

**LA ROMERÍA A SANTA MARÍA DEL VADO:  
EN TORNO A LA ESTRUCTURA Y AL GÉNERO  
POÉTICO DE UN EPISODIO OLVIDADO DEL  
LIBRO DE BUEN AMOR (§§ 1043-1058)**

A Vincent Serverat, mi maestro

El *Deitado* que Juan Ruiz dedica a Santa María del Vado se ubica en las estrofas 1043 a 1048 del *Libro de Buen Amor* (= *LBA*).<sup>1</sup> Si bien la crítica hispánica se ha ocupado de innumerables aspectos del *LBA*, pocos investigadores se han interesado, a decir verdad, por este poema. Hemos podido reseñar, no obstante, el estudio "una lectura de las 'pasiones' de Juan Ruiz" que publicara M. Morreale en 1975.<sup>2</sup> En dicho ensayo, la estudiosa se interesa primero por los problemas métricos que plantea el poema. Al contrario de R. Menéndez Pidal, F. Lecoy y Chiarini, quienes leen la composición por versos de arte mayor, M. Morreale la lee por hexasílabos al aplicarle, como F. Hanssen y J. Corominas, la ley de Mussafia (que consiste en computar la rima aguda como una sola sílaba).<sup>3</sup> En segundo lugar, la investigadora se centra en la estructura global del poema, que visualiza, al aunar el *Deitado* y las dos *Pasiones* que le siguen, como un "tríptico" (aunque, probablemente, las *Pasiones* fueron compuestas primero).<sup>4</sup> Según M. Morreale, un punto de engarce crucial entre los tres poemas radicaría en su "lirismo", es decir, la participación emotiva del autor.<sup>5</sup>

En lo concerniente a las fuentes de las *Pasiones*, la estudiosa ve, en la división por horas de la primera *Pasión*, la influencia de las *Meditationes de vita*

---

<sup>1</sup> Utilizaremos, para nuestro estudio, la edición del *LBA* a cargo de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992. Agradecemos encarecidamente la ayuda que nos proporcionaron tanto el Prof. Vincent Serverat como la Dra. Luce López Baralt, quienes tuvieron la amabilidad de leer este ensayo, y cuyas sugerencias pertinentes permitieron mejorar muchas partes del mismo.

<sup>2</sup> M. Morreale, "Una lectura de las 'pasiones' de Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor* 1043-1066)", *BRAE*, LV (1975); pp. 331-381.

<sup>3</sup> R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España* Madrid, Espasa-Calpe, 1956; 293; F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, París, 1938; *Libro de Buen Amor*, J. Corominas, ed., Madrid, Gredos, 1973; F. Hanssen, "Los metros de los cantares de Juan Ruiz", *Anales de la Universidad de Chile*, vols. CX-CXI, 1902; pp. 221-222.

<sup>4</sup> "Sin embargo, las cantigas preexistirían al poema [el *deitado*] y, al introducirlas en él, se hizo iniciar la elaboración del tema ya en la estrofa 1045 con un ensamblaje muy estrecho entre tetrástrofo monorrímo y composición en verso"; M. Morreale, *op. cit.*; p. 348.

<sup>5</sup> M. Morreale, *op. cit.*; pp. 351-354



*Christi* de San Buenaventura y de obritas atribuidas a San Anselmo de Canterbury, San Bernardo o San Agustín. En dichas obras, los "pasos" que llevan al Calvario y a la sepultura son vistos a través de los ojos de la Virgen. Hallaríamos asimismo influencias de escritos en verso como, entre otros, el *Planctus* de la Virgen. Por último, el resto del artículo se centra en la relación de la *Pasión* de Juan Ruiz con la himnología medieval y con otros textos tanto en prosa como en verso.<sup>6</sup>

En las líneas que preceden, hemos esquematizado un estudio muy erudito que sobrepasa las cuarenta páginas. No pretendíamos ni ser exhaustivos ni presentar todos los puntos tratados por la investigadora. Sin embargo, el hecho de podar la frondosa materia crítica y reducirla al estado de bosquejo permite, así lo creemos, poner de realce dos puntos cruciales en los que disintimos de M. Morreale. Primero, no pensamos que el *Deitado* y los dos poemas que le siguen, las *Pasiones*, formen un "tríptico" (§§ 1043-1048, 1049-1058 y 1059-1066). Segundo, ponemos en tela de juicio la pertenencia de las tres composiciones a un género poético musical, los himnos. Esta afirmación parece contradictoria con el título y el metatexto del poema que lo denominan *deitado* (llamado más tarde *dezir*), y que, como su nombre indica, era un género poético destinado a ser "dicho", esto es, leído o recitado.<sup>7</sup>

## I. EN TORNO A LA UNIDAD ESTRUCTURAL: UN EPISODIO EN TRES POESÍAS

Sin duda, los argumentos que presenta M. Morreale para defender la existencia de un "tríptico" en las estrofas 1043 a 1066 del *LBA*, no carecen de

<sup>6</sup> *Meditationes de vita Christi* (probablemente de un franciscano anónimo del S. XIII) en las *Opera Omnia* de San Buenaventura, vol. X, Quaracchi, 1902. Ver también: el *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* en *Patrologie Latine* (= PL), J.-P. Migne, ed., Paris, 1844; p. 159, col. 271 y sigs.); el *Liber de passione Christi et doloribus et planctu Matris eius* (PL 182, cols. 1133-1142). Según, la investigadora, éste último sería el más influyente de los dos, y se conserva en varias redacciones en prosa en parte rimada. Entre muchas versiones romances de la obra, la más accesible es una en provenzal publicada por I. Frank en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. VI, Madrid, 1956 y otra en catalán publicada por P. de Borafull en *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, t. XIII, Barcelona, 1857. Para una bibliografía esencial de los plantos de la Virgen, véase: A. Longfors, "Contributions à la bibliographie des Plaintes de la Vierge", *RLR*, LIII, (1910); pp. 58-69 y *Plaintes de la Vierge en Anglo-Français*, F. J. Tanquerrey, ed. Paris, 1921. En lo relativo a la himnología medieval, consúltese: *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig, 1886, 30 vols. y *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*, G. M. Devres, ed., Leipzig, 1909, 2 vols.

<sup>7</sup> Basándose en los previos estudios de P. Le Gentil *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-53), 2 vols., y de F. Vendrell de Millás en la introducción al *Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1949, R. Lapesa afirmaba que, a la diferencia de la *cantiga*, destinada al canto, "el *dezir* era un poema destinado a ser dicho, esto es leído o recitado": R. Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, RAE, 1954; p. 14. Artículo recogido en *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957; p. 21 y, más recientemente, "Cartas y decires o lamentaciones de amor: desde Santillana hasta Don Diego Hurtado de Mendoza", en *Symbolae Pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*, vol. I, B. Periñán y F. Guazzelli, eds., Pisa, Giardini, 1989; pp. 295-310.



fundamento. La estudiosa percibe, ante todo, una unidad temática en la tríada de composiciones, las que, para una mayor claridad expositiva, hemos denominado: *Deitado* (§§ 1043-1048), *Pasión I* (§§ 1049-1058) y *Pasión II* (§§ 1059-1066). En efecto, los tres poemas relatan los sufrimientos de Cristo, y nos aleccionan a soportar los nuestros para que así podamos disfrutar del gozo de la redención. No obstante, se pueden emitir ciertas objeciones al respecto.

