprete clarissimum ac potentissimum Gray sanguinis futurum certo cum euentu cognouit	satiriscum id est basiliscum qui est breuissimus serpens et ueneno omnis antecedit et solo uisu perimit et aues super uolantes statim mortue cadunt […] quod basiliscus ueneno superat omnis serpentes	somià sí ésser en lo part e que paria un basilís (que és animal que ab la sua vista mata tot animal). E com enterrogàs los enterpretadors què significava lo dit sompni, respongueren-li que axí com lo verí del basilís sobrava a tot verí, axí lo fill que hauria sobraria los grecs. La qual cosa veu ésser vera en los temps esdevenidors (I, 5, 14)	soñó que estava de parto e que paría vn basalisco (que es animal que con la su vista mata a todo animal). E como preguntasse los interpretadores qué significava el sueño, respondiéronle que assí como la poçoña del basalisco traspassa a todas las otras poçonas, así el fijo que avería traspasaría en poder e señorearía a todos los griegos. La qual cosa vio ella ser verdadera en los tienpos que vinieron	soñó después que traýa un satírico, la qual dize el comentador que es una serpiente, por quien devemos entender que significa hombre mordiente de mucha malicia e venenoso. Mas aquesta exposición no se acuerda con la de Valerio […] quando se consejó con un interpretador de los sueños, dióle respuesta que hauría un fyjo muy noble e muy poderoso entre toda la sangre de Grecia […] puede ser que Valerio entendió por satírico sátiro, ca sátiri (dize Isidoro en el xj. libro de las etimologías) que son pequeños hombres los quales han narices muy anchas e agudas e cuernos en la frente e pies de cabra […] Verdad es que satírico puede ser dicho un poeta que faze metro sátiro (según Isidoro en el viij. libro, f. 54rb-va)
oraculo	est autem oraculum voluntas diuina ore hominis expressa […] Appollo autem respondebat per os sue sacerdotisse	és dit «oracle» volentat de déu expressada per bocha d'om; e com lo dit déu respongués per bocha de la dona qui tenia lo sacerdoci, per ço és dit oracle (I, 6, 23)	es dicho "oracle" por voluntad de dios expressada por boca de ome; e como el dicho dios respondiesse por boca de la dueña que tenía el sacerdoçio, por eso es dicho oracle	oraclio (f. 65va)

4. Conclusions

Sens dubte, la relació de fragments del primer llibre que acabem de presentar és prou reveladora i reflecteix clarament la presència de la glossa de Frate Lucas en el text de Canals. Com dèiem, es tracta d'una presència motivada sempre per un desig de claredat. No divaga ni afegeix comentaris morals, nous episodis o personatges, sinó que gira els seus ulls cap a la glossa únicament per buscar-hi l'aclariment a passatges obscurs per als seus contemporanis.

Pel que fa a les traduccions castellanes, hem vist la gran fidelitat de Juan Alfonso de Zamora al text de Canals, tot i que l'autor es topà amb algunes dificultats en relació a la llengua catalana, fins al punt que envià el text a Fernando Díaz de Toledo, arxidiaca de Niebla, perquè el revisés (Avenoza 2001: 50-51). En canvi, no tenim constància que ningú ajudés Hugo de Urriés en la traducció del francès, que realitzà de forma correcta, oferint una versió "mucho más cuidada lingüísticamente", però que té el problema "de estar muy lejos del texto original de Valerio" (Avenoza 2001: 69).

Bibliografia

Agramont, J. de, *Regiment de preservació de pestilència*. Intr., trad. i estudi de J. Veny. Tarragona: Diputació Provincial de Tarragona 1971.

Avenoza, G., «Traducciones y traductores. El libro de Valerio Máximo en romance», en: M. Brea / F. Fernández Rei (eds.): *Homenaxe ó Profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 1991, II, 221-229.

—, «Antoni Canals i la traducció de Valeri Màxim. Una primera aproximació», en: C. Romero / R. Arqués (eds.): *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*. Pàdua: Programma 1994, 89-102.

—, «La recepción de Valerio Máximo en las Coronas de Castilla y Aragón en el medievo», *Evphrosyne* 26 (1998), 241-252.

—, «El paper d'Antoni Canals en la traducció catalana de Valeri Màxim», *Bulletin of Hispanic Studies* 77.3 (2000), 339-357.

—, «Antoni Canals, Simon de Hesdin, Nicolas de Gonesse, Juan Alfonso de Zamora y Hugo de Urriés: lecturas e interpretaciones de un clásico (Valerio Máximo) y de sus comentaristas (Dionisio de Burgo Santo Sepulcro y Fray Lucas)», en: T. Martínez Romero / R. Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*. Castelló / Omaha: Universitat Jaume I / Creighton University 2001, 45-73.

Berlincourt, M. A., «The relationship of some Fourteenth Century commentaries on Valerius Maximus», *Medieval Studies* 34 (1972), 361-387.

BETA = *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. Faulhaber, C., Gómez Moreno, A., Cortijo, A., Perea, O., en: *Philobiblon*. Berkeley: The Bancroft Library / University of California Berkeley 2010. [<http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/>.]

BITECA = *Bibliografia de textos antics catalans, valencians i balears*. Beltran, V., Avenoza, G., Soriano, L., en: *Philobiblon*. Berkeley: The Bancroft Library / University of California Berkeley 2010. [<http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon>.]

Canals, A., *Llibre anomenat Valeri Maximo. Dels dits y fets memorables. Traducció catalana del xiven segle per Frare Antoni Canals*. Ed. de R. Miquel i Planas. Barcelona: L'Avenç 1914, 2 vols.

Casanova, E., *El lèxic d'Antoni Canals*. València/Barcelona: Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1988.

Claramunt Rodríguez, S., «La transmisión del saber en las universidades», en: J. I. de la Iglesia Duarte (ed.): *La enseñanza en la Edad Media: X semana de estudios medievales*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos 2000, 129-150.

Di Stefano, G., «Tradizione esegetica e traduzioni di Valerio Massimo nel primo Umanesimo francese», *Studi Francesi* 7 (1963), 401-417.

—, «Ricerche su Nicolas de Gonesse traduttore di Valerio Massimo», *Studi Francesi* 26 (1965a), 201-221.

—, «Tendenze culturali del primo Umanesimo francese», *Studi Francesi* 27 (1965b), 401-422.

—, «La diffusion de Valère-Maxime au xive siècle: le commentaire attribué à Frater Lucas», en: J. Isewijn / E. Kessler (eds.): *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the i International Congres of Neo-Latin Studies (Lovain 26-28/8/1971)*. Lovaina: Leuven University Press 1973, 219-227.

—, *Essais sur le moyen français*. Pàdua: Liviana Editrice 1977.

Martínez Romero, T., «Sobre la intencionalitat del *Valeri Màxim* d'Antoni Canals», en: T. Martínez Romero / R. Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*. Castelló / Omaha: Universitat Jaume I / Creighton University 2001, 251-268.

Monfrin, J., «Humanisme et traductions au Moyen Âge», *Journal des Savants* 3 (1963), 161-190.

Puig i Oliver, J. de, «Antoni Canals i els clàssics llatins. Notes sobre un ambient», *Arxiu de Textos Catalans Antics* 4 (1985), 173-186.

Riché, P., *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Age: de la fin du Ve siècle au milieu du XIe siècle*. París: Aubier Montaigne 1979.

Riquer, M. de *et alii*, *Història de la literatura catalana* iii. Barcelona: Ariel 1984.

Rubio Tovar, J., «Algunas características de las traducciones medievales», *Revista de Literatura medieval* 9 (1997), 197-243.

Shooner, H. V., «Les *Bursarii Ovidianorum* de Guillaume d'Orléans», *Mediaeval Studies* 43 (1981), 405-424.

Schullian, D. M., «Valerius Maximus», en: F. E. Cranz / P. O. Kristeller (eds.): *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries: annotated lists and guides*. V. Washington: Catholic University of America Press 1984.

Valeri Màxim, *Valerii Maximi factorum et dictorum memorabilium libri nouem cum Iulii Paradis et Ianuarii Nepotani epitomis*. Ed. de C. Kempf. Stuttgart: Teubner 1888.

Wittlin, C., *Repertori d'expressions multinominals i de grups de sinònims en traduccions catalanes antigues*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans 1991.

SOBRE LA TRADUCCIÓ I RECEPCIÓ DE LA CIÈNCIA DELS ESTELS A LA PENÍNSULA IBÈRICA (SS. XIII-XV)*

Glòria Sabaté i Marín
Universitat de Barcelona
gloriasabate@ub.edu

Lourdes Soriano Robles
Universitat de Barcelona / IRCUM
lsoriano@ub.edu

RESUMEN: Tras un panorama comparativo sobre la recepción y la traducción de obras astronómicas y astrológicas en las Coronas de Castilla y Aragón, se atiende a las peculiaridades codicológicas de los testimonios y se establece una primera catalogación por materias de todos ellos. A partir de esta sistematización se hace una primera valoración en la que se señalan los elementos comunes a ambas tradiciones, así como las singularidades de una y otra.

Palabras clave: astronomía, astrología, historia de la ciencia, codicología, manuscritos.

ABSTRACT: After a comparative outline on the reception and translation of astronomical and astrological works in the Crowns of Castile and Aragon, the paper focuses on the codicological peculiarities of the manuscripts and on the elaboration of a first catalogue by subjects of all the medieval Catalan and Castilian witnesses. Finally, from this catalogue, the authors point out some features shared by both traditions, as well as some peculiarities that distinguish them.

Key words: astronomy, astrology, history of science, codicology, manuscripts.

* Aquesta investigació s'ha desenvolupat dins dels projectes BITECA (FFI2008-03882) i «La evolución de la ciencia en la sociedad de al-Andalus desde la Alta Edad Media al pre-Renacimiento y su repercusión» (FFI2008-00234), cofinançats amb fons FEDER. Agraïm a Gemma Avenoza que ens hagi facilitat el seu treball «Traduccions d'obres gregues a la Península Ibèrica», presentat al XIII Col·loqui de la NACS (Philadelphia, 2010), del qual el nostre és continuador i deutor

1. Traduir textos científics[1]

En l'occident europeu dels segles XIV i XV el llatí i les diverses llengües vulgars s'inserien en dos sistemes de comunicació diferents, amb uns receptors específics i unes finalitats determinades, essent el llatí "el idioma de las relaciones internacionales, de la jerarquía eclesiástica, de los ritos y ceremonias litúrgicas, de las fórmulas y oraciones piadosas, a la vez que el instrumento de los saberes especializados y sancionados por los estudios universitarios" (Beceiro Pita 2001: 111). En aquest moment el llatí és l'únic llenguatge que té una història, una tradició i una dimensió *supralocal*. Escriure en llatí vol dir inserir-se en aquesta dimensió, i, en conseqüència, escriure en vulgar vol dir acceptar una dimensió més local i funcional, o bé tenir la voluntat de crear una nova tradició. Queda palesa així una dicotomia constant de la cultura medieval: quan el públic local no existeix o quan hom es dirigeix a una àmplia comunitat de lectors, s'escriu en llatí; quan ja existeix o s'ha de crear una comunitat cultural local, s'escriu en vulgar i al vulgar es tradueix. El coneixement del llatí marcava el nivell elevat de cultura, esdevenint el vehicle fonamental de tot saber, teològic, científic i literari, de manera que traduir era l'únic sistema per difondre tot aquest coneixement i per donar, alhora, dignitat a una llengua (Cingolani 2001: 129-152). Hom tenia consciència que el llatí culte era sens dubte un model a imitar (Nadal 1989: 171-177), d'aquí la importància que assolí, com molt bé assenyalà Lola Badia (1991: 32) en el seu moment, "l'operació de traspassar a la llengua romànica pròpia el llegat cultural d'Occident".

Pel que fa al tema que ens ocupa, hom assenyala que la historiografia de la ciència medieval neix el 1931 amb l'aparició de l'*Assaig de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval* de Josep M. Millàs Vallicrosa, un esplèndid i encara avui necessari estudi de la primera introducció, a l'Europa medieval, de la nova astronomia àrab. Des de llavors nombrosos han estat els investigadors que, continuant el camí iniciat pel medievalista gironí, han analitzat la importància del procés de les traduccions tant al llatí com a l'hebreu d'obres d'astronomia i astrologia àrab al llarg dels segles XII i XIII (Samsó 1999; García 1993-1994; Romano 1992) i que esdevindran un punt de partida fonamental quant al desenvolupament de l'astronomia peninsular des de finals del s. XIII i al llarg de la baixa edat mitjana.