De un lado, la unidad temática del "tríptico" pelagra a causa de las deficiencias que enunciaremos a continuación. Primero, el *Deitado* no relata los sufrimientos de Cristo, sino las circunstancias relativas a la composición del poema. Segundo, la única composición que trata exclusivamente ese tema es la *Pasión I*. Por último, la *Pasión II*, de ocho estrofas, dedica tan sólo la mitad de aquéllas a las llagas de Cristo, consistiendo la otra mitad en una recopilación de profecías mesiánicas. De otro lado, la propia estudiosa indica que el "tríptico" funciona a condición de que se lean las composiciones en desorden.<sup>8</sup> En cuanto a nosotros, no apoyamos esta clase de argumentos "malabaristas", por así decirlo, dado que distorsionan la estructura global del *LBA* para poder ser viables.

#### UN "DÍPTICO" MÁS UN CUADRO SUELTO

Aunque no aceptamos parte de los argumentos de M. Morreale relativos a la existencia de un "tríptico" en el *LBA*, sí creemos, en cambio, que existen vínculos entre el *Deitado* y la *Pasión I* (§§ 1043-58). Pero, ¿por cuáles motivos descartamos la *Pasión II*? En primer lugar, y de mano de M. Morreale, diremos que "si la cualidad de 'líricas' se postula por la participación emotiva del autor, [en la *Pasión III*] el poeta se hace intérprete de la comunidad (*nos*) y su emoción se deduce más indirectamente".<sup>9</sup> Además del cambio de la persona de enunciación, otro punto de sesgo entre ambas *Pasiones* estriba en que la estrofa 1058, que concluye la *Pasión I*, se divide en dos partes: una recapitulación y unos versos típicos de una plegaria en *explicit*. Dice la estrofa:

Por aquestas llagas  
desta santa pasión,  
a mis coitas fagas  
aver consolación;  
Tú que a Dios pagas,  
dame tu bendición,  
que sea yo tuyo  
por siempre servidor (§ 1058).

<sup>8</sup> Explica la estudiosa: "Leyendo primero la segunda composición, según un orden que puede seguirse también en otras partes del *Libro*, se evitaría la repetición casi inmediata del mismo motivo en estrofas sucesivas", M. Morreale, *op. cit.*; 348.

<sup>9</sup> M. Morreale, *op. cit.*; p. 349.



Si la estrofa citada constituye una clausura, la primera estrofa de la *Pasión II* evoca, a su vez, la exhortación inicial de un sermón o incluso su *thema* ("los que la ley avemos/ de Christos a guardar/ de su muerte devemos/ dolernos e recordar", § 1059). Esta última observación puede reforzarse añadiendo que la rima de cada verso final de las coplas, en el *Detiado* y la *Pasión I*, constituía un estribillo. En cambio, dicho estribillo desaparece a partir de la estrofa 1059, que inicia la *Pasión II* y en la que se modifica la rima final de las coplas. En resumen, el *Detiado* y la *Pasión I* se desvinculan de la *Pasión II*, pues, por la persona de enunciaci3n, la modificaci3n métrica y sus géneros poéticos respectivos (rezos/ serm3n).

Pasemos, a continuaci3n, a los puntos de afinidad entre el *Detiado* y la *Pasión I*. Se puede observar que ambas composiciones est3n anudadas por unas "coyundas" que no existen en la *Pasión II*. Primero, tanto el *Detiado* como la *Pasión I* tienen la misma alocutaria, la Virgen. Segundo, la polimetría del *Detiado* (que inicia en cuaderna vía y prosigue en hexasílabos) permite un lo- grado enlace con la *Pasión I*, compuesta en arte menor. Tercero, la estrofa 1048 sirve como punto de transici3n entre las dos composiciones, dado que ésta concluye el *Detiado* y abre el paso a la *Pasión I*. Por último, la estrofa 1058 de la *Pasión I* termina la plegaria a la Virgen iniciada en el *Detiado*.

Detengámonos un instante en las estrofas "bisagras" entre el *Detiado* y la *Pasión I* (puntos tres y cuatro). Se puede atribuir a la estrofa 1048 del *Detiado* un valor "catafórico" (o sea, anunciador para la *Pasión I*). En efecto, en dicha copia el poeta expresa su intenci3n de componer un texto dedicado a la pasi3n de Cristo, justificando el acto de escritura por su meta honorífica para con la destinataria:

Pero en grand gloria  
estás e con plazer,  
yo en tu memoria  
algo quiero fazer  
la triste estoria que a Ihesu  
yazer fizo en presiones  
en penas e en dolor (§ 1048)

En la estrofa citada, vemos lo bien zurcidos que est3n el *Detiado* y la *Pasión I*. En efecto, tras estos versos inicia directamente el relato de la pasi3n de Cristo, sin que parezca tan imprescindible la rúbrica introductoria que abre la *Pasión I* ("de la pasi3n de nuestro Señor Jesucristo"). Se puede observar también que el poeta revela en estos versos su triple intenci3n artística, o sea, compondrá un texto conmemorativo ("en tu memoria") mediante la reelaboraci3n de un texto preexistente ("la triste historia/ que a Ihesu fizo yazer"), y su técnica narrativa constará de una enumeraci3n ("las presiones, penas y dolores").

En cuyo caso, parece posible atribuir al *Detiado*, que concluye con estos



versos, un estatuto de *paratexto* (o sea, visualizarlo como un prólogo a la *Pasión I*). En éste último, reseñamos las exigencias a las cuales se someterá el poeta al componer, lo que constituye un "pacto de lectura" con el lector y le remite a un "horizonte de expectativa" preciso.<sup>10</sup> En efecto, el poeta se compromete a narrarnos una historia apoyándose en una enumeración, por lo que el verbo "contar" bien pudiera cobrar aquí un valor anfibológico, remitiendo tanto a la narración como a la enumeración. En otros términos, en el futuro poema se "contará y se echarán cuentas" (trataremos este punto más adelante).

La estrofa 1058, a su vez, constituye otro enlace entre el *Deitado* y la *Pasión I*. Atribuiremos a la misma un valor "anafórico" (ya que remite al *Deitado* precedente). En efecto, reseñamos en ésta la misma invocación a la Virgen, gran alocutaria de ambos poemas:

Por aquestas llagas  
d'esta santa pasión  
a mis coitas fagas  
aver consolación  
tú que a Dios pagas,  
dame tu bendición,  
que sea yo tuyo  
por siempre servidor (§ 1058)

En estos versos, observamos el retorno de ciertos motivos o anclajes temáticos que ya aparecían en el *Deitado*. En efecto, tenemos la humillación del poeta (quien siempre se presenta como un siervo fiel de la Virgen), el reconocimiento de la función intercesora y consoladora de la Virgen, y por último, la mención de las llagas de Cristo. Con vistas a demostrar estos puntos, haremos uso, a continuación, de un recuadro simplificador.

TEMAS	DEITADO	PASIÓN I
Relación "feudal" entre poeta/ Virgen	"mi alma e mi cuerpo ante tu majestad/ ofresco [...] e con grand omildat" (§ 1045cd)	"que sea yo tuyo/ por siempre servidor" (§ 1058gh)
Virgen como intercesora	"ruega por mí a Dios/ tu fijo e mi Señor" (§ 1047gh)	"tú que a Dios pagas/ dame tu bendición" (§ 1058ef)
Esperanza y consuelo en la alocutaria	"de ti non se muda la mi esperança/ Virgen tú me ayuda" (§ 1047cd)	"a mis coitas fagas/ aver consolación" (§ 1058cd)
Sufrimientos de Cristo	"que a lhesú yazer fizo en/ presiones, en penas e en dolor" (§ 1048gh)	"por aquestas llagas d'esta santa pasión" (§ 1058ab)

<sup>10</sup> En lo relativo a la noción del "horizonte de expectativa", remitimos a H. R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", en *Poétique*, I (1970); pp. 79-101 y recogido en *Toward an*



*Aesthetic of Reception*, Minneapolis, MN, Univ. of Minnesota Press, 1989; pp. 76-109. Ver asimismo: R. Seiden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1998 y A. Marchese & J. Fornedus, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1998. Sobre el "pacto de lectura", remitimos a P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Colección Poétique, Paris, Seuil, 1975 y, en lo concerniente al valor pragmático de los prólogos, véanse: G. Genette, *Palimpsestes ou la littérature au second degré*, Colección Poétique, Paris, Seuil, 1982 y, más recientemente, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, J. E. Lewin, trad., Cambridge, NY: C.U.P., 1997.

Por consiguiente, la coincidencia temática que percibe M. Morreale entre las dos *Pasiones* no basta para reseñar la posibilidad de una trilogía en esta parte del *LBA*. En efecto, aunque el *Detenido* y la *Pasión I* no se asemejan en su temática, si están, y esperamos haberlo demostrado, estrechamente vinculados. En cuanto a ella, la *Pasión II* fue quizá añadida más tarde, como parecen

hombres que acepten el sacrificio de Cristo. *II*, sino que se expresa un "nosotros" esencial, genérico, que abarca a todos los de la *Pasión I* y firma el poema; e) el "yo" nunca toma la palabra en la *Pasión* en "yo" y la *Pasión I* en tercera persona, mas el "yo" regresa en la conclusión colofón de esta última se asemeja al del *Detenido*; d) El *Detenido* está enunciado *sion II*; c) la *conclusión* del *Detenido* sirve como *introducción* a la *Pasión I*, y el alocutaria, la Virgen); b) dichos temas y la alocutaria no aparecen en la *Pa-* los que reseñamos la presencia de unos motivos similares y de una misma posible existencia de un "diploco", compuesto por el *Detenido* y la *Pasión I* (en En resúmenes cuentas, dejamos establecidos los puntos siguientes: a) la tan sólo se enumeran, y de forma atropellada, en las últimas estrofas.

Por cuanto precede, se puede considerar la *Pasión II* como una suerte de "catecismo rimado", dado que privilegia los conceptos teológicos relativos a la pasión de Cristo en vez de narrar los sufrimientos en un plano emotivo (como en la *Pasión I*). Para ello, el poeta recopila una serie de profecías que anuncian los eventos mesiánicos: su venida (Jeremías, § 1060cd), el nacimiento virginal (Isaías, § 1060ef), y, por último, el sacrificio redentor (Daniel y Salmos, § 1061). En cuanto a los sufrimientos de Cristo, que sirven de título al poema,

pacientes a la hora del sufrimiento. cristianos (recordar los padecimientos del Redentor), y nos alecciona a ser la toga del pedagogo. Nos exhorta, en efecto, a cumplir con nuestro deber de pues, un penitente, mientras que en la *Pasión II* éste trueca el rugoso sayal por un discurso didáctico e imperativo. En el *Detenido* y la *Pasión I* el poeta era, *Detenido* y la *Pasión I*, sino que pasamos a un plural generalizador, propio de por ende, esa relación yo/ tú entre el poeta y la Virgen, a la que invocaba en el guardar/ de su muerte debemos/ dolernos e acordar", § 1059). Ya no tenemos, ral", o sea, todos los fieles cristianos ("los que la Ley avemos/ de Christos a río. En lugar de la Virgen, efectivamente, hallamos un alocutario más "gene- anclajes temáticos en la *Pasión II*, ni tampoco tiene ésta el mismo destinata- motivos que aunan el *Detenido* y la *Pasión I*. En cambio, nunca aparecen estos A la luz de este recuadro, se evidencia la existencia de una red capilar de



mostrarlo el carácter reflexivo y didáctico del poema. En el plano de la estructura global del *LBA*, el *Deitado* y la *Pasión I* constituyen, pues, un "díptico" y la *Pasión II* un cuadro suelto.

## II. EL "DÍPTICO", ¿DEITADO O CANTIGA?

En el artículo que venimos comentando en detalles, M. Morreale atribuye, tras un breve análisis métrico, el estatuto de "cantigas" a las composiciones que nos ocupan:

Las dos cantigas constituyen uno entre los varios intermedios líricos. Tal calificación la merecen en primer lugar por su carácter de estribotes o zéjeles; o sea por estar compuestas de un estribillo de rimas alternas con mudanza de vuelta, que rima con los versos pares del estribillo en la primera, y con ambos consonantes en la segunda, según los esquemas respectivos de *cdcd abababed* y *cdcd abababcd*.<sup>11</sup>

Si bien es correcto el análisis métrico que realizara M. Morreale de los poemas, no parecen cuadrar tan bien sus conclusiones con las afirmaciones del propio texto. En efecto, tanto en el *paratexto* (la rúbrica introductoria al *Deitado*) como en el cuerpo del poema se indica explícitamente que se trata de un *deitado* o su equivalente francés, un *dit*.<sup>12</sup> Nos hallamos, pues, ante una interesante paradoja. El estrofismo del poema, con su estructura de conjunto cíclica, corresponde al de una *cantiga* (un género poético musicalizado) pero el propio texto reitera su pertenencia al género del *deitado*, que, como ya lo señalamos páginas atrás, no era un poema destinado a ser cantado.