Serà, doncs, a partir d'aquesta rica tradició desenvolupada al món islàmic que l'interès per l'astrologia es difondrà arreu d'occident, de manera que, com assenyala Lluís Cifuentes (2004), després de la medicina, una de les branques científiques que més esdevindrà objecte d'elaboració i traducció en vulgar serà l'astronomia, i en particular l'astrologia.

1. Per a les edicions i estudis dedicats a les obres que esmentem al llarg del present treball remetem a les dades que hom pot trobar a PHILOBIBLON, a *Sciència.cat*, Alvar-Lucía Megías (2002) i a la bibliografia publicada anualment al *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Tota la informació sobre manuscrits i edicions antigues prové de PHILOBIBLON, Faulhaber (2004), novament Alvar / Lucía Megías (2000: 1-86) i de les nostres recerques personals.

Davant aquest extens panorama cultural i científic, el nostre interès és plantejarnos unes primeres hipòtesis sobre la circulació durant els darrers segles medievals dels textos astronòmics i astrològics en català i en castellà a partir d'una classificació sistemàtica dels manuscrits que sobre aquesta matèria s'han conservat, amb la finalitat d'oferir una primera aproximació a la diferent recepció que la ciència dels estels tingué en aquestes dues tradicions peninsulars.

1.1. Corona de Castella

El segle XIII marca la fi de l'etapa d'assimilació i de transmissió científica i s'inicia una ingent tasca creadora a través de les llengües vulgars (Romano 1992). En el cas de la Corona de Castella, en aquest procés de vulgarització juga un paper fonamental la rica i viva activitat científica de la cort d'Alfons X. No és aquí el lloc per parlar de la tasca duta a terme pel rei Savi, de tots és coneguda la magna bibliografia que existeix al respecte (vegeu, per exemple, Samsó 1971, 1978, 1980; Romano 1972; Vernet 1983; Comes *et alii* 1987, 1990; Vicente 1993; Ferré 2000), però sí cal recordar que d'aquest mecenatge en deriven tres grans col·leccions miscel·lànies:

a) La primera tenia un marcat caràcter màgic, i la formarien la versió del *Picatrix*, els *Lapidarios* alfonsins i el *Libro de las formas e ymagenes*.

b) La segona, pròpiament astronòmica, la formen els cèlebres *Libros del saber de astrologia*.

c) La tercera seria fonamentalment astrològica (Samsó 1980: 84) i la configurarien diverses traduccions independents, entre les quals hi hauria el *Libro conplido*, l'*Astronomia* d'Ibn al-Haytam, els *Cànons* d'al-Battānī, el *Quadripartit* de Ptolomeu amb el comentari d''Alī b. Ridwān i el *Libro de las cruzes*.

Som, per tant, davant d'un grup bastant nombrós d'obres científiques, de major o menor importància i de molt variada extensió, escrites totes en castellà i que cal interpretar-les com "el resultado de un cruce de culturas: latina (por sus fuentes últimas, en este caso), árabe (por sus fuentes inmediatas), hebrea (por sus traductores judíos) y romance (por la lengua utilizada en su exposición)" (Samsó 1980: 110).

El projecte traductor alfonsí no tingué una continuació a Castella, ans al contrari, el seu fill Sanç IV es proposà amb el seu *Lucidario* activar una política cultural nova en la qual l'astrologia quedés supeditada a la teologia i es replantegés l'orientació dels sabers que permetessin una correcta ubicació del paper de la ciència en la societat cristiana. D'acord amb les informacions d'Ana María Montero (2007: 193), "era necesaria la creación de una síntesis ortodoxa cristiana que pudiera divulgar a nivel popular la ciencia aristotélica sin amenazar la concepción del más allá cristiano". En aquesta nova concepció, s'accepta l'estudi de les estrelles en tant que permeten entendre els fenòmens naturals, però es rebutja amb contundència el determinisme astral o la creació de talismans, d'aquí que les obres alfonsines fossin vistes amb recel i apartades del currículum intel·lectual de les noves generacions.

No obstant això, Julio Samsó (1999: 213) assenyala l'existència de testimonis molt esporàdics d'obres de clara influència alfonsina dutes a terme durant el segle XIV, a destacar la introducció astrològica d'al-Qabisi, suposadament traduïda de l'àrab al castellà per Pero Ferrandes a Sevilla l'any 1333. Més tard, al segle XV, es redacta un *Tratado de astrología* que hom atribueix a Enrique de Villena i que representa una simplificació dels conceptes astronomicoastrològics fixats en època alfonsina, amb un clar empobriment del lèxic tècnic mancat dels arabismes que Alfons X incorporà al castellà, convertint-lo en una llengua vulgar apta per a transmetre de manera precisa les noves teories científiques. Igualment, els primers humanistes de l'entorn d'Íñigo López de Mendoza, marquès de Santillana, en contacte amb les novetats procedents d'Itàlia, aviat queden fascinats amb la concepció del món que els ofereix l'estudi de l'astronomia i l'astrologia. La *Divina Comèdia* de Dant Alighieri juga un paper fonamental en aquesta seducció, no debades esdevingué un model de la nova poesia de metàfores celestes. Apareix aleshores un perfeccionat gènere de *dezires* els quals, segons Luis Miguel Vicente García (2006: 151) "por su vocación oracular, por su tono solemne y épico, usaron el cañamazo de símbolos astrológicos para construir las virtudes de sus patrocinadores", i és aquest gènere el que posa de nou en circulació l'ús dels arquetipus zodiacals que funcionen com a imatges o metàfores, estimulant una nova via d'aproximació i de recuperació de l'astrologia.

Arribats així a la segona meitat del s. XV trobem un ressorgiment dels estudis astrològics vinculats a la creació de la càtedra d'astrologia de la Universitat de Salamanca que marcarà l'inici de la recuperació de tota una sèrie de textos que circularen sota la protecció del rei Savi.

1.2. Corona d'Aragó

A la Corona d'Aragó, en canvi, paral·lel a l'impuls dels monarques catalans pel conreu de l'astronomia i l'astrologia de caire més teòric i d'influència àrab, com a clar continuador de la tasca alfonsina, neix ben aviat una sòlida via vinculada a l'àmbit universitari que uneix una astrologia d'arrel llatina i de contingut pràctic amb aplicacions mèdiques, tant pel que fa a la salut dels homes com dels animals. Aquest procés té el seu origen en l'assimilació de la filosofia aristotèlica convenientment filtrada pel cristianisme i per la recepció d'un significatiu nombre d'obres mèdiques hipocràtiques i de Galè, fins aleshores desconegudes (Arrizabalaga 2004: 371-401, Arrizabalaga/Cifuentes 1999; Cardoner 1973), que farà que a partir del segle XIII assistim al desenvolupament d'una nova forma de medicina vinculada a aquest àmbit universitari. La filosofia natural esdevindrà l'eix vertebrador d'aquesta nova teoria mèdica i, estretament vinculada a aquesta, apareix la idea que l'astrologia és una matèria que cal estudiar perquè proporciona la clau que permet una nova lectura dels problemes de la salut i de la malaltia. D'aquesta manera, les primeres argumentacions a favor del seu estudi sorgeixen de l'àmbit universitari i de la ploma d'insignes metges com Jaume d'Agramunt i Arnau de Vilanova, qui fou pioner en l'ús dels segells zodiacals en la medicina (Giralt 2000, 2003).

La conseqüència més immediata d'aquest procés serà la circulació de traduccions de manuals de nocions generals d'astronomia i d'astrologia per tal de poder adquirir els coneixements necessaris de cara a l'ús i la interpretació dels tractats d'astrologia (llibres d'interrogacions, llibres de nativitats, llunaris, etc.) que es difondran entre la societat laica.

Paral·lelament i en l'àmbit cortesà, ja és sobradament conegut l'impuls que la producció d'obres d'astronomia i astrologia reberen dels diversos reis catalans, tots ells conscients de la importància de la ciència i de la cultura en general com a valor polític i propagandístic. Es tracta d'un mecenatge detalladament analitzat per estudiosos com Millàs (1962: 54-84, estudi que marca la pauta de les aportacions posteriors sobre el tema), i més recentment per Samsó (1999), Cifuentes (2002: 189-220) i Chabás (2004), prenent com a punt de partida el recull dels documents culturals dels arxius reials dut a terme per Antoni Rubió i Lluch (1908-1921). No diem res de nou si assenyalem que Pere III fomentà les traduccions de nombroses obres científiques i els seus fills Joan I i Martí l'Humà es preocuparen per reorganitzar i enriquir amb novetats bibliogràfiques llurs biblioteques; que tots ells s'interessaren pels més variats instruments astronòmics, i que protegiren els científics dels seus dominis.

Pel que fa a l'astronomia, la cort del Cerimoniós marca el tret de sortida. Prenent com a model la cort del rei Savi, també Pere III s'envolta de prestigiosos astrònoms, entre els quals destaquen Pere Gilbert (m. 1362) i Dalmau Sesplanes (al seu servei durant els anys 1359-1383), responsables de la confecció de les conegudes *Taules de Barcelona* (Millás 1969; Chabás 2004) que conservem en versions catalana, llatina i hebrea. Malgrat ser fruit d'un llarg programa d'observacions completades amb un conjunt eclèctic de taules de diversa procedència que concilien les diverses tradicions astronòmiques existents, no aporten, però, cap innovació teòrica.

Vinculat també al mecenatge de Pere III trobem Jacob ben David Bonjorn, astrònom jueu de Perpinyà (Chabás 1999: 39-44). Hom ha considerat que els seus cànons i taules astronòmiques amb ràdix de 1361 presenten una sèrie de caràcters originals pel que tenen de to divulgatiu (una presentació mixta d'almanac i de taules que en faciliten l'ús), per la rellevància de l'astronomia llunar continguda a les taules i perquè contribuïren a posar en qüestió certes idees de Ptolemeu.

Passant a l'astrologia, el màxim representant d'aquesta disciplina és Bartomeu de Tresbéns, un home plenament vinculat a l'ambient científic cortesà del Cerimoniós (1361-1374), qui esdevingué una de les figures més rellevants de la seva època. Amb la seva obra (Vernet/Romano 1957-1958), formada per quatre tractats astrològics (*Llibre de les nativitats*, *Tractat de les interrogacions, Tractat de les eleccions* i *Llibell d'investigacions de tresors*) volgué oferir un compendi de les matèries necessàries per a la formació de l'astròleg, d'acord amb les traduccions de les obres més importants que circulaven en català i que sabem que es trobaven a la biblioteca reial. L'obra completa coincideix de manera fidel amb el contingut dels vuit tractats del *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, testimoni de l'emprenta que la tasca científica alfonsina tingué en la cort del Cerimoniós (García Avilés 1996).

Amb la mort del monarca el 1387 el panorama astronòmic a la Corona d'Aragó canvia substancialment. Joan I no prossegueix l'obra astronòmica del seu pare i s'orienta

cap a un vessant purament astrològic. Les referències a la fabricació d'instruments minven, i no les trobarem en els reis posteriors. Com el seu pare, Joan I s'envolta d'astròlegs de prestigi internacional com Cresques de Viviers (Chabàs 2004: 504) (a partir de 1386) i Guillem Lunell (octubre de 1388), però, a diferència d'aquell, no queda constància de la redacció de cap obra astronòmica de caràcter matemàtic durant el seu regnat, ni cap dels opuscles astrològics conservats esmenten el rei o la seva tasca de mecenatge. Cal assenyalar, però, l'*Astrologia d'Andorra* o miscel·lània *Tencar*, compilació elaborada al segle XV de diverses obres d'astrologia que ja devien circular en català durant el segle XIV (Vela 1997), i que Cifuentes (2002: 216) vincula a un autor judeocatalà potser metge i pròxim a la cort de Joan I.

El seu germà Martí l'Humà, tot i estar interessat per l'astrologia, per la recopilació dels eclipsis llunars i solars, així com per la construcció d'instruments, sembla que no va arribar a patrocinar cap obra científica.

La nova dinastia sorgida del Compromís de Casp (1412) té uns altres interessos més centrats en el món de l'antiguitat clàssica que no pas en la difusió de les obres científiques, en bona part perquè el procés vernacularitzador era ja un fenomen plenament consolidat, amb un mercat de demanda considerable que feia innecessària la implicació del monarca (Cifuentes 2005: 7-8).