Ahora bien, ¿cuáles son las demás características de este género poético? De entrada, nuestros tanteos definitorios se ven limitados por la carencia de materia crítica dedicada al *deitado* castellano del trecentos. Los escasos estudios de los hispanistas se dedican casi exclusivamente a los *dezires* del cuatrocientos (su época de esplendor tras el hito del *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial, en 1405)<sup>13</sup> y, tradicionalmente, se le define mediante su oposición con los géneros poéticos musicalizados. De otro lado, los investigadores no retienen una temática particular para los *deitados* (nombre arcaizante del *dezir*), pudiendo ser éstos doctrinales, alegóricos, satíricos, humorísticos, narrativos, de amor, etc., y tampoco reseñan una forma métrica fija (al contrario de la *cantiga* o de la *canción*).<sup>14</sup>

<sup>11</sup> M. Morreale, *op. cit.*; p. 348.

<sup>12</sup> Indica el paratexto: "del deitado qu'el Arçipreste ofreçió..."; el poeta retoma el mismo término en el inicio del poema, "a onra de la Virgen ofreçile este deitado" (§ 1044d).

<sup>13</sup> C. I. Nepaulsingh, ed., *El dezir a las siete virtudes y otros poemas de Francisco Imperial*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

<sup>14</sup> Puymaigre, *La cour littéraire de Don Juan II de Castille*, París, Librairie A. Franck, 1873, vol. I, 43-44; M. Menéndez y Pelayo, *Poetas de la corte de don Juan II*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943; p. 29; F. Vendrell de Millás, en *Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1945; pp. 87 y 97; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-53,



Al presente, el *dezir* permanece, pues, un género poético de contornos borrosos, por su variedad tanto temática como métrica, y el principal criterio que se retiene, la ausencia de melodía, está siendo puesto en tela de juicio últimamente.<sup>15</sup> Por estos y otros motivos, se echa en falta, en el panorama de la crítica hispánica medieval, un trabajo dedicado exclusivamente a la definición del *dezir* castellano. Es lo que estamos intentando realizar en nuestra propia tesis doctoral, y ya empezamos a desbrozar el terreno en la tesis de Maestría que dedicamos a las *confesiones rimadas*, un subgénero del *dezir* moral.<sup>16</sup>

Por cuanto precede, echaremos mano, pues, de la atinada definición del *dit* francés que propone la medievalista J. Cerquiglini. En efecto, bien sea satírico, moral, narrativo, alegórico, cortés, etc., el *dit* obedece, según la estudiosa, a cuatro reglas: a) se trata de un poema no musicalizado;<sup>17</sup> b) el *dezir* juega con la discontinuidad (“cuenta y hace cuentas”); c) el *dezir* consta de una enunciación en primera persona (“yo” concreto representado en el texto); d) el “yo” se expresa en presente de indicativo, aunque se puede engastar una narración en pretérito; e) el “yo” es el de un letrado, ya que el *dit* enseña.<sup>18</sup> En 1996, M. Léonard completa los criterios del *dit* presentados por J. Cerquiglini, añadiéndoles que éstos tienden a ser poemas breves.<sup>19</sup>

El *dit* francés podría consistir en un modelo discursivo del “díptico” del

2 vols.; R. Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, Real Academia Española, 1954; p. 14; recogido en *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957; p. 348; “Cartas, dezires o lamentaciones de amor: desde Santillana hasta Don Diego Hurtado de Mendoza” en *Symbolae Pisanae: Studi in onore di Guido Mancini*, B. Perifán y F. Guazzelli, eds., Pisa, Giardini, 1989, vol. I; pp. 295-310; D. C. Clarke, “On Santillana’s una manera de Decir cantares”, en *Philology Quarterly*, XXXVI (1957); pp. 72-76 y en la entrada del *Dezir* de *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, A. Preminger & T.V.F. Brogan, eds., Princeton, NJ, P.U.P., 1993; R. Bachr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970; p. 114; F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979; p. 396; A. Deyermond, *La Edad Media*, en *Historia de la literatura española*; Barcelona: Ariel, 1992, vol. I; p. 315; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995; pp. 144-145.

<sup>15</sup> Véanse sobre todo los trabajos de A. M. Gómez Bravo: “Cantar decires y decir canciones: Género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI (1999a); pp. 168-187, así como, “Retórica y poética en la evolución de los géneros literarios cuatrocentistas”, en *Rethorica*, XVII (1999b); pp. 1-37.

<sup>16</sup> S. Ortega-Sierra, *El dezir en la época de Juan II Castilla: génesis, definición y tipología de un género poético*, Tesis Doctoral en preparación bajo la dirección de los profesores Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico) y Vincent Serverat (Université Stendhal, Grenoble III). Sobre el género de las *-confesiones rimadas*, ver: *Yo pecador a Dios me confieso... Las confesiones rimadas, definición y tipología de un género tardomedieval*, Tesis de Maestría inédita, Université Stendhal-Grenoble III, 1998.

<sup>17</sup> La estudiosa converge aquí con P. Zumthor, para quien una de las particularidades del *dit* es: “d’être transmis par la voix sans soutien ni accompagnement mélodique”: P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972; p. 405. En lo que al *dezir* se refiere, ésta es también la opinión de casi todos los hispanistas a la excepción de Gómez-Bravo. Ver notas núm. 7, 14 y 15.

<sup>18</sup> J. Cerquiglini, *op. cit.*; p. 87.

<sup>19</sup> “La brièveté faisant partie des caractéristiques du dit [...]”: M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire (des origines à 1360)*, París, Champion, 1996; p. 86.



*LBA* (*Deitado y Pasión I*), dado que éste último se amolda a todos los criterios poéticos del primero. En nuestro análisis, corroboraremos la identidad que se atribuye el texto, intentando demostrar cómo el "díptico" cumple a la perfección con las reglas poéticas del *dit*, aunque éste tenga el estrofismo de una *cantiga*. Para ello, nos ampararemos en un par de excepciones de este género poético, con varios casos que sientan jurisprudencia a los ojos de los medievistas. En efecto, M. Léonard reseña, en su libro, unos *dits* que no cumplen con las reglas métricas habituales, sino que tienen el estrofismo de las *chansons*. Asimismo, señala también que en casos excepcionales se podía aplicar el término "*dit*" a obras cantadas:

Quatre *dits* ont la forme métrique d'une chanson, sans pour autant avoir été nommés ainsi au Moyen Age [...] Le *dit*, qui s'oppose au chant, peut, exceptionnellement, s'appliquer à des oeuvres chantées. Cette tendance est d'autant moins insignifiante qu'elle sera appelée à s'imposer à partir des années 1340.<sup>20</sup>

El *dit* y la *chanson* cohabitaron en paz y se fueron interrelacionando, dando a luz unos poemas "híbridos" por así decirlo. Estos últimos consisten en obras musicales que se amoldan a los criterios poéticos del *dit*, o bien ciertos *dits* tienen métrica de *chansons*.

Regresando ahora al ámbito medieval hispánico, T. Navarro Tomás asevera que, hasta inicios del cuatrocientos, no se diferenciaba con claridad el concepto del *dezir* y el de la *cantiga*. A su vez, R. Lapesa abunda en el mismo sentido, al señalar que las diferencias entre estos dos géneros poéticos cortesanos se fue perfilando con más claridad entre 1360 y 1425.<sup>21</sup> En nuestra opinión, el "díptico" del *LBA* se hace portavoz, pues, de dichas fusiones genéricas.

En otras palabras, el *Deitado* sería un ejemplo vivo de un *deitado* con estrofismo de *cantiga*, mientras que la *Pasión I* consistiría en una *cantiga* con criterios poéticos de *deitado*. Es menester señalar que, en reiteradas ocasiones y en diversas partes de la obra, el *LBA* se hace portavoz de esa dualidad musical *deitado*.<sup>22</sup>

En efecto, el poeta se exclama en el *Deitado*: "a onra de la Virgen ofreçile este *deitado*/ a ti noble Señora, Madre de piedat [...] / mi alma e mi cuerpo ante tu magestat / ofresco con *cantigas*" (§ 1044d y 1045acd). Reseñamos también, en el inicio del *LBA*: "enbióme mandar que punase en fazer/ algún triste *ditado* que podiese ella saber/ que *cantase* con tristeza, pues la non podía aver" (§ 91bcd). Ampliando el campo semántico del *deitado* al verbo y al sustantivo

<sup>20</sup> M. Léonard, *op. cit.*; pp. 67 y 261.

<sup>21</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española 1:[1955]*, Barcelona, Labor, 1995; p. 144. Asimismo, R. Lapesa, *op. cit.*; pp. 21-23.

<sup>22</sup> Hemos reseñado los casos más parlantes, pero, para ser más exhaustivos (lo que desbordaría del marco de este ensayo), convendría consultar el *Glosario del "Libro de Buen Amor"* de M. Criado del Val, E. Naylor y J. García Arazena, eds., Barcelona, SERESA, 1972; pp. 156-157 y 175.



“dezir”, observamos las asociaciones genéricas tanto en verso como en prosa que se enumeran a continuación:

1. Géneros poéticos musicales (“siempre dezir/ e cantar tus loores”, §1678cd);
2. Géneros poéticos narrativos, como el romance (“dezir cuántos y quáles/ serié grand el romançe, más que dos manuales”, § 1148bc);
3. Géneros didácticos, como los *exempla* (“dezirte he su enxienplo”, § 1411c);
4. Géneros religiosos, como los rezos (“dezir oraçiones”, § 1628c);
5. Géneros fabulescos y de hazañas, como el cuento (“dezir vos he una pastija”, § 724c, “dezirte he la fazaña”, § 1369d, “dezir vos he la fabla”, § 1386d);
6. Géneros poéticos satíricos y burlescos (“andan por todo el pueblo d’ella muchos dezires/ muchos después la enfaman con escarnios e reires”, § 908ab);
7. Géneros epistolares (“dezirvos he las notas (servos [é] tardinero/ ca, las cartas leídas, dilas al mensajero”, § 1068cd).

El *deitado*, como género literario, no se define por una temática en particular. En efecto, el término, auténtico “camaleón”, se aplica a todo tipo de géneros literarios, desde los alegórico-morales y los satíricos hasta los laudatorios, pasando también por los musicales. De esta forma, se justifica que analicemos el “díptico” del *LBA* a partir de los criterios poéticos del *dit* francés establecidos por J. Cerquiglini.

De dichos criterios retendremos la epifanía del “yo” concreto en los *dits* y la discontinuidad, basada en una enumeración, de estos poemas. Empezaremos, pues, por la poética del “yo” en el *Deitado*, relacionándolo con una nueva sensibilidad en la literatura tardomedieval, y seguiremos con la enumeración en la *Pasión I*.

## I. UNA POÉTICA DEL “YO” CONCRETO

Como bien lo señala M. Zink en su ensayo sobre el *dit*, la poesía no cantada del ocaso de la Edad Media se caracteriza por la inscripción, en el cuerpo del poema, de un “yo” concreto definido por lo contingente y lo circunstancial (“existencial”) por oposición al “yo” lírico, abstracto e idealizado de la *canción* cortesana (“esencial”). El estudioso se basaba en los argumentos de P. Zumthor, para quien el componente colectivo u orden anónimo de la inter-vocalidad, en la *chanson* lírica, enmascaraba a un “nosotros” (por la identificación fusional entre el autor, el recitador y el público mediante el vector melódico).<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Asevera Zink: “Le *dit* paraît naître d’un investissement croissant de l’auteur impliqué dans la poésie édifiante ou satirique. Par opposition à l’idéalisant généralisante du moi qui caractérise le grand



Por consiguiente, y adoptando junto con V. Serverat un discurso distinto del habitual, se puede defender la hipótesis de que el yacimiento de la subjetividad medieval no ha de rastrearse en la *canción*, sino más bien en el *deitado*, género que se considera como lugar privilegiado de la objetividad moral o alegórica.<sup>24</sup>

Con respecto a las constantes genéricas del *dit*, visualizado éste como un esbozo de poesía personal en la baja Edad Media, hallamos, en el inicio de nuestro *Deitado*, una visión del "yo" opuesta a la idealización de la *canción* cortesana. En efecto, a partir del rezo a la Virgen (§§ 1046-1048), un eje temático estriba en la humillación, en la ostentación de la vileza por parte del "yo", so pretexto de poner de realce la grandeza y la pureza de la Virgen. ("omillome Reina/ madre del Salvador/ Virgen santa e dina/ oye a mí pecador", § 1046). Como se puede observar en los versos citados, el presente fragmento está bordado con coloridos motivos que contrastan entre sí, mediante las parejas antonímicas (humillarse/ reinar, santa/ pecador).

En cierta manera, podemos aprehender la elaboración de la *compositio* a modo de un "claroscuro", donde el "yo" se ubica a la sombra despreciable del pecado, para contemplar la luz diáfana de la santidad virginal. De esta forma, el poeta pone de realce su naturaleza pecadora. Este último toma conciencia de quién o cómo es, o sea, un pecador, y esa frontera infranqueable entre la santidad y el pecado es la que permite la emergencia pujante del sujeto concreto. Desde esta perspectiva, se hace comprensible la sorprendente multiplicación de pronombres y adjetivos posesivos que remiten al poeta a partir del rezo a la Virgen.

Éste no nos está hablando del Hombre pecador, sino de un hombre culpable, de él mismo.<sup>25</sup> Se trata, en realidad, de un juego narcisista donde presentarse como pecador consiste en una estrategia para *autodefinirse*. Cada cual tiene, bien lo sabemos, sus propias concupiscencias. Cabe añadir asimismo que el reconocimiento humillante de la condición pecaminosa tan sólo es una de las formas que puede revestir la contingencia del hombre.