Malgrat tot, la presència del Renaixement italià es consolida a finals d'aquest segle, a partir del regnat de Ferran I, amb figures com Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) i Marsilio Ficino (1433-1499) dos clergues, astròlegs i mags que cerquen conjugar la ciència i la màgia. Llur influència queda ben palesa en el tractat de màgia talismànica *De Ymaginibus* del valencià Geroni Torrella (1496), redactat en llatí i ple de referències erudites (Lucas 2002: 301-305).

2. Els textos

Aquest panorama general que sobre la ciència dels estels a la península Ibèrica hem embastat fins aquí, ve confirmat pels testimonis conservats.

Per aproximar-nos a la seva difusió hem utilitzat fonamentalment PHILOBIBLON, eina informàtica que ens permet accedir a les dues bases de dades dedicades a l'estudi dels testimonis manuscrits i impresos castellans i catalans: *BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos*) i *BITECA (Bibliografia de Textos Catalans Antics*, ara *Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears)*.

Ens afanyem a assenyalar una diferència *a priori* pel que fa a les característiques codicològiques dels manuscrits d'una i altra tradició i que marca una diferent transmissió. En aquest sentit, cal precisar que els primers testimonis castellans conservats i que es produïren a l'*scriptorium* alfonsí al segle XIII i que passaren a la cambra règia, responen a formes codicològiques de factura escolàstica i de gran qualitat: copiats en pergamí, doble columna, amb pulcra lletra gòtica francesa, freqüentment decorats amb miniatures riques i abundats (Alvar / Lucía Megías 2002: 3), que no trobarem quan, segles més tard, es renovi l'interès per aquesta disciplina, moment en què l'elaboració

dels manuscrits tendirà a una ornamentació moderada amb escriptures que busquen l'estandardització i a un ús habitual del paper, prioritzant el contingut i la seva transmissió més que no pas la riquesa material del còdex.

Per contra, la majoria de manuscrits catalans pervinguts daten del segle xv i responen al nou model del llibre vulgar (Gimeno Blay 1993) elaborat en gòtiques cursives d'àmbit documental, tant de tipus cancelleresc com bastard, poc decorat i escrit sobre paper, de factura menys costosa, i normalment de contingut miscel·lani (Cifuentes 2004), que es concreta en temàtica astrològica, mèdica i en breus nocions d'astronomia i de fisiognomonia. Així, d'un interès inicial per l'astronomia amb finalitats mèdiques i de fixació de calendari al segle xiv, amb una activitat plenament recolzada per la monarquia i per la universitat, cap a mitjans del xv assistim a un clar predomini de l'astrologia, sobretot judiciària, i també hi apareix la màgia talismànica, responent a una tradició clarament desvinculada de l'àmbit cortesà.

Per tal de facilitar l'examen de les obres hem dividit el corpus en les matèries següents:

- Astronomia:
  - Nocions bàsiques
  - Taules astronòmiques
  - Llunaris
  - Almanacs
  - Manuals d'ús i construcció d'instruments:
    - Astrolabi
    - Làmina universal
    - Safea
    - Gnòmon / rellotges
    - Quadrant
    - Sextant (*sexagenarium*)
- Astrologia:
  - Astrologia judiciària:
    - Nativitats
    - Interrogacions
    - Eleccions
    - Revolucions
  - Horoscòpia
  - Pronòstics (judiciaris o mèdics)
  - Propietats / natura dels dotze signes
  - Astrologia mèdica
  - Astrologia màgica o astromàgia
    - Talismans
    - Arts endevinatòries

Es tracta d'un primer intent de classificació d'aquest *corpus* que s'haurà de modificar a mida que el coneixement dels textos inèdits ens ofereixi dades més concretes sobre les fonts emprades, el procés traductològic i els personatges implicats. Un dels aspectes, però, que considerem més urgents és resoldre la dicotomia existent entre el moment precís de traducció de l'obra i la datació comunament acceptada, que moltes vegades és la de la confecció del manuscrit que la preserva, o que depèn d'altres elements externs.

Així doncs, una primera aproximació a aquestes dues tradicions ens deixa veure, com en altres casos estudiats (Avenoza 2010) que, tot i que no sempre els corpus de traduccions coincideixen, es manifesta un interès comú a tota la Península Ibèrica per certes obres, dibuixant-se una mena de *canon* comú d'obres traduïdes. Seria el cas de l'enorme difusió que tant en castellà com en català tingueren les obres d'Ibn Ezra i Zacuto (vegeu annex). Per contra, hi ha curioses singularitats, com és el cas del *Tractat de l'esfera* de Joan de Sacrobosco, que tingué traducció tant en català com en castellà, però no, en canvi, les *Qüestions* de Trilla, comentari a aquella obra, només present en català.

Igualment, pel que fa als manuals de nocions generals d'astronomia, presenten contextos de recepció diferents en ambdues tradicions: en el cas de Castella, tot i haver una tímida presència tardana en l'àmbit universitari, predomina la seva difusió dins l'àmbit cortesà, amb traduccions procedents de l'àrab. En canvi, a la Corona d'Aragó, aquesta recepció és clarament universitària, feta a partir de traduccions provinents majoritàriament del llatí.

Si passem a les taules astronòmiques són, en ambdues tradicions, exclusivament d'àmbit cortesà i presenten una transmissió limitada a aquest ambient; és a dir, no tenen recepció més enllà de les corts. De tota manera, mentre que les taules alfonsines són conegudes tant a Castella com a Catalunya, les de Barcelona i les de David Bonjorn, si ens fiem dels testimonis conservats, no tenen difusió a Castella.

Els llunaris, d'altra banda, no semblen ser presents en castellà en el període de màxima difusió d'aquest gènere a la Corona d'Aragó. Haurem d'esperar fins al segle XVI per trobar traduccions al castellà del *Llunari* de Bernat de Granollacs i en tradició impresa i es tractaria d'un dels pocs casos de redacció original en català que tingué una àmplia difusió en traducció llatina i castellana.

També destacaríem, pel que fa als manuals de construcció i ús d'instruments, que l'estímul que Alfons X els donà no té paral·lel en català, de manera que els pocs textos que circularen a la Corona d'Aragó són traduccions d'obres procedents d'àmbit castellà i tampoc sembla que tinguin una difusió més enllà de la cort.

El mateix succeeix amb l'obra astrològica de Bartomeu de Tresbéns, el gran astròleg de la cort del Cerimoniós, la qual no té transmissió més enllà d'aquest ambient, ni hi ha restes de cap traducció castellana. En aquest sentit, cal diferenciar entre els seus opuscles de tradició alfonsina i d'herència àrab i els manuals de caire més pràctic que tingueren una més amplia divulgació, com el manuscrit c. 190 de Vic, que, actualitzant la tradició llatina, es difonen al marge dels estímuls reials i tenen una clara aplicació pràctica.

Els manuscrits també posen de manifest que a Castella hi ha un revifament de l'astrologia a partir del segle xv i al voltant de la càtedra de Salamanca. No és, però, una astrologia judiciària com la que trobem en els textos catalans, essent el manuscrit B-338 de Segovia (Vicente García 2002) un cas paradigmàtic d'aquest procés i que exemplifica alhora la recuperació de l'obra alfonsina, convenientment filtrada per aquesta nova manera d'entendre l'astrologia, recuperació que també queda palesa amb les còpies de textos del rei Savi fetes a partir de finals del s. xv.

Fins aquí una mostra de tota la informació que podem obtenir a partir de la taula (vegeu annex). Encara queda molt per fer, som a l'inici del camí. Aquesta feina, però, no estarà completa fins que no puguem comptar amb edicions crítiques i filològiques dels textos en qüestió, no només de les traduccions, sinó també dels originals àrabs i hebreus. En aquest sentit, la interdisciplinarietat i el treball en equip es presenten com a eines de treball fonamentals per a dur a terme aquesta tasca…, però això ja és una altra història.

Annex

Consulteu la taula en l'adreça electrònica següent:
<http://www.iifv.ua.es/Taula_Sabate-Soriano.xls>.

Bibliografia

Alvar, C. / J. M. Lucía Megías (coords.), *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia 2002.

Arrizabalaga, J., «Les universitats», en: J. Vernet / R. Parés (dirs.): *La ciència en la Història dels Països Catalans. I. Dels àrabs al Renaixement*. València: Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València 2004, 371-402.

Arrizabalaga, J. / Ll. Cifuentes, «La medicina: institucions, sabers, pràctiques, protagonistes», en: P. Gabriel (ed.): *Història de la Cultura Catalana. Vol. i: L'esplendor medieval. Segles xi-xv*. Barcelona: Edicions 62 1999, 247-270.

Badia, L., «Traduccions al català dels segles xiv-xv. Innovació cultural i literària», *Estudi General. Revista de l'Estudi de Lletres* 11 (1991), 31-50.

Beceiro Pita, I., «La versión de la obra clásica y su destinatario: los manuscritos de la nobleza castellana en el siglo xv», *Evphrosyne* xxix (2001), 111-124.

Beltran, V. / G. Avenoza / L. Soriano, *BITECA (Bibliografia de textos antics catalans, valencians i balears)*, en: *PHILOBIBLON*. Berkeley: University of California / The Bancroft Library (1992-). [<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BITECA>.]

Cardoner, A., *Història de la medicina a la Corona d'Aragó (1162-1479)*. Barcelona: Scientia 1973.

Chabás, J., *L'astronomia de Jacob ben David Bonjorn.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans 1992.

—, «L'activitat astronòmica a l'època del rei Pere (segle XIV)», en: J. Vernet / R. Parés (dirs.): *La ciència en la història dels Països Catalans. I. Dels àrabs al primer Renaixement*. València: Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València 2004, 483-514.

CIFUENTES, LL., *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Universitat de les Illes Balears 2002.

—, «L'ús del català en els textos científics durant la Baixa Edat Mitjana i el primer Renaixement», en: J. Vernet / R. Parés (dirs.): *La ciència en la història dels Països Catalans. I. Dels àrabs al primer Renaixement*. València: Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València 2004, 327-361.

—, «L'astronomia i l'astrologia a finals de l'Edat Mitjana», en: A. Amengual / G. X. Pons / J. March (eds.): *Conferències de les Jornades de commemoració i estudi de l'eclipsi de sol a la Mallorca de 1905*. Palma de Mallorca: Societat d'Història Natural de les Balears 2005, pp. 1-22.

—, *Sciència.cat DB*. Barcelona: Universitat de Barcelona 2009. [<http://www.sciencia.cat/>.]

CINGOLANI, S. M., «Traducció literària i traducció cultural», en: T. Martínez Romero / R. Recio (eds.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I 2001, 129-152.

COMES, M. / R. PUIG / J. SAMSÓ (EDS.), *De Astronomia Alphonsi Regis: Actas del Simposio sobre Astronomía Alfonsi celebrado en Berkeley (Agosto 1985) y otros trabajos sobre el mismo tema = Proceedings of the Symposium on Alfonsine Astronomy held at Berkeley (August 1985) together with other papers on the same subject*. Barcelona: Universidad de Barcelona / Instituto «Millás Vallicrosa» de Historia de la Ciencia Árabe 1987.

COMES, M. / H. MIELGO / J. SAMSÓ (EDS.), *"Ochava espera" y "astrofísica". Textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*. Barcelona: Agencia Española de Cooperación Internacional. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe / Universidad de Barcelona. Instituto «Millás Vallicrosa» de Historia de la Ciencia Árabe 1990.

FAULHABER, CH. B., «*Semitica iberica*: Translations from Hebrew and Arabic into the Medieval Romance Vernaculars of the Iberian Peninsula», *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI, 7/8 (2004), 873-896.

— / Á. GÓMEZ MORENO / A. CORTIJO OCAÑA / Ó. PEREA, *BETA (Bibliografía de textos españoles antiguos)*, en: *PHILOBIBLON*. Berkeley: University of California / The Bancroft Library (1992-). [<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BETA>.]

FERRÉ, L., «Los judíos transmisores y receptores de la sabiduría medieval», *Revista española de Filosofía Medieval* 7 (2000), 81-95.

GARCÍA AVILÉS, A., «Two Astromagical Manuscripts of Alfonso X», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), 14-23.

GIMENO BLAY, «Notes d'un paleògraf a propòsit del matritensis 9750 de la Biblioteca Nacional *Curial e Güelfa*», *Caplletra* 15 (1993), 75-88.