En efecto, en el inicio del *Deitado* (un fragmento compuesto en cuaderna vía) tenemos más bien el aspecto circunstancial, un "yo" que se *autonombra* y se ubica en un marco espaciotemporal preciso. La estrofa 1044, de fuerte

chant courtois, il construit une image particulière du "je" fondée sur le circonstanciel et le contingent. A partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, il recueille une bonne part, sinon l'essentiel de l'inspiration qui, selon les critères modernes, relèverait de la poésie personnelle": M. Zink, "Le dit", en *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, G. Grenté, dir., Paris, reimp. 1992; p. 385. Para ahondar en la oposición entre la "anécdota del yo" del *deitar* y "el ideal del amor" en la *canción*, ver: M. Zink, *La subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985; pp. 47-74.

<sup>24</sup> V. Serverat, "Le Labyrinthe de Fortune ou le crépuscule du dit médiéval", en *La poésie castillane de la fin du Moyen Age au début du Siècle d'Or*, Paris, Du Temps, 1997; pp. 1-25.

<sup>25</sup> Nótese la profusión, en las estrofas 1046 y 1047, de pronombres de primera persona y adjetivos posesivos: "oye a mí pecador", "mi alma", "mi esperança", "tú me ayuda", "ruega por mí", etc.



- 26 M. Zink, *op. cit.*; pp. 62-64.
- 27 J. Cerquiglini, *op. cit.*
- 28 J. Cerquiglini, "Le clerc et l'écriture: le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut et la définition du *dit*", en *Literatur in der Gesellschaft des Spät Mittelalters*, H. U. Gumbrecht, ed., Heidelberg, Carl Winter, 1980; p. 158.
- 29 "Si la loi constitutive du *dit* est bien un jeu de distanciation, on comprend pourquoi sont appelés *dits* tous les textes dont le principe de composition est un principe extérieur, venant d'un ailleurs": J. Cerquiglini, *op. cit.*; p. 158.

Según J. Cerquiglini, el *dit* francés tardomedieval no se caracteriza por una temática en particular sino por la configuración de sus "componentes": "ce n'est pas la *nature* des ingrédients qui fait le *dit* [...] mais bien leur *mode* de mise en présence, leur montage".<sup>27</sup> El *dit*, por consiguiente, es un poema que se basa en un "jeu au deuxième degré; en d'autres termes, le *dit* est un genre qui travaille sur le discontinu".<sup>28</sup>

Si su naturaleza de "literatura en el segundo grado" (es decir, comentadora de un texto preexistente) define al *dit*, por ende, se explica que este consista en un texto cuyo principio de composición se importa de otros textos y le confiere esa discontinuidad que le es propia.<sup>29</sup> La estética de la discontinuidad, en los *dits*, se manifiesta de diversas maneras.

## 2. DISCONTINUIDAD Y CRONOMETRAJE EN LA *Pasión I* DE JUAN RUIZ

Dichas referencias geográficas y temporales se han de leer, en nuestra opinión, como un elemento adjutor a la construcción del "yo" concreto, que se inscribe en una anécdota espacial por oposición a una realidad *atópica*. Por cuanto precede, se elucida que el inicio del *Delicado* se presente bajo la forma de un rezo. En efecto, este tipo de discurso se puede visualizar como un molde privilegiado del *delicado*, dado que presupone la presencia de un destinatario ("yo") y de un destinatario ("tú"). El hecho de dirigirse, pues, a un interlocutor ("tú") implica la existencia de un "yo" que se expresa. También le confiere al texto ese efecto de "teatralidad" que, según M. Zink, define al *dit*.<sup>26</sup>

Concluiremos, entonces, reafirmando que la ley del *delicado* parece ser que la contingencia, la existencia, individualiza al "yo". En cambio, la esencia ideal, en la *cantiga*, funde y confunde al hombre en un "nosotros". Sin embargo, y de forma paradójica, en el final de la estrofa citada líneas arriba, no es un penitente humilde quien toma la palabra. En efecto, el "yo" se presenta como un poeta lo suficientemente diestro para componer un *delicado* digno de ser ofrecido a la Virgen ("a onra de la Virgen ofrecile este *delicado*", § 1044d).

tención referencial, nos planta un decorado concreto mediante una red de anclajes tanto espaciales como temporales. El poeta se ubica en un lugar geográfico muy preciso ("cerca de aquesta sierra/ hay un lugar muy onrado/ muy santo e muy devoto: Santa Maria del Vado", § 1044ab) y da un detalle cronológico, era de noche ("fui y para tener vigilia", § 1044c).



Sobre todo en la técnica enumeradora y en otros tropos de la discontinuidad (desmultiplicación, *amplificatio*, anáforas, rúbricas, comentarios, citas, *exempla*).<sup>30</sup> Asimismo, la ley numérica del *dit* hace de éste un lugar privilegiado de las taxonomías (testamentos, confesiones, catálogos de vicios y de virtudes, etc.), textos cuyo principio de composición es externo y se conserva tal cual.

Regresando ahora al *LBA*, la manifestación más patente de la discontinuidad, en la *macroestructura* del "díptico" (*Deitado y Pasión I*), radica en su división en dos partes delimitadas por una rúbrica interna ("de la pasión de nuestro Señor Ihesu Christo"). Pero, hallamos en el texto otro tipo de procedimiento discontinuador: la segmentación de la *Pasión I* según las horas canónicas. Sus fuentes se pueden rastrear desde los relatos evangélicos de la pasión, por lo que éstos tienen de conmemoración litúrgica. No obstante, afirma M. Morreale, su historia inmediata arrancaría de las "horas", desde las que se conservan entre los escritos de San Francisco de Asís, y también escritos devotos del s. XIII en lengua vernácula distribuidos por horas. En cuanto a ellos, los "relojes de pasión" son más tardíos, dado que éstos fechan de finales del siglo XIV.<sup>31</sup>

En la *Pasión I* del *LBA*, la estructura cronológica se distribuye como sigue: 1) *Miércoles a terciá*: Judas vende al Maestro (§§ 1049-1050); 2) *Maitines* (¿jueves?): beso de Judas y prendimiento (§ 1051); 3) *Prima* (¿viernes?): flagelación, salivazos y comparencia ante Pilato (§ 1052); 4) *Terciá*: juicio del Sanedrín (§ 1053); 5) *Sin precisar*: camino de cruz, túnica echada a suertes (§ 1054); 6) *Sexta*: crucifixión (§ 1055); 7) *Nona*: muerte de Cristo y sus consecuencias (§ 1056); 8) *Víspera*: descenso de la cruz (§ 1057); 9) *Las completas*: embalsamamiento y sepelio (§ 1057).

En el plano retórico, el análisis de las subdivisiones en horas (y tal vez en días) revela la presencia de una serie de clichés en el funcionamiento de dicho motivo. Primero, observamos que las horas siempre están enunciadas en el inicio de las estrofas, ocupando así una posición preeminente que pone de relieve la arquitectónica enumeradora del fragmento. Existen, no obstante, dos excepciones: en las estrofas 1052 y 1053, la mención de la hora aparece en el segundo verso. Sin embargo, en dichas estrofas, las horas siguen ocupando un lugar importante, lo que nos inclina a pensar que se trata de una simple *variatio* destinada a romper la monotonía de la enumeración anafórica.

De otro lado, aunque la mención de las horas es la que articula el discurso, no existe el retorno de un estribillo (o de un mismo fragmento de verso). En

<sup>30</sup> J. Cerquiglini, "Le dit", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (= *GRLMA*), Heidelberg, Carl Winter, 1988, vol. VIII/ 1; pp. 88-90.

<sup>31</sup> M. Morreale, *op. cit.*; 360, n. 46. Escritos devotos del siglo XIII en lengua vernácula y divididos por horas son señalados en *GRLMA*, 1970, vol. VI (1970), n. 1016 y 1028. Sobre los "relojes de la pasión" y sus fuentes, ver G. Hasehnor, "La littérature religieuse", en *GRLMA* (1988) vol. VIII/ 1; pp. 289-291.



efecto, tenemos siempre un núcleo invariable (la hora), pero se modifica constantemente la formulación del verso que la contiene, según las siguientes combinaciones: 1) fecha + hora; 2) "a ora de" + hora; 3) "a la" + hora; 4) hora + verbo. Las combinaciones (1) y (4) aparecen tan sólo una vez cada una (al inicio y al final de la *Pasión I*) mientras que las (2) y (3) se van alternando, de forma irregular, en el resto del poema. Nos hallamos, por ende, ante una paradoja. Las modificaciones incesantes de la formulación de las horas, en la *Pasión I*, no parecen cuadrar con la función mnemotécnica de las mismas en los relojes de la pasión".

Acaso, ¿sería posible entrever en ello una forma de afirmación del "yo" poético? Ya señalamos antes cómo el poeta aspiraba a "fazer la triste estoria que a Ihesú fizo yacer". En este verso, auténtica declaración de intenciones, el poeta defiende la creatividad personal (nótese el uso de "fazer", verbo de creación por excelencia), aunque piensa utilizar un texto anterior. Aquí se cumple, entonces, la ley de distanciamiento del *dit* o su "juego en el segundo grado".

En efecto, según J. Cerquiglini, y como ya lo señalamos páginas atrás, el *dit* se define por su naturaleza de literatura en el "segundo grado" (es decir, comentadora de un texto preexistente) y su principio de composición proviene, pues, de otros textos que se rearticulan.

Se clarifica entonces por qué el *dit* sirve como portavoz a lo que M. Brownlee denomina *literary self-consciousness*, y que la estudiosa define como un distanciamiento consciente con respecto al subtexto de origen, mediante la reelaboración de éste último.<sup>32</sup> En el caso de la *Pasión I*, el poeta utiliza el cronometraje según las horas canónicas como principio de composición externo, pero deja rastro de sus "huellas digitales" de creador. En efecto, éste último no se muestra muy puntilloso en lo que a la cronología se refiere (sólo menciona un día de la semana, el miércoles), y asimismo, desecha lo letánico de un estribillo mnemotécnico. Desde esta perspectiva, pues, tiene más mérito ser original al parodiar que al inventar algo inédito. Por consiguiente, en la *Pasión I* se cumplen dos criterios poéticos del *dit*, a saber: la enumeración típica de los "relojes de pasión", subtexto cuyo principio de composición se conserva intacto, pero con una tentativa artística de distanciamiento.

#### LA DIVISIÓN POR HORAS, BRÚJULA EN UNA SELVA DE DIGRESIONES

Las horas sirven como "bisagras" en la *Pasión I*, aportando coherencia a un texto de estructura paratáctica. En efecto, la ley numérica, el número remiten a un orden, a un ritmo.

<sup>32</sup> J. Cerquiglini, *op. cit.*; p. 159. Ver así también: M. S. Brownlee, "Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy", en *Poetry and Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, E. M. Gerli & J. Weiss, eds., Tempe, Arizona State University, 1998; p. 60.



En la Edad Media, dicho orden tiene dos modos de realización, el encadenamiento, la *coyuntura* o bien la *disyunción*, la cisura. Sintaxis o síncope. El *dit*, al contrario del *roman*, presenta una estructura paratáctica y una narración en presente.<sup>33</sup> La enunciación de las horas acentúa, en la *Pasión I*, el efecto de discontinuidad serial. En efecto, aquellas constituyen unos hitos que marcan la apertura y la clausura de cada secuencia. Dicho de forma un tanto gráfica, las horas consisten, pues, en los "tabiques" de los "alvéolos" que dan al poema la forma de un panal geométrico. A continuación, se rellena el espacio interior de las secuencias o "alvéolos" con dos tipos de enumeraciones: una digresiva/lenta y otra desmultiplicadora/dinámica.

Resulta interesante la asimetría que confiere al poema la irregularidad de repartición entre las horas y las estrofas. Este fenómeno llama la atención a M. Morreale, quien apunta a ese aparente punto flaco de la composición, pero nos deja sin la más mínima explicación:

Las horas [...] constituyen unos hitos irregularmente distribuidos, con una correspondencia variable entre la hora y las estrofas (desde 1:2 en 1049-50, 1053-54, hasta 2:1 en 1057, donde a "visperas" le corresponden sólo dos versos).<sup>34</sup>

Nosotros pensamos que la repartición desigual entre las horas y las estrofas se explica, a la luz de otro criterio estilístico del *dit*: el "arte de la división y de la digresión ordenadas".<sup>35</sup> Veamos, a continuación, la aplicación de estos criterios a la *Pasión I*.

Empezando por las digresiones, cabe señalar que, a ratos, el poeta parece olvidar su función de "historiador" imparcial y se deja llevar por las emociones de un corazón indignado al nombrar y al enumerar los maltratos sufridos por un inocente.

No es un fenómeno raro, en efecto, que éste haga manifiestas sus emociones, mediante agrios comentarios antijudaicos o bien almibaradas apóstrofes de la Virgen. En cuyo caso, nombrar y enumerar los maltratos es el "megáfono" que usa el "yo" para dejarnos oír su voz.<sup>36</sup> Abriendo aquí un paréntesis, que enlazamos con la primera parte de nuestro estudio relativo al "yo" concreto en el *Deitado*, cabe señalar que, si bien se modifica la persona de enunciación en la *Pasión I* (pasando a la tercera persona) el hecho mismo de dirigirse a un "tú" (en los apóstrofes de la Virgen) implica, obviamente, la omnipresencia de un "yo" que se expresa. Por ende, aunque no aparezca explícitamente el

<sup>33</sup> J. Cerquiglioni, *op. cit.*; p. 87.

<sup>34</sup> M. Morreale, *op. cit.*; pp. 352-353.

<sup>35</sup> J. Cerquiglioni, *op. cit.*; p. 88. La estudiosa se refiere, en su artículo, a las digresiones que generan la superposición de las enumeraciones desmultiplicativas. En cuanto a nosotros, ampliamos su concepto y lo aplicamos a cualquier tipo de digresión textual, aunque ésta no sea forzosamente enumeradora.