GIRALT, S., «Arnaldus astrologus? La astrología en la medicina de Arnau de Vilanova», *Medicina & Historia* 2 (2003), 1-15.

—, «Arnau de Vilanova i les propietats ocultes de la màgia a la medicina universitària», en: J. Batlló / P. de la Fuente / R. Puig (coords.), *Actes de les v trobades d'Història de la ciència i de la tècnica*. Barcelona: Societat Catalana d'Història de la Ciència i de la Tècnica 2000, 393-398.

Jordanus. An International Catalogue of Mediaeval Scientific Manuscripts. Munich/Berlín: Institute for the History of Science / Max Planck Institute for the History of Science 2000. [<http://jordanus.org>; data de consulta: juliol - agost, 2010.]

Lucas, J., «Panorama de tècniques astrològiques a la Catalunya del xv i xvi», en: J. Batlló / P. Bernat / R. Puig (coords.): *Actes de la vi trobada d'Història de la ciència i de la tècnica (Vic, 27, 28 i 29 d'octubre de 2000)*. Barcelona: Societat Catalana d'Història de la Ciència i de la Tècnica 2002, 301-305.

Millás Vallicrosa, J. M. (ed.), *Tablas del Rey Don Pedro el Ceremonioso. Edición crítica de los textos hebraico, catalán y latino, con estudio y notas*. Madrid/Barcelona: Imprenta Escuela de la Casa Provincial de Caridad / Asociación para la Historia de la Ciencia Española 1962.

Montero Moreno, A. M., «La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV», *Lemir* 11 (2007), 179-196.

Nadal, J. M., «Dir lo latí en so de romanç», *Caplletra* 6 (1989), 171-177.

Romano, D., «Le opere scientifiche di Alfonso X e l'intervento degli ebrei», en: *Oriente e Occidente nel Medioevo. Filosofia e Scienze. Convengo Internazionale, 9-15 aprile 1969*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1971, 677-711.

—, «Obras astrológicas de Abraham Ibn Ezra en catalán (Avance de una investigación)», en: F. Díaz Esteban (ed.): *Abraham Ibn Ezra y su tiempo. Actas del Simposio Internacional (Madrid, Tudela, Toledo, 1-8 febrero 1989)*. Madrid: Asociación Española de Orientalistas 1990, 1-9.

—, *La ciencia hispanojudía*. Madrid: Mapfre 1992.

Samsó, J., «Dos notas sobre astrología medieval», *Al-Andalus* 36 (1971), 215-222.

—, «Sobre astronomía judía bajomedieval: nota bibliogràfica», *Sefarad* xxxviii (1978), 355-363.

—, «Alfonso X y los orígenes de la astrología hispánica», en: J. Vernet (ed.): *Estudios sobre historia de la ciencia árabe*. Barcelona: Instituto de Filología / Institución Milà i Fontanals / CSIC 1980, 83-114.

—, «Traducciones científicas arabo-romances en la Península Ibérica», en: S. Fortuño Llorens / T. Martínez Romero (eds.): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana / Universitat Jaume I 1999, vol. i, 199-231.

—, «Els inicis de la introducció de la ciència àrab a Europa a través de Catalunya», en: J. Vernet / R. Parés (eds.): *La ciència en la Història dels Països Catalans. i. Dels àrabs al primer Renaixement*. València: Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València 2004, 115-155.

Vela, S. (ed.), *Tencar. Una miscel·lània d'astrologia del segle xv, a Andorra*. Andorra: Consell General d'Andorra 1997.

Vernet, J. (ed.), *Nuevos estudios sobre astronomía española en el siglo de Alfonso X*. Barcelona: Instituto de Filología / Institución Milà i Fontanals / CSIC 1983.

VERNET, J. / D. ROMANO (EDS.), ***Bartomeu de Tresbéns, Tractat d'astrologia. Text, introducció i glossari***. Barcelona: Biblioteca Catalana d'Obres Antigues 1957-1958, 2 vols.

VERNET, J. / J. SAMSÓ, «La ciència i la tècnica als països catalans durant la baixa edat mitjana"», en: J. Vernet / R. Parés (dirs.): *La ciència en la Història dels Països Catalans. I. Dels àrabs al primer Renaixement*. València: Institut d'Estudis Catalans / Universitat de València 2004, 251-267.

VICENTE GARCÍA, L. M. DE, «La actitud de Alfonso X el Sabio hacia la astrología», en: E. Lorenzo Sanz (coord.): *Actas del Congreso Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo (Medina del Campo, 1991)*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo 1993, vol. I, 379-386.

—, «La importancia del *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* en la astrología medieval (Reflexiones sobre la selección de obras astrológicas del códice B338 del siglo XV del archivo catedralicio de Segovia), *Revista de Literatura Medieval* 14/2 (2002), 117-134.

—, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*. Madrid: Ediciones del Laberinto 2006.

L'AMOR CORTÉS EN EL *TIRANT LO BLANC* I EN L'*AMADÍS DE GAULA*: APROXIMACIÓ COMPARATIVA

Joan Ignasi Soriano Asensio
Universitat d'Alacant
joanigsoriano@hotmail.com

RESUMEN: En la presente comunicación ofreceremos una comparación del amor cortés como un elemento constitutivo del amor caballeresco en las obras medievales *Tirant lo Blanc* y *Amadís de Gaula*. De entrada, revisaremos el concepto propiamente dicho del amor cortés a través de un seguimiento de los diversos estadios de las relaciones de la pareja protagonista de ambas obras. Seguidamente, analizaremos la presencia de los elementos cortesanos del amor y estudiaremos de qué manera se materializan, en primer lugar, en la amada, y, después, en el amador. Será así como averiguaremos tanto las diferencias como los parecidos que presentan las dos obras. Finalmente, todavía contrapondremos brevemente la relación de los protagonistas con la de otros personajes de las novelas que trabajamos. En otras palabras, lo que aquí exponemos es una revisión del amor cortés en las novelas caballerescas del *Tirante* y el *Amadís* con la finalidad de averiguar qué obra se mantiene más fiel a estos esquemas y cuál, por el contrario, se aleja más, apuntando hacia horizontes más verosímiles.

Palabras clave: *Tirant lo Blanc*, *Amadís de Gaula*, amor cortés, amor caballeresco, comparación.

ABSTRACT: In the present essay we will offer a comparison of the courtly love as a constitutive element of the chivalrous love in the medieval works *Tirant lo Blanc* and *Amadís de Gaula*. Firstly, we will check the concept in *stricto sensu* of the courtly love across a follow-up of the diverse stadiums of the protagonists' relationships of both works. Later, we will analyze the presence of the courtly elements of the love and will study the way how it materialize, first, in the lady, and, later, in the warrior. Thus, we will verify the differences and similarities that present us both works. Finally, we will offer a quickly opposition about the relation of the second characters of the novels that we work. In short, we expose here a review of the courtly love in the chivalrous novels of *Tirant* and *Amadís* with the purpose of verifying which work is more faithful to these schemes and which, on the contrary, moves away more, approaching towards more credible horizons.

Key words: *Tirant lo Blanc*, *Amadís de Gaula*, courtly love, chivalrous love, comparison.

1. Introducció

L'amor cortés té una llarga tradició literària que arranca del context social de la Provença del segle XI i que constituí una manera determinada de concebre les relacions de les parelles. En tenim una bona mostra en la literatura trobadoresca del moment que dóna compte de l'esquema sobradament conegut en què la dama és considerada l'objecte de desig i de servei d'un amador no correspost, que s'ha de resignar a patir les doloroses conseqüències de la manca d'interés que la *domina* demostra.

Amb tot, no ens dedicarem ara a aquest tema que ha estat més que estudiat i explicat, però sí que ens interessava fer ni que siga aquests cinc cèntims del concepte, ja que esdevé el punt de partida del present estudi.

Així, l'amor cortés, basat en la cavalleria i el feudalisme, es converteix en el principal fonament de la vessant amorosa de les novel·les cavalleresques dels segles que segueixen i, com no podia ser d'una altra manera, té molt a dir en el tractament que presenten les relacions dels personatges.

Concretament, l'objectiu que ens proposem tracta de veure en quina mesura l'amor cortés influeix en l'amor cavalleresc, com provarem de demostrar a través de la comparació literària de dos dels exponents més reeixits de la literatura cavalleresca medieval en l'àmbit peninsular. Ens referim a la magnífica novel·la cavalleresca en llengua catalana *Tirant lo Blanc* escrita per Joanot Martorell, i a la darrera refosa del mite folklòric de l'*Amadís de Gaula* a mans de Garci Rodríguez de Montalvo, pertanyent a les lletres hispàniques. A més, gràcies a aquesta contraposició, destacarem els elements cortesans que incideixen en cada obra i que ens durà, finalment, a establir uns paral·lelismes i unes diferències en el tractament que els autors respectius proposen.

2. Procés de les relacions cavallerescocortesanes

A continuació, i tal com ja avançàvem, encetem un apartat en el qual atendrem detalladament al procés de la relació de les dues parelles que protagonitzen les històries novel·lesques, amb la intenció de desbrossar tant aquells elements que els apropen al cànon de l'amor cortés com aquells que els n'allunyen.

Així, i d'entrada, direm que totes dues parelles (Tirant-Carmesina i Amadís-Oriana) segueixen, en major o menor mesura, l'esquema bàsic de la relació cortesana que establia un primer estat de *fenhedor* (amant que encara no ha manifestat el seu amor a la dama). Recordem com Tirant, després de conéixer Carmesina en la famosa escena del palau de Constantinoble durant la rebuda del cavaller per l'Emperador, es quedarà captivat irremeiablement per la infanta (cap. 117).[1] En aquest cas, i més visual no pot ser, Martorell recorre a la mitologia per expressar el seu enamorament com veiem en

1. Les referències que farem a capítols, fragments i citacions del *Tirant* remeten a l'edició de Hauf 2005.

el títol del següent capítol 118 "Com Tirant fon ferit en lo cor ab una flecha que li tirà la deessa Venus perquè mirava la filla de l'emperador" (p. 473).

Quant al cas d'Amadís, és, potser, igual d'instantani, ja que només conéixer-se el narrador fa una descripció transparent del que senten els dos joves (I, 4; p. 269):[2]

> —Amiga, éste es un doncel que os servirá.
>
> Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su coraçón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su coraçón fue siempre otorgado, y este amor turó quanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él. […] Mas el Donzel del Mar, que no conoscía ni sabía nada de cómo le ella amava, teníase por muy osado en aver en ella puesto su pensamiento según la grandeza y hermosura suya.

El primer que cal esmentar és que els dos casos són semblants pel fet d'enamorar-se de l'amada físicament, donat que l'acaben de conéixer i ni tan sols hi han intercanviat paraula. En açò es diferencien substancialment de l'amor cortés on, com ens reporten les nombroses cançons trobadoresques, l'estimada és el centre de totes les lloances dels trobadors, unes lloances que se centren a enaltir les seues qualitats espirituals i intel·lectuals, fruit d'una coneixença mínima, apropament i, fins i tot, seguiment per part de l'enamorat. D'altra banda, i al marge d'això, podríem diferenciar uns matisos en la trobada dels protagonistes: a Tirant, el que li entra pels ulls, com bé sabem, són "dues pomes de paradís que crestallines parien" (cap. 117, p. 469). Com es veu, Martorell no fa esperar ni una miqueta el component eròtic, mentre que a l'*Amadís* no s'arriba a eixos extrems, sinó que s'hi entreveu una flaire més aviat sensual provocada per l'extrema bellesa d'Oriana, no debades anomenada la "Sin par".

A partir d'ací, l'estat de *fenhedor* comença a derivar en un estat de *pregador*, en el qual els dos amadors tracten d'acostar-se tant com poden a la seua estimada i fer tota mena d'actes per al seu enaltiment, alhora que es produeix un dels moments més rellevants de la relació, com és el de la declaració dels seus amors. Així és, les dues parelles cavalleresques acaben per manifestar-se el seu amor en unes escenes que denoten algunes diferències entre les obres, però també algunes semblances. Per exemple, tant al *Tirant* com a l'*Amadís* passen una desena de capítols des de la coneixença del cavaller i la infanta fins a llur declaració oberta. Concretament, a l'obra valenciana el passatge que comentem comprén del capítol 117 al 127, mentre que a la narració castellana se situa entre el 4 i el 14 del llibre primer, és a dir, des del fragment que hem reproduït *supra* fins quan parlen obertament del tema. Ara bé, per contra, en el cas de l'obra de Martorell, és la Princesa qui pregunta al cavaller pel seu estat de salut, i el jove respon que és a causa d'un mal d'amor (cap. 126). I, a petició d'ella

2. D'igual manera, quan remetem a capítols, fragments o cites de l'*Amadís* ho farem atenent a l'edició de Cacho Blecua (1996). Així mateix, els primers números —en romans— que apareixen en el parèntesi fan referència a un dels quatre llibres en què es divideix l'obra, mentre que els segons —en numeració aràbiga— remeten al capítol concret del total de l'obra.

que li demana per l'amada, acaba per declarar-se amb un espill que trau de la mànega i que reflecteix la seua imatge (cap. 127) —donant lloc, d'altra banda, a una escena que ha esdevingut un mite en la literatura universal. Contràriament, el cas d'Amadís i Oriana és diferent perquè els dos ja s'ho esperaven; així doncs, es tracta més aïna d'una confirmació oficial dels seus amors que els porta a un jurament de l'estima (I, 14), ara sí, explícit i amb totes les lletres.

Tot seguit, i des d'aquest moment, el turment amorós de les parelles anirà *in crescendo* i els protagonistes començaran a tenir tota una sèrie de repercussions físiques, l'extrem de les quals patiran Tirant i Amadís que, malgrat ser cavallers, sofriran igualment com els amadors cortesans i que els trobadors ja feien ben palés en les seues composicions poètiques. Amb tot, els patiments dels herois es veuran agreujats pels llargs períodes que estaran fora de la cort i pels perills que passaran en les guerres i en l'engrandiment de les armes. En aquest sentit, la dama sempre estarà al seu cap a l'hora de les lluites i esdevindrà la font del seu coratge. En canvi, els amadors cortesans romanien quasi sempre en la cort i a prop de l'amada, sense més dificultat que trobar el moment idoni per a fer-hi els acostaments oportuns.

Si continuem cap al següent dels estadis de la relació, l'*entenedor*, és Tirant qui més el gaudeix i no tant Amadís. Ens referim a l'estat de jocs amorosos en un entorn de discreció en què la parella fa avançar la relació en secret i ja hi ha uns primers acostaments físics, tot i que de poca volada i sense arribar a la consumació sexual. En el cas de Tirant, efectivament, es dóna aquesta etapa amb el seguit de trobades eròtiques amb Carmesina com és el passatge en què Plaerdemavida porta Tirant a la cambra de la Princesa, i poc més tard, n'ha de fugir per la finestra i es trenca una cama (cap. 233). Fins i tot, i gràcies a la voluntat de Carmesina, s'acomplirà una fase ben pròpia de l'amor cortés: es tracta d'una prova anomenada *assag* (Herrero 1999: 28), que consistia a passar tota la nit amb l'amada sense fer-hi res més que jocs superficials, com s'exemplifica amb les famoses "bodes sordes" que tenen lloc al castell de Malveí (caps. 162-163).

En canvi, pel que fa a Amadís, Oriana i ell no tenen cap acostament preliminar, a causa de l'absència del cavaller que roman molt menys a la cort que Tirant, i és que el Donzell del Mar no para en torreta, ja que quan encara no ha enllestit una aventura li toca enllaçar amb una altra de nova. Aquesta fase, per tant, es compleix en el cas de la parella que proposa Martorell, però no en la de l'obra de Montalvo, els protagonistes de la qual passen directament a la darrera etapa, el *drutz*.

Aquesta última fase, caracteritzada per la consumació amorosa, s'acompleix en els dos casos. Així, el coit entre Tirant i Carmesina té lloc al capítol 436 de l'obra, mentre que Amadís i Oriana s'entreguen al *divertimento* cap a la darrera meitat del llibre primer, concretament en el capítol 35 (p. 574). En aquest sentit, convé destacar de quina manera contrasta el report metafòric que ens fa Martorell del moment íntim (cap. 436, p. 1418), com si d'una batalla armada es tractara

> —Mon senyor Tirant, […] feu-me part de la vostra homenia perquè us puga resistir. Ay senyor! […] deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea. Guardau, mesquina,

> que no deuen tallar les armes de amor, no han de rompre, no deu nafrar la enamorada lança! Hajau pietat, hajau compassió de aquesta sola donzella! […]
>
> E no us penseu que per les piadoses paraules de la princessa Tirant stigués de fer son lavor, car en poca hora Tirant hagué vençuda la batalla delitosa e la princessa reté les armes e abandonà's, mostrant-se smortida.

amb la descripció tan tímida i sensual que ens ofereix Rodríguez de Montalvo (I, 35; p. 574):

> Oriana se acostó en el manto de la doncella, en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue la donzella se entró a dormir en unas matas espessas, y Amadís tornó a su señora; y cuando assí la vio tan fermosa y en su poder, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava, assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.

De fet, i a banda del que suposa l'assoliment d'aquesta última fase en la relació dels protagonistes, sembla que en el cas de Tirant i Carmesina la rapidesa en la narració del fragment i el recurs metafòric que empra l'escriptor ens obliga a focalitzar un altre aspecte de la importància del moment com és la repercussió política del que suposa dita consumació. Ja que, per descomptat, no es deu a cap voluntat tímida de l'escriptor d'amagar cap reacció, ans al contrari com podríem exemplificar amb les desinhibides conductes dels protagonistes i els seus companys de delit en les "bodes sordes" (caps. 162-163).

En canvi, en l'afer d'Amadís i Oriana, i com ja havíem avançat, en cap moment s'insinua el menor component eròtic, sinó que s'esmenta la qüestió subtilment i sensual; potser per la voluntat més cauta de l'autor i, malgrat això, havia de complir amb les fases de l'esquema cortés, o potser, perquè ja calia anar introduint argumentalment Esplandián, el seu fill. Ara bé, el que convé remarcar és que, malgrat la consumació física d'Amadís i Oriana, aquesta parella encara continuarà representant bastant fidelment l'amor cortés durant la resta de la novel·la. De manera que la sensació que tenim és que ha estat d'un brevíssim parèntesi per tal d'arredonir molt hàbilment l'esquema de la relació i de l'argument.

3. L'actitud de la *domina*

A continuació, atendrem separadament a cadascun dels dos components de les parelles. En primer lloc, tractarem l'actitud de la dama en relació amb els cànons de l'amor cortés. Així, veiem que en la narració catalana l'autor ens dóna a conéixer l'enamorament a través del cavaller protagonista (cap. 117), deixant de banda, fins un parell de capítols després, el sentiment correspost de Carmesina. Aquesta manera de

focalitzar l'enamorament en primer lloc en l'amador, no deixa de simular les composicions trobadoresques de caire eminentment cortesà que precedeixen les narracions que ens ocupen i que ens traslladen, pràcticament amb exclusivitat, les emocions de l'*hom*.

Ara bé, si contraposem això amb l'equivalent de la donzella en l'obra castellana, això és, amb Oriana, ens adonem que l'escriptor castellà es preocupa de mostrar als lectors com s'encén la flama de l'amor mútuament en els dos integrants de la relació: "en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su coraçón fue siempre otorgado, […] que assí como la él amava assí amava ella a él" (I, 14; p. 269). D'altra banda, tot i que tant Tirant com Amadís palesen l'inevitable component físic en l'enamorament, sí que s'hi percep un clar matís que diferencia les dues escenes com és el fet que mentre que el jove bretó queda enlluernat per "dues pomes de paradís" (cap. 117, p. 469), a Amadís el captiva la "fermosura" general de la bella Oriana Sin par (I, 14; p. 269). De manera que ens tornem a trobar amb eixe regust eròtic en el cas del *Tirant* enfront del toc més sensual i servicial de l'*Amadís*, com ja havíem deixat entreveure al final de l'apartat anterior. Ara bé, des d'aquest moment Oriana, d'igual manera que Carmesina, no patirà per cap altra cosa i el seu dia a dia anirà supeditat a suportar de la millor manera possible aquesta relació corresposta, però tan entrebancada.

Quant al desenvolupament d'Oriana com a amadora, direm que tindrà punts de connexió amb Carmesina, però també en tindrà de divergència. Coincideixen, per exemple, en el fet de suposar un gran daltabaix en la seua persona, derivant-se'n una pèrdua clara de tot objectivisme. Així és, l'amor els encegarà i els privarà de conéixer la vertadera personalitat d'aquells a qui estimen amb tota l'ànima, fins al punt d'acabar creent les mentides i les injúries de tercers personatges, en contra de la seua relació. Però el principal i més important tret diferenciador és que Carmesina se n'ix dels cànons establerts per tractar d'alleugerir les penes del seu amador, ja que, malgrat mostrar certes reticències a causa del seu estatus i de la llei social, sí que tindrà, com ja hem comentat, diversos acostaments físics amb Tirant, impensables en Oriana, que és representada d'una manera més pudorosa o propera, podríem dir, a l'amor cortés.

Una altra de les diferències més grans és que Carmesina serà privada d'una felicitat futura al poc de contraure matrimoni en morir per amor quan Tirant emmalalteix i, finalment, cau com un home més. En canvi, la versió que ens presenta Rodríguez de Montalvo defuig del final tràgic, i sí que permet gaudir de l'amor i la felicitat a Oriana i Amadís després d'haver-se casat, per bé que en la història original del mite folklòric —recordem que Montalvo va fer una darrera refosa— Oriana moria per amor de la mateixa manera que ho fa Carmesina i que ho fan un bon seguit de dames en la literatura universal, posem per cas Tisbe del mite de Píram i Tisbe, Julieta de Shakespeare, Melibea de *La Celestina* o Càmar al *Curial e Güelfa*.

4. L'afany del cavaller

Arribats a aquest punt caldria prestar atenció als cavallers, dels quals, d'altra banda, ja s'han anat esmentant moltes coses, per exemple, el servei de per vida que li juraran a la dama o la valentia que demostraran en les lluites per a enorgullir-la.

Per un altre costat, direm que els dos herois es mostren molt desimbolts en el tractament cortés de les dames en el context de la cort.[3] Aspecte que contrasta amb el fet que els dos cavallers les passaran ben magres quan s'hagen d'enfrontar a la seua pròpia relació.

També caldria esmentar que, després d'enamorar-se Amadís d'Oriana, resol que ja és hora de fer-se cavaller i eixir a la cerca d'aventures per a créixer en la cavalleria, no només com a fita personal, sinó també com una manera d'enaltir la seua senyora (I, 4). Per contra, Tirant li porta la davantera: com sabem, comença la història mentre va a Anglaterra a armar-se cavaller i, per tant, ja coneix Carmesina amb una considerable carrera militar i una trajectòria coneguda. No debades és la causant del reclam del seu servei guerrer a Constantinoble.

5. L'acció de tercers personatges

Finalment, i malgrat haver-nos centrat en les parelles protagonistes per esdevenir l'eix vertebrador de la trama argumental, trobarem altres personatges[4] com ara ajudants o consellers, que faran costat als protagonistes, i també altres parelles com les que ens presenta Martorell, que palesen un tractament oposat al de la parella protagonista, totalment trencador. Posem per cas la relació de Diafebus i Estefania, o la del jove Hipòlit i l'Emperadriu, entre les més destacades.

En aquest sentit, convé remarcar que Diafebus i Estefania recorreran les fases de l'amor cortés, pràcticament, d'una revolada i en els capítols 146 i 147, quan s'atén a la seua situació, tindran lloc la declaració, l'acord dels amors i el permís per als jocs eròtics (Alemany 2008: 9). I què dir dels desinhibits Hipòlit i Emperadriu que comencen pel final, per la fase de *drutz* i són precisament aquests els que, irònicament, triomfen en la història: Hipòlit esdevindrà el Cèsar de l'Imperi (cap. 483, p. 1531) i el pobre Tirant i Carmesina, que s'esforçaven per mantenir viva la flama de l'amor cortés, acaben ben embalsamats (cap. 471, p. 1493 i cap. 479, p. 1522, respectivament). Cosa que no palesa sinó la crisi del món cortés —i fins i tot del cavalleresc— evidentíssima que trobem en l'escriptor valencià, com la crítica ha explicat àmpliament (p.e. Alemany 1994).

Dissortadament, en el cas de l'obra castellana, l'autor no aprofundeix en cap altra relació, únicament s'esmenten, molt de passada, altres parelles dels companys d'armes d'Amadís i les companyes d'Oriana, a banda de les celebracions finals on es casen tots. De manera que no es permet fer un seguiment a causa de l'escassíssima rellevància argumental que presenten en alguns casos o per pertànyer a llegendes, en altres ocasions,

3. Aspecte que es nota en el tractament social en la cort que es desprén dels dos herois al llarg de les novel·les, tot i que en el *Tirant* es mostra també ben explícitament durant la part de l'heroi a Rodes i Sicília quan el protagonista ensinistra el Príncep Felip perquè la seua relació amb Ricomana no fracasse.

4. Remetem a un estudi comparatiu més detallat dels personatges secundaris d'ambdues obres en Soriano (en premsa).

com és el cas de Grimanesa i Apolidón (II, 49), antics propietaris de la màgica Ínsula Firme, i als quals acabaran reencarnant Amadís i Oriana (IV, 125).

6. Conclusió

Comptat i debatut, el que hem fet no ha estat sinó un repàs per les històries amoroses centrals que fonamenten les novel·les del *Tirant lo Blanc* i l'*Amadís de Gaula* per a palesar aquells elements, estadis o matisos de les relacions que encara conserven de la tradició de la *fin' amo*r i aquells altres que, per contra, els hi allunyen i els incorporen a la renovació novel·lística. Així, hem constatat com la història de Rodríguez de Montalvo manté quasi fidelment l'esquema de l'amor cortés, a excepció de la penúltima fase de jocs eròtics que queda molt desdibuixada i que pràcticament concorre amb la darrera, amb la de la consumació. Pel que fa al *Tirant*, per contra, no només la relació és mostra amb més clarobscurs, sinó que ja s'intueix una voluntat de distanciament gràcies a la tímida permissivitat de Carmesina i l'insofrible anhel del protagonista per consumar la seua relació. Un model dut a l'extrem per Martorell amb altres protagonistes com acabem d'esmentar i que aposten per un allunyament pràcticament absolut amb la crítica conseqüent al sistema tradicional de l'amor que ja quedava obsolet.

En definitiva, el *Tirant*, enfront de l'*Amadís* i de l'amor cortés, presenta certes reclalles cortesanes al costat de la incorporació de clars elements anticortesans, però realistes, que acompanyen la maduració dels dos protagonistes en la història amorosa i que esdevé l'acompanyament perfecte a la vessant aventurera de les magnífiques novel·les cavalleresques de la literatura peninsular com són el *Tirant lo Blanc* i l'*Amadís de Gaula*.

Bibliografia

Alemany, R., «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», en: C. Romero Muñoz (ed.): *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*. Pàdua: Programma 1994, 13-26.

—, «Els amors dels parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* 11 (2008), 5-18. [<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.1_Alemany.pdf>.]

Alpera, Ll., «La concepció de l'amor al *Tirant lo Blanc*», en: R. Alemany (ed.): *Estudis de literatura catalana al País Valencià*. Alacant: Ajuntament de Benidorm / Universitat d'Alacant 1987, 25-36.

Beltran Llavador, R., «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant lo Blanc* y *La Celestina*», en: M. E. Lacarra (ed.): *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*. Bilbao: Universidad del País Vasco 1991, 103-126.

—, *Tirant lo Blanc, evolució i revolta de la narració de cavalleries*. València: Institució Alfons el Magnànim («Col·lecció Politècnica», 12) 1983.

Beysterbeldt, A. van, «El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*», *Hispanic Review* 49, 4 (1981), 407-425.

Cacho Blecua, J. M., «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», en: *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc' (Barcelona, 1990)*. Barcelona: Quaderns Crema 1993, 133-169.

Carmona, F., «La aventura y el amor en el *Tirant lo Blanc*», en: J. Paredes Núñez (ed.): *Estudios sobre el 'Tirant lo Blanc'*. Granada: Universidad de Granada 1995, 45-58.

Hatzfeld, H., «La Décadence de l'amour courtois dans le *Saintré,* l'*Amadís* e le *Tirant lo Blanc*», en: *Mélanges de littérature du moyen âge au xxe siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods* I. París: École Normale Supérieure des Jeunes Filles 1978, 339-350.

Herrero Massari, J. M., *Juglares y trovadores*. Madrid: Akal 1999.

Martorell, J. (M. J. de Galba), *Tirant lo Blanch*. Edició d'Albert Hauf. València: Editorial Tirant lo Blanch 2005.

Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, 1. Madrid: CSIC 1961.

Perujo Melgar, J. M., *La coherència estructural del 'Tirant lo Blanc'*. Alacant: Generalitat Valenciana / Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» (Diputació d'Alacant) 1995.

Rodríguez de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*. Edición de J. M. Cacho Blecua. Madrid: Cátedra («Letras Hispánicas», 255-256) 1996.

Soriano Asensio, J. I., «Les relacions entre el *Tirant lo Blanc* i l'*Amadís de Gaula*: primera aproximació per a un estat de la qüestió», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries* 12 (2009), 167-173. [<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Notes_1_%20Soriano_Tirant-Amadis.pdf>.]

—, «Els personatges secundaris en el *Tirant lo Blanc* i en l'*Amadís de Gaula», Catalan Review* 23 (en premsa).

SÁTIRAS ANTIEPISCOPALES EN LAS LÍRICAS PROVENZAL Y GALLEGO-PORTUGUESA: GUILLEM DE BERGUEDÀ, DALFIN D'ALVERNHA, PEIRE CARDENAL, BERTRAN D'ALAMANON, AIRAS NUNEZ, ESTEVAN DA GUARDA

Joaquim Ventura Ruiz
Sección de Crítica de la AELG
oucomballa@hotmail.com

RESUMEN: Si bien las sátiras contra religiosos no son un tema frecuente en la lírica medieval, los obispos fueron ocasionalmente blanco de los ataques de algunos trovadores. En el caso occitano, con el sirventés del catalán Guilhem de Berguedà «Mal o fe lo bisbe d'Urgel» contra el obispo de la Seu d'Urgell, Arnau de Preixens, estaríamos ante un ataque contra otro señor feudal, no simplemente ante un escarnio personal. Lo mismo se puede decir de los sirventeses cruzados entre Dalfin d'Alvernha y su primo el obispo Robert de Clarmont. Peire Cardenal, trovador que escribía con tono moralizante, satirizó al arzobispo de Narbona en «L'arcivesques de Narbona», denunciando la ostentación de sus riquezas. Ya en el ocaso de la lírica occitana Bertran d'Alamanon, con «De l'arcivesque mi sa bon», no dudó en tomar partido a favor de la revuelta de la burguesía de Arles frente al poder del arzobispo Baussan. Por su parte, las cantigas de escarnio gallego-portuguesas de Airas Nunez «Achou-ss'ũu bispo que eu sei, ũu dia» y «O meu señor, o bispo, na Redondela ũu dia», y de Estevan da Guarda «Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado» tendrían un carácter más personal y por ello no ahorraron crueldad. A pesar de no desvelar en apariencia su identidad, estos obispos serían muy cercanos a los trovadores, por lo que resultarían identificables por los receptores de las cantigas.

Palabras clave: lírica medieval, provenzal, gallego-portuguesa, sátira, obispos.

ABSTRACT: The satires against religious people are not a frequent issue to tackle in the medieval poetry, but the bishops occasionally became the target of the troubadour's attacks. In the provençal case, with the *sirventes* of the Catalan Guilhem de Berguedà «Mal o fe lo bisbe d'Urgel» against la Seu d'Urgell's bishop Arnau de Preixens, we would be facing an attack against another feudal Lord, not just a personal mocking. The same happens between the crossed *sirventeses* between Dalfin d'Alvernha and his nephew Robert the bishop of Clarmont. Peire Cardenal, a troubadour who wrote with a moralist tone, mocked the Narbona's bishop in the «L'arcivesques de Narbona», reporting the flaunting of his wealth. Yet in the twilight of

the provençal poetry, Bertran d'Alamanon, with «De l'arcivesque mi sa bon», didn't doubt in taking part in favor of the uprising of the Arles bourgeoisie against the power of the Baussan bishop. At the meanwhile, the Galician-portuguese *cantigas de escarnio* written by Airas Nunez «Achou-ss'ũu bispo que eu sei, ũu dia» and «O meu señor, o bispo, na Redondela ũu dia» and the Estevan da Guarda's «Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado» were critics with a more presonal tone, and not exempt from cruelty. Although they didn't reveal their physical identity, these bishops were really close to the troubadours, that is why they were easily identifiable as the recipients of the *cantigas*.

Key words: medieval lyric, provençal, galician-portuguese, satyr, bishop.

1. La formación de un feudalismo episcopal

La jerarquía episcopal era el único estamento de la sociedad feudal que había tenido un origen electivo. Por lo menos en el primer tramo de la Edad Media, y como herencia de los tiempos primitivos de la Iglesia, la elección del obispo se hacía por el clero y por el pueblo. Más adelante dicha elección la hicieron los príncipes pero, en cualquier caso, no siempre era objeto de aprobación por parte del Sumo Pontífice (ver la web *stat veritas* referenciada en la bibliografia).

Ya en plena Edad Media los poderes episcopal y abacial formaban parte de la estructura feudal. Pero mientras el segundo era realmente electivo por parte de la comunidad monacal —sin que ello signifique ausencia de mediación o injerencia externa—, el primero estaba más condicionado por el poder terrenal en cuanto a su elección.

Si bien en cuanto a jerarquía un abad podía ser equiparado al rango episcopal (abad mitrado), la autoridad del obispo estaba por encima. La doctrina de la Iglesia es muy clara al respecto. Los obispos no son simplemente delegados o vicarios del Papa, sino propia y verdaderamente pastores de almas y son responsables ante Cristo de su mandato divino. Para conseguir la salvación de las almas los obispos reciben de Dios, a través del papa, el poder de jurisdicción para gobernar a los fieles con el fin de obtener la vida eterna y para ello disponen del magisterio sagrado, del poder legislativo y del poder judicial en su diócesis. Además, hay dos sacramentos que les son propios y privativos: la Confirmación y el Orden (es decir la consagración sacerdotal). Una potestad sacramental que es indeleble, a diferencia del poder de jurisdicción, que es revocable (ver la web *stat veritas* referenciada en la bibliografia).

Pero mientras las órdenes religiosas eran verdaderas terratenientes y sus dirigentes, abades y priores, auténticos señores feudales del ámbito rural, buena parte de los ingresos de los obispados procedían de tasas por actividad comercial urbana y de los impuestos reales.[1]

1. La condición urbana de las sedes episcopales evitaba fricciones con la nobleza feudal establecida en las zonas rurales.

2. Sátira antiepiscopal en la lírica provenzal

La sátira contra religiosos no es un tema frecuente en la lírica provenzal si bien no resulta extraña. En sus inicios cabría suponer que Guilhem de Peitieu podría haber compuesto algún sirventés anticlerical. Como señala Martí de Riquer (1989: 106) este trovador, en tanto que duque de Aquitania, "intervino activamente […] en conflictos con obispos y abadías", hasta el punto que "en 1114 fue excomulgado por el obispo Pedro II de Poitiers, al que castigó con el destierro". "Más tarde, Girard, obispo de Angulema y legado pontificio, volvió a excomulgarlo por sus escandalosos amores con la vizcondesa de Chatellerault" (Riquer 1989: 106), excomunión a la que el gran señor occitano "replicó sarcásticamente: 'Antes peinarás en la frente tus cabellos que yo repudie a la vizcondesa'. El obispo era completamente calvo" (Riquer 1989: 107).

Por si eso no bastase, el duque Guilhem llegó a sentir una profunda aversión por el fundador del monasterio de Fontevrault, "el bretón Robert d'Arbrissel (1050-1117), asceta y notable orador sagrado que arrastró a sus numerosas fundaciones a las damas más encumbradas de Francia". Entre ellas las dos mujeres que tuvo Guilhem, Ermengarda de Anjou (casada después con el conde de Bretaña y retirada a Fontevrault en vida de éste) y "Felipa de Tolosa, segunda esposa de Guilhem, disgustada por los amores irregulares de su marido", además de la hija que habían tenido, Audearda (Riquer 1989: 106-107). Por ello, el duque "ironizaba cruelmente […] afirmando que estaba dispuesto a fundar una abadía de rameras, cuya abadesa o prioresa sería la más hermosa" (Riquer 1989: 107). "Guillermo de Malmesbury [en *De gestis regnum anglorum*] alude a otra poesía perdida de nuestro trovador cuando nos refiere su singular idea de fundar la *abbatiam pellicum*" (Riquer 1989: 109).

2.1. Guillem de Berguedà

Guillem de Berguedà fue uno de los pocos señores feudales que compuso lírica en el ámbito literario provenzal. Poseía cinco castillos y diversas masías como vasallo del conde de Cerdanya y así, incluso cuando hacía lírica amorosa, seguía siendo un señor feudal, dentro de la cadena de relaciones que el régimen establecía (Riquer, en Fígols 1996: 32).

De Guillem de Berguedà tenemos muchos datos biográficos, lo cual permite situar con bastante precisión la cronología de sus canciones. Hijo del vizconde de Berguedà, vasallos del condado de Cerdanya —cuya titularidad ostentaba en aquel tiempo Ramon Berenguer IV de Barcelona— cabe situar su nacimiento hacia 1130 y su muerte en 1196 (Riquer 1996: 15-33).

El conflicto entre el linaje condal del Berguedà y la casa de Urgell se remontaba al siglo xi, cuando el conde de Cerdanya, Ramon Guifré, disputó al condado de Urgell —de quien era vasallo— el paso del Pimorent, paso obligado para ir hacia Al-Andalus y cuyo peaje rendía pingües beneficios. A principios del siglo xii el condado de Cerdanya pasó al conde de Barcelona, Ramon Berenguer II, al morir sin descendencia el último titular Bernat Guillem.

La diócesis de Urgell, por su parte, es de las más antiguas de Catalunya y en la Edad Media era una de las más extensas. En tiempos del obispo Arnau de Preixens tenía jurisdicción sobre un territorio que, *grosso modo*, coincidía con el del Condado de Urgell.

Guillem de Berguedà figuró durante un tiempo en el séquito del rey Alfons (I de Cataluña y II de Aragón) pero hacia 1184 se rebeló contra el monarca, al que denigró entre 1187 y 1190 en un sirventés, enemistad que se hacía extensiva al arzobispo de Tarragona, entonces Berenguer de Vilademuls. Riquer (1996: 149) señala que, con bastante probabilidad, el arzobispo a quien se dirige Guillem de Berguedà en sus sirventeses bien podría tratarse de Guillem de Torroja (1171-1174), que quedó como señor absoluto de la ciudad al expulsar a los condes de Aguiló. Tenía una relación muy estrecha con el conde de Barcelona Ramon Berenguer IV y con el papa Alejandro II.

Y aquellos conflictos como señor feudal los trasladó a sus canciones. Entre ellos el que sostuvo contra Arnau de Preixens, obispo de Urgell, y aliado del conde de Urgell y del rey. En sus sátiras, amén de una hábil utilización del lenguaje, empleó ritmos de canciones conocidas, expresiones populares, con lo cual su poesía resultaba altamente eficaz (Riquer, en Fígols 1996: 33).

Una sátira que no puede calificarse de religiosa ni mucho menos de política, según Riquer, sino simplemente de reflejo de las rivalidades feudales. Los adversarios de Guillem de Berguedà no pudieron, no quisieron o no supieron encontrar un trovador de alquiler para que le respondiese con las mismas armas: con la poesía. Claro que el obispo de Urgell lo excomulgó, pero, en opinión de Riquer, este castigo traería sin cuidado al noble bergadán.

La primera canción que Guillem de Berguedà dedicó al obispo de Urgell (sigo el orden de la edición de Riquer) fue «Chansson ai comensada», en la que dice que se oirá muy lejos y sostiene que Dios no le dé diversas posesiones si antes que cante la rana no le arranca el pene y los testículos al miserable obispazo: "Ja Dieus noca·m don Poilla, ni·l fort castel d'Anoilla, ni·l palaitz d'Ostalric, s'anz que chant la granoilla no·il trac vieich e la coilla del bisbaz fals mendic" (Riquer 1996: 142). Y sigue acusándole de haber violentado diversos coños con su bolsa y un palmo de espigazo ("abde sa bossa, don tantz conz enterrosa ab un palm de l'espic" (Riquer 1996: 144), hasta el punto que partió en dos a una mujer.

Le sigue «Un sirventés vuoill nou far en rim'estraigna» contra el "fals coronat d'Urgel" que lleva un martillo mayor que un mulo español ("que porta major matrel d'un mul d'Espaigna" (Riquer 1996: 150)), con el cual rompió por dentro a otra mujer hasta matarla ("mezels la filla morta, / c'anc no·il det ab son bausan mas una torta com a tor, si que la tela del cor li rompet dinz e defor" (Riquer 1996: 152)). Y tan dado es a su dependencia priapista "c'omes empreigna". Y finalmente se dirige al arzobispo de Tarragona para que le retire la púrpura episcopal por haberse acostado con hombres: "L'arcivesque pregarai de Terragona e no·l tenrai per leial s'aisso no·m dona: q'el lo toilla del portal e que·l depona, ·l mescrezen, qe·z homes fot en dormen, q'ieu o sai ben veramen, q'enpreignatz n'a mais de cen" (Riquer 1996: 156)

Aún tenemos dos ataques más contra el obispo Arnau de Preixens. En «Mal o fe lo bisbe d'Urgel» el trovador tacha de inútil al prelado al perder tres caballos y un mulo,

sin darse cuenta de la presencia de una corneja por su izquierda, y por ello Guillem le besa el culo. Por tan poca cosa lo tiene que considera injusto que lleve muleta (por el báculo) y anillo y que cante misa y sermón, ya que no tiene cojones en la piel, además de la bolsa floja y llena de viento, con ruidos (es decir meteorismo). Además, lo califica de cobarde pues, antes que luchar, prefiere estar con hombres: "A tort ten crossa ni anel, ni chanta messa ni sermon, q·el non a coillos en la pel, […] Bors'a fluissa, plena de ven […] c'a tant hom fotut e fregat" (Riquer 1996: 162).

El último, «Ben fo ver q'en berguadan», que según Riquer (1996: 167) podría ser desgajado del anterior o ser parte de una canción más extensa perdida, es un ataque contra el obispo urgelense por haber fortificado la iglesia de Santa Maria d'Avià, población cercana a Berga, en cuyas proximidades Guillem tenía diversas fortalezas y posesiones. La guarnición puesta por el obispo es motivo para que el trovador diga que tal presencia no sería para vigilar sino porque el prelado monta encima de hombres y curva y pilla chicos, tanto que ha perdido dos de los tres "compañeros", y, como silla de montar sin arzones es de poco valor, poco puede joder un obispo sin testículos: "[…] on a mes de cent homes e plus, non per als mas car l'ausei dire c'az homes pojava desus. […] que garsos corba et entoma. […] no fan merce dels compaignos, qe dels tres a perduz los dos; […] e pauc val cell'ab meinz d'arzos, e mal fot bisbes ses coillos" (Riquer 1996: 168).

2.2. Dalfin d'Alvernha

Un caso singular lo constituye Dalfin d'Alvernha, de la familia condal alvernesa, enfrentada internamente tras la cesión que de sus derechos hizo Enrique II de Inglaterra en 1189 (Aston 1974: 26). "Dalfin d'Alvernha militó en la facción de su primo Gui, conde de Alvernia, en las guerras que éste sostuvo contra su hermano el obispo Robert de Clarmont […]" (Riquer 1989: 1249).[2] El prelado atacó con las letras al Dalfin hacia 1199 con las coblas burlescas «Coms qe vols enseignar» (Kolsen 1916: 78; Aston 1950: 34) y «Per Crist, si·l servens fos meus» (Boutière 1950: 85; Mahn 1846: 131).

Dalfin le replicó, tiempo después, con un sirventés denigrante, «Li evesques trob'en sos breus» (Boutière 1950: 85-86; Mahn 1846: 131), en que hace abierta insinuación de que el obispo se beneficia de una dama cuyo marido está de pesca. En otro sirventés que le siguió le reta de alguna manera a exponer los poemas respectivos ante el legado pontificio, convencido de que, de una forma u otra, le quitará las órdenes: "Vergoigna aura breumen nostre evesque cantaire, sol veigna lo legatz, que non tarzara gaire, e farem denan lui los sirventes retraire, o pels mieus o pels sieus lo cuig de l'orden traire […]" (Mahn 1846: 132-133). Su primo el obispo le respondió con otro sirventés aunque de inferior categoría, «Peire de Maensac, ges lo reis no seria» (Aston 1974: 35).

2. Robert d'Alvernha fue obispo de Clermont entre 1195 y 1227.

2.3. Peire Cardenal

Peire Cardenal, relacionado con la casa de Tolosa y con el rey Jaume I —activo por lo tanto a lo largo del siglo XIII—, asumió casi en solitario el papel de conciencia crítica de su tiempo. Incluso sus pocas canciones amorosas son más bien "reflexiones, por lo general burlescas o satíricas, sobre este sentimiento y sobre las mujeres" (Riquer 1989: 1479). "Profundamente pesimista y con sus ribetes de misántropo, Peire Cardenal es un severo juez de la sociedad en que vive, tajante en sus apreciaciones, en las que no suele matizar ni hacer distingos, que moraliza sin estar convencido de conseguir ninguna enmienda […]. Peire Cardenal no tan sólo tiene la sensación de predicar en el desierto, sino la de una total soledad […]. […] nuestro trovador es el defensor de una causa perdida y que ha visto desmoronarse a lo largo de su dilatada actividad poética" (Riquer 1989: 1481-1482). Testigo de excepción de la decadencia occitana causada por la cruzada antialbigense, fueron objeto de su sátira los clérigos —especialmente los inquisidores dominicos—, llevados a Provenza por los franceses.

La diócesis de Narbona tuvo dignidad de arzobispado desde comienzos del siglo IX, fue la más importante sede de los dominios occitanos y ostentaba la primacía de las tierras de oc por antigüedad y rentas, y presidía los Estados de la provincia en época moderna. Hasta la derrota de Muret sus titulares tuvieron vínculos con las casas reinantes en Cataluña y en Occitania. El arzobispo Berenguer fue depuesto en 1212 por orden del Papa Inocencio III y le sucedió el legado papal en la cruzada, Arnaud Amalric, que había sido prior de Poblet (1192), abad de Grandselve (1198) y gran abad de Cîteaux (es decir, de todo el orden del Císter, en 1200), quien rigió la sede narbonense hasta 1225.

Peire Cardenal en «L'arcivesques de Narbona» no da indicios claros para poder identificar a qué arzobispo se refiere: "Ci sono ad esempio testi di carattere morale che esprimono aspirazioni universalmente valide senza riferirsi explícitamente ad avvenimenti dell'attualità sotico-politica" (Vatteroni 1999: 11). Por otra parte, al no poder datar con exactitud su composición, resulta difícil ubicar cronológicamente el sirventés. Sin embargo, cabría sospechar que iba dirigido a Arnaud Amalric, arzobispo de Narbona durante trece años. Y las pistas para dicha sospecha las tenemos en el texto. En primer lugar cuando nos dice que "tals a el cap la corona e porta blanc vestimen". La referencia no sería literalmente a una corona sino a la mitra, como también se refirieron Guillem de Berguedà y Bertran d'Alamanon al calificar a los obispos de "coronats". Y la mención al color del vestido iría referida al hábito de los cistercienses, blanco, orden a la que pertenecía Amalric.

Además lo tacha de traidor ("de gran trachor sobresaben"), atendiendo la condición de vasallo de la corona catalano-aragonesa, que le llevaría a participar en la batalla de las Navas de Tolosa: "En tant que vassal du roi d'Aragon, le nouvel évêque conduit un détachement de soldats et rejoint la coalition des rois chrétiens espagnols, Alphonse VIII le Grand, roi de Castille, Pierre II, roi d'Aragon et Sanche VII le Fort, roi de Navarre contre les Almohades, qui sont écrasés à la bataille de Las Navas de Tolosa, le lundi 16 juillet 1212. Arnaud Amaury en écrit une relation qu'il envoie au pape" (Arnaud Amaury).

La acusación genérica de Peire Cardenal contra ese arzobispo es de avaricia, por obtener mucho y gastar poco ("anz conquer mal e pietz despen"). Esta acusación, y la manera en que está formulada, en el sentido de que conquista ciudades ("e si·l donavas Baiona") confirma la sospecha de que el sirventés iría dirigido contra Arnaud Amalric quien, una vez investido arzobispo, disputó a Simon de Montfort el titulo de duque de Narbona, perteneciente a los condes tolosanos, y que legalmente había reclamado el jefe militar de la cruzada.[3]

2.4. Bertran d'Alamanon

En el sirventés que Bertran d'Alamanon dirige al arzobispo de Arles, Joan Baussan, «*De l'arcivesque mi sa bon*» (cito por Riquer 1989: 1411-1413), lo trata de inútil ("q'en totz fatz o traspassa") y de falso ("anc non vi tan fals coronat nuls hom qe tenges terra, q'el no tem far tort ni peccat"), amén de injusto e interesado ("vejatz del dals com erra, qe per aver veda e solv e soterra"). Incluso llega a acusarle de un crimen en concreto: "Jonquera aucis per aver dinz la maison escura". Y no duda en calificarlo de gran pecador, si bien sólo cita seis de los siete pecados capitales, absteniéndose del último por cortesía: "El ha los set peccatz mortals per q'om ten mala via: aucir no tem ni perjur fals, e viu de raubaria; ergueilh e avaria a·l renegatz, et es proatz de falsa garantia. Lo seten no diria; qar es tan laítz, m'en lais per cortesía".

Riquer sitúa este sirventés cuando la ciudad se había rebelado contra la autoridad del arzobispo, entre 1234 y 1235, cuyo gobierno fue nefasto para la ciudad de Arles. En 1235 se formó una cofradía o asociación jurada, llamada la Confratría des Baiuli, dirigida por los hermanos Bertran y Ramon Porcelet. Esta revuelta antiespiscopal no era sino la oposición de la plutocracia local contra el poder temporal de la mitra y de las órdenes militares-religiosas, poseedoras de grandes extensiones en la Camarga. Tenía dos facciones, la aristocrática (que había perdido el poder tras la victoria francesa de Muret y con la que Bertran d'Alamanon se identificaría) y la burguesa, enriquecida recientemente.

3. Tanta fue la fama de saña de Arnaud Amalric contra los cátaros, que se le ha atribuido la respuesta dada a Simon de Montfort cuando asediaba la ciudad de Béziers a propósito de cómo distinguir a los católicos de los herejes cátaros, a pesar de las gestiones del obispo de la ciudad: "Cædite eos. Novit enim Dominus qui sunt eius" ('Matadlos a todos. Dios elegirá a los suyos'). Frase atribuida por el monje cisterciense alemán César de Heisterbach (reputado intelectual de su época) en su obra *Dialogus miraculorum*, escrito entre 1219 y 1223. Por el contrario, no se hace mención ninguna a ellas en las obras escritas a propósito de la cruzada anticátara en los años siguientes (todas ellas profrancesas): *Historia albigensis*, del cisterciense Pierre de Vaux-Cernay; *Histoire de la guerre des Albigeois*, anónima (remacle anonyme); *Histoire de l'expédition des Français contre les Albigeois*, de Guillaume de Puy-Laurens (remacle guillaume), escrita para "tenir pour grandement digne de mémoire l'entreprise formée pour la défense de la foi catholique et l'extirpation de l'hérétique méchanceté dans la province de Narbonne et d'Arles […]" (Puy-Laurens 1824); la *Chronique* de Simon de Montfort y la *Canson de la Crosada* escrita en versos occitanos en su primera parte, de Guilhem de Tudèla (ver la web *mescladis* referenciada en la bibliografía).

3. La sátira antiepiscopal en la lírica gallego-portuguesa

Los historiadores se han lamentado desde hace tiempo de la poca atención que se ha tenido respecto al poder temporal de los obispos. Recientemente, María López Díaz (1994: 126) añadía que "son pocas todavía las investigaciones específicas sobre señoríos episcopales". Las sedes gallegas (Lugo, Tui, Mondoñedo, Ourense) eran ciudades relativamente poco pobladas, medianas en el entorno rural gallego pero pequeñas si las comparamos con las castellanas.

3.1. Airas Nunez

En la presentación de este trovador en la edición completa de la lírica gallego-portuguesa (Brea 1996: 119) se dice citando a Tavani (*A poesía de Airas Nunez*. Vigo: Galaxia 1993, 31-45): "Clérigo, probablemente galego. Case con toda seguridade, compuxo as súas cantigas na corte de Sancho IV, no período que decorre entre 1284 e 1289, segundo se desprende das súas propias composicións e das referencias documentais contidas no *Registro de Cancillería de los años 1283 a 1286*".

Siendo cierto, conviene afinar qué vías llevaron a Airas Nunez a dicho empleo. La lucha del infante don Sancho contra su padre, Alfonso X, estaba motivada por su aspiración al trono frente a los herederos de su hermano primogénito Fernando, los infantes de la Cerda. Dicho conflicto supuso una crisis para la corona castellano-leonesa, estabilizada como potencia política tras la conquista del valle del Guadalquivir. Uno de los móviles de la revuelta fue "la conflictividad del rey con ciertos prelados, en especial con la iglesia compostelana" (Ostolaza 1989: 306). Buena parte de la iglesia se puso del bando rebelde, legitimando de esta manera su opción: "[…] los rebeldes dan un golpe de fuerza contra Alfonso X en Valladolid, a fines de 1282 […]. Entre los asistentes […] los obispos de Mondoñedo, Tuy, Astorga […]. La posterior deposición de Alfonso X se realizó contra toda norma y contra la ideología de la época, por lo que el gobierno de Dn. Sancho se inicia con una mancha o tara […]" (Ostolaza 1989: 307-308). Sin embargo, "hasta la muerte de Alfonso X, Dn. Sancho no usurpó los títulos de su progenitor […] pero en la práctica ejerció sus funciones".

El nuevo monarca tuvo que dotarse, desde el momento de disputar el trono, de una cancillería, muchos de cuyos cargos fueron dados como recompensa a quienes le habían ayudado. Entre esos cargos estaban los de notarios mayores: uno para León, otro para Castilla y otro para Andalucía (López 2004: 353). Para este último cargo Sancho IV nombró en 1287 al obispo de Tui, Juan Fernández de Sotomayor.[4]

Este prelado tendría, presumiblemente, a Airas Nunez a su servicio, primero en Tui y más tarde en Sevilla. Y contra él iría el sirventés «Achou-ss' ũu bispo que eu sei, ũu dia» (Brea 1966: 119), que crítica a un obispo que se cruzó con el Electo y no lo

4. Cargo que comportaría disponer de juez y de merino en el abadengo de Salceda y Coto de Vilaza, así como la mitad de la recaudación real en Tui (Cañada 2003: 114).

reconoció ("con-no Eleit' e sol non lle falou"), cosa que sorprendió al dignatario. Éste no sería otro que el infante don Sancho IV, electo para rey pero que aún no ceñía oficialmente la corona. El obispo, con toda certeza, sería Juan Fernández de Sotomayor.

El mismo prelado lo acompañaría en el suceso que narra el autoescarnio «O meu señor, o bispo, na Redondela ũu dia», el cual habría huido dejándolo solo "de noit 'e con gran medo, de desonra fogia" (Brea 1996: 124).[5]

3.2. Estevan da Guarda

Este trovador portugués estuvo activo en el primer cuarto del siglo XIV en la corte de Don Denis, como escribano y privado. No da indicios que permitan identificar al obispo que satiriza aunque cabe suponer que se dirigiría al obispo de Lisboa.[6] Teniendo en cuenta el período activo de Estevan da Guarda, habría de ser Juan III Martínez Soalhães (1294-1313) o Friar Esteban III (1313-1322).

El trovador se dirige al obispo cuando lo ve entrar a dar consejo al rey, que lo prefiere a cualquier otro prelado. Le recomienda que haga cuanto sea voluntad del monarca y que así será privado suyo. Y confía en que sabrá sacar provecho de ello ("Per este Papa quen duvidaria que non tiredes gran prol e gran ben") al confiar el rey en su consejo más que en otros prelados. Y, si tiene oficio, nadie dudará que sacará un beneficio que le será aumentado: "Desse vosso beneficio, con oficio, quen duvidará que vo-l' esalcen en outra contia?" (Brea 1996: 249).

4. Conclusión

Hemos visto diversas maneras de dirigirse a un obispo o un arzobispo a través de la sátira. Desde el uso del sirventés como arma paralela al conflicto armado entre señores feudales protagonizado por el trovador (caso de Guillem de Berguedà o de Dalfín d'Alvernha) hasta quien lo usa como panfleto a favor de un bando ciudadano (como hacen Peire Cardenal y Bertran d'Alamanon). Ese uso es el que encontramos en la lírica provenzal.

En cambio, las sátiras gallego-portuguesas, si bien tienen una proximidad cronológica, ya no reflejan ataques personales externos a los prelados sino en el seno de la corte, de la cual los obispos formaban parte de una forma o de otra (como alto funcionario el obispo de Tui, como consejero áulico el de Lisboa). Estos obispos, cuyas sedes mantenían buena parte de los privilegios originales, no son objeto de sátira por su oposición al movimiento ciudadano sino por su cercanía al trono.

5. Redondela, al fondo de la ría de Vigo, pertenecía ya entonces a la diócesis de Tui (ver la web *diocesetuivigo* referenciada en la bibliografía).

6. La sede lisboeta no tuvo la dignidad arzobispal hasta la llegada de Juan I Anes (1394-1402), quien también fue cardenal.

Bibliografía[7]

Aston, S. C., «The poems of Robert, Bishop of Clermont (1195-1227)», en: J. de Caluwé / J. M. D'Heur / R. Dumas (eds.): *Mélanges offerts à Charles Rostaing*. Lieja: Association des Romanistes de l'Université de Liège, s.f.

Boutière, J. / A.-H. Schutz, *Biographies des trobadours*. Toulouse/París: Edouard Privat & Cie / Marcel Didier 1950.

Brea, M. (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: CILL Ramón Piñeiro 1996.

Fígols, J., «Entrevista a Martí de Riquer», *L'Erol* (Berga) 52 (1996), 31-36.

Kolsen, A., *Dichtungen der Trobadours*. Halle: Max Niemeyer 1916.

López, A. J., «Oficio y funciones de los escribanos en la cancillería de Alfonso X», *Historia, instituciones, documentos* (Universidad de Sevilla) 31 (2004), 353-367.

López, M., «El señorío temporal de los obispos de Lugo en la Edad Moderna: los conflictos e interferencias entre el poder señorial y las élites municipales», *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 6 (1993-1994), 125-137.

Mahn, C. A. F., *Die Werke der Troubadours*. Berlín: 1846.

Ostolaza, M. I., «La cancillería del infante don Sancho durante la rebelión contra su padre Alfonso X el Sabio», *Historia, instituciones, documentos* (Universidad de Sevilla) 16 (1989), 305-318.

Pallarés, M. C. / E. Portela, «Galicia na época medieval», *Galicia Historia*, ii. A Coruña: Hércules de Ediciones 1991.

Portela, E., «La región del obispado de Tuy en los siglos xii al xv», *Compostellanum* (Santiago de Compostela) xx (1964), 190-192.

Puy-Laurens, G. de, *Chronique de Guillaume de Puy-Laurens contenant l'histoire de l'expedition des français contre les albigeois*. París: J. Brière 1824.

Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel 1989.

Riquer, M. de (ed.), *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*. Barcelona: Quaderns Crema 1996.

Vatteroni, S., *Falsa clercia. La poesia anticlericale dei trovatori*. Alessandria: Edizioni dell'Orso 1999.

Vilavedra, D., *Diccionario da literatura galega*, vol. 1. Vigo: Galaxia 1995.

VV. AA., *Historia de Galicia*. Santiago de Compostela: ANPG 1979.

—, «Tui», en: *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 17. Lugo: Silverio Cañada Editor y *El Progreso* 1993.

«Deberes y poderes del episcopado», en: <http://www.stat veritas.com.ar> (05/07/2010).

«Arnaud Amaury», en: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnaud-Amaury> (08/08/2010).

<http://www.arlima.net/mp/pierre_des_vaulx-de-cernay.html> (08/08/2010).

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/anonyme/albigeois.htm> (08/08/2010).

7. Agradezco a Isabel de Riquer haberme facilitado la bibliografía citada por su padre y a Albert Sesé su colaboración en la versión inglesa del resumen.

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/guillaume/albigeois.htm> (08/08/2010).
<http://mescladis.free.fr/chanson-croisade.htm> (08/08/2010).
<http://www.diocesetuivigo.org> (08/08/2010).

Aquest llibre es va acabar d'imprimir, als tallers de Quinta Impresión d'Alacant,
el 28 de gener de 2012, festivitat de sant Tomàs d'Aquino,
teòleg, filòsof i patró de les universitats.