<sup>36</sup> Para un ejemplo de comentarios antijudaicos: "Judgolo el Atora/ pueblo porfiado/ por aquesto mora en captivo dado/ del qual nunca saldrá/ nin avrá librador" (§1053).



“yo”, éste no nos ha abandonado y sigue siendo la mano que va tejiendo la trama del poema. Escondido tras las sentimentales digresiones, el “yo” no resiste a la tentación de invocar a ese “tú” para reafirmar su presencia, su existencia.

Pero, volviendo ahora a las digresiones emocionales, diremos que éstas representan, en cierta manera, unas “turbulencias” que bloquean la enumeración de los eventos. Usando términos cinematográficos, diremos que en dichos segmentos textuales, el poeta introduce un auténtico *arrêt sur image*. La acción se detiene durante unos segundos, y, en un logrado entramado, el poeta suelta el hilo conductor del discurso (los maltratos con sus consecuencias) y teje otro motivo (sus propios sentimientos). No obstante, gracias a la división del texto en horas, el poeta puede retomar, en cualquier momento, la enumeración.

El cronometraje actúa, por ende, como una brújula en el poema. Este tipo de engarce se hace visible en las estrofas 1054 y 1055:

Sobre la su saya  
 Echaron la suerte  
 Qual dellos la aya  
 ¡pesar atán fuerte!  
 ¡Quién lo dirió, Dueña,  
 Quál fue d'éstos mayor! (§ 1053cdefgh)

A ora de sesta  
 Fue puesto en la cruz [...] (§ 1054 ab)

Como lo observamos en el botón de muestra, la estrofa se inicia con la nominación de un atropello, al que sigue el apóstrofe de la Virgen. A continuación, la mención de la hora siguiente cierra “herméticamente” la secuencia de la túnica, y, cortando en seco el exaltado comentario, se abre la escena de la crucifixión. Otro punto de notar es que las digresiones emocionales se hallan en el inicio del texto, confiriéndole un ritmo lento (una estrofa por evento). En cambio, a partir del apóstrofe a la Virgen, el ritmo de enunciación se acelera de golpe y pasamos a la dinámica enumeración desmultiplicativa.

Dicha enumeración se basa en la sucesión de unas oraciones elípticas (“vístelo llevando”, “de ungento condido”, “en sepulcro metido”) que ocupan el espacio de tan sólo un verso, y, además, de arte menor. Este tipo de oraciones es típica de la sintaxis del *deitado* y una manifestación de la retórica de la discontinuidad. En efecto, condensan a lo máximo el núcleo sintáctico (sujeto + verbo) y esquematizan los contenidos. Su función es triple: evitan la sobrecarga de los versos, infunden dinamismo al texto (al ser dobladas por los encabalgamientos) y permiten tener aún más enumeraciones por estrofa. Tal vez, asimismo, traducen la estupefacción y el mutismo del poeta ante la tragedia de la muerte de un inocente.



## DE CONCATENACIONES Y DESMULTIPLICACIONES

Es notable, en la *Pasión I*, la concatenación de los acontecimientos enumerados y las consecuencias —positivas o negativas— que éstos últimos entrañan. Con vistas a simplificar los contenidos, presentaremos dicho entrelazamiento de causas y consecuencias bajo la forma de un recuadro. En éste último, la primera columna designará los dramáticos eventos, la segunda aquellas consecuencias positivas para la humanidad, y, en cuanto a la tercera, contendrá las consecuencias negativas para los judíos y la tierra.

EVENTOS	CONSECUENCIAS +	CONSECUENCIAS -
Juicio ante el Sanedrín		Cautiverio eterno de los judíos (§ 1053efgh)
Crucifixión	Salvación del mundo (§ 1055efgh)	
Muerte		Eclipse solar (§ 1056bcd)
Lanzada		Terremoto (§ 1056ef)
Fluir de sangre y agua	Dulzor para la humanidad (§ 1056gh)	

A la luz del recuadro *supra*, observamos cómo la estrofa 1056 acumula, en el espacio de tan sólo ocho versos, tres acciones (muerte, lanzada y hemorragia) y tres consecuencias (eclipse, terremoto y salvación). El presente fenómeno de enumeración desmultiplicadora forma parte de los criterios del *dit*, el que, como lo señala P. Zumthor, "n'est pas concentré sur un sujet unique [et] se déroule de façon linéaire, s'inscrit dans une durée virtuellement infinie".<sup>37</sup> En cierto modo, se puede visualizar, metafóricamente, la estructura de la *Pasión I* como un árbol cuya raíz es la "pasión", el cronometraje el tronco, los maltratos y vejaciones las ramas, las consecuencias los frutos, etc.

Sin duda, la serie permanece abierta y cualquier pretexto sirve para desencadenar una enumeración en el poema, permitiendo así la expansión virtualmente infinita del mismo.<sup>38</sup>

No obstante, los criterios estilísticos del *dit* presentan una paradoja: éstos se basan en la enumeración desmultiplicativa, pero, a la misma vez, se trata de poemas breves. ¿Cómo conciliar dos criterios poéticos tan opuestos? Quizá, el poeta halla una solución intermedia mediante la *aposiopesis* o técnicas de la retención. Entre otras, se puede reseñar la desaparición, a partir de la § 1054,

<sup>37</sup> P. Zumthor, *op. cit.*; p. 416.

<sup>38</sup> Al respecto, no podemos pasar por alto, en el inicio del *deitado*, cómo la invocación de la Virgen sirve como pretexto para la enumeración acumulativa de sus atributos y virtudes: "noble señora", "madre de piedad", "luz del mundo", "reina", "madre del Salvador", "santa" y "digna" (§ 1045-1046).



de las digresiones antijudaicas o sentimentales que ocupaban, en las estrofas, el espacio destinado a las virtuales enumeraciones.

### CONCLUSIÓN

En síntesis, esperamos haber demostrado la existencia de un díptico en el *LBA*. Creemos en la posibilidad de afinidades estilísticas entre el *Deitado* y la *Pasión I*, las cuales sobrepujan las afinidades temáticas y métricas presentadas por M. Morreale. De otra parte, analizamos cómo ambos poemas corresponden con los criterios poéticos de un género de la poesía tardomedieval francesa, el *dit*, que bien podría consistir en su modelo discursivo. La crítica tradicional hispanista considera la presencia o la ausencia de música como el rango distintivo por excelencia para diferenciar los géneros poéticos medievales. Se ha de reconsiderar, sin embargo, ese concepto de "impermeabilidad" que se les atribuye a éstos últimos. Estos prejuicios tenaces, en efecto, llevan a los medievalistas a defender la coexistencia del *deitado* y la *cantiga* sin ningún tipo de interpenetración genérica. El "díptico" del *LBA* pone en tela de juicio semejantes afirmaciones, y demuestra que la musicalidad no es un rasgo diferencial crucial sino opcional a la hora de componer o de recibir un texto.

Sara Ortega Sierra  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras