

LIBRARY
Michigan State
University

ARTE, ARTIFICIO Y ARTIFICIALIDAD:
LA TRANSFORMACION DE LA LITERATURA ORAL A LA ESCRITA
EN TRES OBRAS MEDIEVALES, EL SENDEBAR, LOS SIETE SABIOS DE
ROMA Y LA HISTORIA DE GRISEL Y MIRABELLA

By

María Dolores Bollo-Panadero

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1999

ABSTRACT

ARTE, ARTIFICIO Y ARTIFICIALIDAD:
LA TRANSFORMACION DE LA LITERATURA ORAL A LA ESCRITA
EN TRES OBRAS MEDIEVALES, EL SENDEBAR, LOS SIETE SABIOS DE
ROMA Y LA HISTORIA DE GRISEL Y MIRABELLA

By

María Dolores Bollo-Panadero

This study examines the evolution of the medieval *exemplum* in the context of the Iberian Peninsula. Since the *exemplum* is intimately related to two notions that complement each other, the notion of language and the notion of culture, we consider some linguistics and cultural aspects of Iberian Peninsula in the Middle times as a back setting. A continuous interchange of cultural backgrounds among the various components of the day imprinted in the formation of the Iberian culture a diversity unique within the history of Europe. It is necessary to understand the dynamic at work between cultures to properly comprehend the formation of the *exemplum* in the Iberian Peninsula.

In the first chapter, I analyze the Sendebär as a manifestation of "oraliture." This term is used to refer to a fictional narrative form, the composition and transmission of which did not undergo the massive intervention of the

written word. In the second chapter I analyze Los siete sabios de Roma as a text in which writing plays an important role in its process of adaptation to an ever-growing literate world. In the third chapter, I analyze La historia de Griselda y Mirabella as the "courteous exemplum," in which sophisticated writing techniques impregnate the narrative discourse and completely detach the text from its oral origins.

An innovative interpretation of these texts allows new insights into the evolution of the *exempla* from the oral through written communication. Specially, the conclusion reached is that the degree to which these texts represent the legacies of ever-changing societies cannot be understated.

Copyright by

MARÍA DOLORES BOLLO-PANADERO

1999

A Luciano.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank professor Joseph Snow for all the invaluable support and the guidance he provided me in the preparation of this dissertation. I would also like to thank professor Nancy Marino for her invaluable help during the dissertation process; and professor George Mansour for his support and constructive criticism.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
El <u>Sendebar</u> y el arte de contar.....	17
CAPÍTULO II	
<u>Los siete sabios de Roma</u> y el artificio de la escritura.....	58
CAPÍTULO III	
<u>La Historia de Grisel y Mirabella</u> y la artificialidad de la escritura.....	99
CONCLUSIÓN.....	135
NOTAS.....	142
BIBLIOGRAFIA.....	160

Arte, artificio y artificialidad...

Introducción

Pensé también en la manera de que mis escritos ofrecieran a los lectores y oyentes estímulo y ocasión de aprender.

(Pedro Alfonso)

Arte, artificio y artificialidad...

El presente estudio en su totalidad está dedicado al *exemplum* medieval y su posterior transformación dentro de la moldura *sui generis* de la cultura ibérica. A pesar de las infinitas tentativas de una definición cada vez más precisa y exacta,¹ todos los estudiosos convergen en el mismo punto: el *exemplum* es una historia cuyo objetivo es ilustrar, sea como enseñanza, sea como edificación moral o espiritual. Aunque para evitar generalizaciones demasiado amplias, nos conviene citar la definición de Le Goff y Claude Bremond, según la cual el *exemplum* es "un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire." (Le Goff, Bremond 37-38) Sin embargo, esta definición apenas confirma *latu sensu* lo que *strictu sensu* habíamos denominado historia ilustrativa. Como historia y como ilustración, el *exemplum* está íntimamente relacionado con dos nociones, por ellas mismas complementarias: la noción de lengua y la de cultura. Así como base teórica para la exposición de nuestro tema, es inevitable que pasemos, antes de abordar el *exemplum* específicamente, por algunas consideraciones lingüísticas y culturales que nos servirán de telón de fondo para nuestro análisis crítico.

Entre las simplificaciones establecidas por los estudiosos de la Edad Media, en general, la más recurrente ha sido disminuir la realidad lingüística de la Península Ibérica y su consecuente producción literaria a una dicotomía

Arte, artificio y artificialidad...

entre el latín vulgar y el latín culto.² En un intento de incorporar la Edad Media en una estructura que pueda explicar el ensamblaje evolutivo de todas las lenguas romances, algunos estudiosos parten de un principio que calificaríamos de unitario. Desde esta perspectiva, la historia lingüística peninsular adquiere un tono reduccionista; o sea, con la entrada de las legiones romanas, el latín entra triunfalmente en la Península devastando todo trazo de influencias lingüísticas tan importantes como la de los celtas, griegos y tartessos. Posteriormente y siguiendo la misma línea de pensamiento, la invasión visigoda y los ocho siglos de ocupación árabe poco afecta la preponderancia de la lengua latina cuyo destino mayor es su intocable evolución hacia el español moderno. Desde este punto de vista, toda obra producida durante la Edad Media sólo tiene interés en cuanto espejo y testimonio de la transformación del latín clásico en español moderno. Se trata sobre todo de una visión eurocéntrica de la historia, cuyo objetivo precipuo es ver la literatura europea como una unidad, producto de una formación histórica conjunta, receptora de la antigua cultura del Mediterráneo y, al mismo tiempo, portadora de la nueva cultura de Occidente.

Para el análisis del panorama lingüístico de la Península Ibérica, en vez de la idea de un principio unitario, proponemos la posibilidad de un principio relacional. El principio relacional tiene como objetivo

Arte, artificio y artificialidad...

ocuparse menos de los orígenes de la lengua, centrando más su atención en la dinámica de la Península en la Edad Media, independientemente de los resultados que se deriven de esta dinámica. Su interés no radica en saber por qué el latín evolucionó al castellano moderno, sino en comprender una situación lingüística como un todo, que supera en mucho la simple tensión de diglosia. El objetivo del principio relacional es descubrir y analizar, en la Península Ibérica, una realidad multiglósica en la cual los factores más opuestos tales como el hebreo estándar y el dialecto serfadí, el árabe clásico y el dialectal, los localismos celtas y visigodos y, por supuesto, el latín clásico y sus variantes dialectales operan todos al mismo tiempo. En suma, el principio relacional funciona con un universo propio, cuyo futuro es desconocido y cuya dinámica está protegida contra el imperialismo ideológico creado por el conocimiento de su desarrollo.

En realidad, la España medieval vive más que en régimen de diglosia,³ en régimen de multiglosia. En un principio, dispone del latín como factor acrolectal (existencia de una "lengua alta", según la terminología empleada por Ferguson) para una realidad social hecha de basilectos variados (o "lengua baja"). La contaminación del acrolecto ibérico por las formas basilectales genera la formación de un interlecto (romance), cuya variante más fuerte termina por elevarse a la

Arte, artificio y artificialidad...

altura de basilecto mayor. Pero, a posteriori, un nuevo acrolecto se impone: el árabe. Según Marsan:

C'est sans doute du XIe au XIIIe siècle que l'Espagne présente son aspect le plus original. Le bilinguisme est fréquent. Dès la fin du Xe siècle, la jeunesse est complètement gagnée par la culture scientifique et littéraire arabe. La reconquête ne changera les choses qu'avec beaucoup de lenteur.
(Marsan 36)

El árabe da también nuevo impulso a la utilización de otro acrolecto: el hebreo, y a otros basilectos de formación mixta, entre la base semítica y el romance: el mozárabe y el sefardí.⁴ Por algún tiempo, los distintos acrolectos y basilectos conviven pacíficamente, hasta que posteriormente el castellano acabará imponiéndose en gran parte de la península. Los basilectos y acrolectos, sea en estado de interlecto o no, sobreviven según los movimientos políticos a todo este proceso⁵ de comprensión recíproca:

Les territoires et les agglomérations conquises, reconquises, perdues de nouveau et de nouveau reprises, présentent la même variété dans leurs populations, les mêmes impératifs. C'est la même existence qui vainqueurs et vaincus, occupés et

Arte, artificio y artificialidad...

occupants plus au moins momentanés, multiplient les contacts, reconnaissent des intérêts communs, développent jusqu'à un certain point la tolérance religieuse et sociale, un certain degré de compréhension réciproque. (Marsan 17)

Sin embargo, los basilectos, más abundantes al principio de la Edad Media, acaban reduciéndose a hablas regionales. El estudio de la multiglosia en el medievo ibérico no responde solamente a una visión de redistribución de las lenguas, sino que por el contrario, es un testimonio de los esquemas sociales operantes relacionales en la España medieval. Además son componentes referenciarioros,⁶ conjunto de valores socioculturales o sociosimbólicos, que sirven de telón de fondo a la enunciación.

En un sistema multiglósico como el de la Península Ibérica en la Edad Media, el uso de una lengua como vehículo de expresión es un acto que en sí no es nunca neutro, y así, una mirada socio-lingüística sobre la realidad medieval es indispensable para llegar a una conciencia más clara y justa de los conflictos de clases, que son al mismo tiempo vectores y reveladores de una sociedad y de una literatura expresada en los textos que nos han legado.

La reintroducción de una realidad basilectal en un estudio dependiente del acrolecto sirve para establecer las reglas ecosistemáticas de una sociedad a través de su

Arte, artificio y artificialidad...

literatura. Utilizando la expresión de Barthes, hay siempre un "lenguaje dentro de la lengua,"⁷ y es en éste que centraremos nuestro estudio.

La cultura es el lenguaje de la lengua y, si aceptamos el carácter multiglósico de la Península, es inexorable constatar el aspecto multicultural de la sociedad ibérica medieval. Los diferentes componentes sociales que ocupan el territorio peninsular conviven en constante intercambio de bagajes culturales, imprimiendo en la formación de una cultura propiamente ibérica una diversidad impar en la historia de Europa. Es necesario entender el principio relacional que se opera entre culturas para entender a fondo la formación de las obras literarias que vamos a estudiar. Esta noción del principio relacional es la aplicación del modelo rizomático establecido por Deleuze y Guattari⁸ a la realidad lingüístico-literaria y cultural de la España medieval peninsular.

En efecto, este modelo parece perfecto cuando se trata de interpretar la situación de la Península en la Edad Media, en tanto y en cuanto anula la preponderancia y supuesta superioridad de un sólo elemento para la explicación de un sistema; y resalta la importancia de cada pequeña parte constitutiva de una realidad en el conjunto resultante. La función de la estructura del rizoma transforma cada nuevo componente en una parte esencial de su propia construcción. Al mismo tiempo, no obstante, no aniquila la independencia de

Arte, artificio y artificialidad...

cada elemento constitutivo particular, sino que, por el contrario, añade su peculiar singularidad al conjunto de la estructura. Este proceso en el análisis lingüístico-literario ibérico es indispensable.

Precisamente, el *exemplum* es tal vez uno de los mejores ejemplos de la situación relacional del medievo. En su transición de la forma oral a la escrita⁹ ofrece a los lectores de hoy en día una "fotografía" de la diversidad tendente a la unidad. En las plazas públicas, el *exemplum* sirve de espejo para la fijación de códigos morales de conducta. El narrador de cuentos no pretendía mostrar a los oyentes una realidad ajena, sino que por el contrario, trataba de entender la diversa realidad que configuraba la comunidad y resumirla mediante un *exemplum*, que permitiría distintos modos de comportamiento para ofrecer un patrón de conducta común a todos. En las iglesias, por ejemplo, no era sólo un instrumento de entretenimiento entre el tan frecuente laborioso sermón, sino que principalmente era un nexo posible de comunicación entre el pueblo y la propia Iglesia. Pues como informan Le Goff y Bremond:

l'utilisation généralisée des *exempla*, que les prédicateurs empruntèrent indépendamment de leur contexte, témoigne du même souci de l'Église de se faire entendre des simples laïcs. (Le Goff, Bremond 150)¹⁰

Arte, artificio y artificialidad...

Así, la Iglesia, mediante la esencia moralizante del *exemplum*, adaptaría su código moral a la realidad de la gente común. Es en este punto donde el *exemplum* medieval difiere del *exemplum* clásico. Mientras que este último es un instrumento autoritario de enseñanza y edificación, el *exemplum* medieval añade a su definición un elemento de unión de las diferentes realidades en pro de la construcción de una base cultural común. Es por ello que minimiza su aspecto autoritario dando pie a la formación de un nuevo conjunto que comparte experiencias reales provenientes de diferentes bagajes culturales, de ahí que los *exempla* pudieran ser entendidos y asimilados por todos los moradores de la Península, puesto que por encima del factor religioso existía otro más fuerte que era el cultural proveniente de la irremediable convivencia. Nuestro principal interés es, pues, estudiar el *exemplum* desde una perspectiva antropológica, viéndolo como un intercambio ejecutado entre distintas culturas. El presente trabajo incorpora, pues, al análisis de los textos una aproximación cultural que los textos tradicionales no han incluido. Para ello, es condición *sine qua non* la inclusión de elementos actuantes, operantes y participantes en el contexto de la España medieval, como el árabe y el judío.

Es sabido que el *exemplum* existe en el Occidente desde la Antigüedad grecorromana, naciendo primero como figura

Arte, artificio y artificialidad...

retórica y subiendo a los púlpitos oratorios como instrumento de inspiración y modelo. A principios del siglo VIII y IX se observa un cambio en el *exemplum*, cambio que se prolonga hasta el siglo XII, siglo este en que la mutación se acentúa debido sobre todo a su cristianización, su nueva relación con el proceso histórico¹¹ y con la función del héroe,¹² y da luz a lo que se convino en llamar el *exemplum* medieval. Prueba de ello es la Disciplina Clericalis, considerada una de las primeras colecciones de *exempla* medievales. Como en el mismo prólogo se nos informa, se trata de un libro compuesto

en parte de proverbios de los filósofos y de sus correcciones, en parte de proverbios y ejemplos de los árabes, de fábulas y versos, y finalmente de semejanzas de animales y aves. (Pedro Alfonso 92)¹³

Siendo vertido al latín por su autor, el judío español converso Pedro Alfonso, en los primeros años del siglo XII. Sin embargo, no será hasta los siglos XIII y XIV que el *exemplum* ocupe un destacado lugar no sólo en el ámbito de la ficción literaria sino también en el plano cultural y religioso.¹⁴

Pudiera ser que el interés de Pedro Alfonso fuera enriquecer la cultura cristiana occidental con un grupo de preceptos y cuentos de origen oriental. Según los propios términos del prólogo del Disciplina Clericalis, éste se

Arte, artificio y artificialidad...

dirige tanto a lectores como oyentes, lo que trae en cierta forma el carácter auditivo popular de estas historias.

Uno de los aspectos más importantes del *exemplum* medieval es su rápida adaptación y divulgación entre las lenguas vulgares, y se cree que fue precisamente la forma narrativa del *exemplum* lo que favoreció su difusión a través de ellas. Si damos esta aseveración por correcta, no sería menos correcto creer que el *exemplum* culto, latino, haya buscado sus fuentes en cuentos populares cuya expresión primera fuera ya la lengua vernácula.

Es la fijación sobre el carácter culto, quiero decir escrito (escrito en latín), del *exemplum* que hace que Welter concluya en su L'exemplum que los *exempla* son sobre todo un fenómeno inglés y francés, para sólo después transformarse en un fenómeno español y catalán.¹⁵ No obstante, es sobre todo a través del carácter doméstico, popular de los *exempla*, sin contar su manifestación en lengua diferente al latín, que mucho antes de la aparición de la Disciplina Clericalis ya se lidiaba en tierras de la Península con el *exemplum* medieval.

Partiendo de esta base teórica, en nuestro estudio analizamos cómo el *exemplum* medieval se manifiesta y se va transformando en el periodo que abarca de los siglos XIII al XV. Para ello nos centraremos en el análisis del Sendebar, Los siete sabios de Roma y La Historia de Grisel y Mirabella.

Ante la imposibilidad de llevar a cabo un estudio panorámico y exhaustivo de todas las obras que de una manera

Arte, artificio y artificialidad...

u otra representan el *exemplum* medieval en la Península Ibérica, nos hemos visto obligados a seleccionar aquellos textos que por su naturaleza histórica y narrativa ejemplifican en mayor medida el paso del *exemplum* oral al escrito. Ejemplificando, al mismo tiempo, el entorno socio-histórico de la geografía en que estos textos vieron la luz.

En el siglo XIII, hace su aparición el Sendebar escrito en castellano. La peculiaridad que presenta esta obra es que ha conservado una serie de rasgos propios no sólo del discurso oral, sino también de una obra cuyo régimen de transmisión fue principalmente oral, y por ello la seleccionamos. Ello es aún más revelador si contrastamos el Sendebar con el texto castellano de Los siete sabios de Roma, obra que seleccionamos porque observamos en ella no sólo una serie de mecanismos propios de la escritura, sino también propios de una obra en cuyo régimen de transmisión ha predominado el texto escrito, pues como acertadamente señala Ventura de la Torre:

El Libro de los siete sabios de Roma se integra, desde el siglo XIV, en una tipología textual tradicional que presenta una fábula con los constituyentes (motivos, secuencias, actantes paradigmáticos o arquetipos...) adecuados para generar a los destinatarios la sensación y,

Arte, artificio y artificialidad...

posiblemente, la certidumbre de historicidad de lo
relatado. (Torre X, XI)

En contraste con el Sendebar y Los siete sabios, la novela sentimental del siglo XV contiene una serie de características ausentes en los textos anteriores por ser exclusivamente propias de la ficción escrita. La historia de Grisel y Mirabella, además de esta peculiaridad, presenta en su material y diseño narrativo un fuerte lazo de unión con el libro de Los siete sabios de Roma y con el Sendebar, vínculo no presentes en otras novelas sentimentales, y es por ello que la seleccionamos para nuestro estudio.

Presentados los motivos que nos llevaron a seleccionar estos textos y no otros, cabe decir que estas obras serán analizadas no solamente como evidencias del desarrollo evolutivo de la narrativa, sino también como obras de arte que expresan el sentir de diferentes realidades. Este punto de vista ofrece una nueva perspectiva a la hora de concebir el arte literario de la Edad Media: despojar la narrativa medieval del carácter de pre-literatura con que los estudios tradicionales la han caracterizado, pues el principio relacional no sólo no implica, sino que además impide la idea de lo no completo. Coincidimos plenamente con Battaglia, ya que

Arte, artificio y artificialidad...

Continuare a considerarlo, l'esempio, come un racconto embrionale, un gradino cioè nella scala evolutiva della narrativa, equivale ad escludersi dalle ragioni della storia, per un illusorio e piuttosto erroneo concetto di sviluppo letterario, che quasi sempre fa violenza all'obiettiva realtà storica e ne tradisce la più intrinseca individualità. (Battaglia 70)

Veremos, pues, en el primer capítulo de este estudio, el *exemplum* en su estado más primario, o sea, más próximo del arte de la narración oral. Para ello, nos dedicaremos al análisis del Sendebar, teniendo en mente la definición de Zumthor sobre las huellas de la oralidad, el cual por oralidad de un texto entiende:

Todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o varias veces del estado virtual al de actualidad, y desde ese momento existió en la atención y en la memoria de un determinado número de individuos. (Zumthor 41-42)

Presentamos, en este primer capítulo, el neologismo *oralitura* para hacer referencia al arte de la narración en

Arte, artificio y artificialidad...

cuya composición no ha intervenido la escritura y cuya transmisión ha sido, al menos en su origen, exclusivamente oral.

En el segundo capítulo, trataremos de los artificios textuales que transforman el *exemplum*, resultando así una escritura más elaborada, y observaremos cómo las nuevas técnicas narrativas literarias transforman una obra de fuente oral, como es el caso de Los Siete Sabios de Roma, en un texto que pierde gran parte de las huellas de la oralidad.

De ahí pasaremos, en el tercer capítulo, al análisis de la Historia de Grisel y Mirabella, cuyo género es el primero derivado del *exemplum*, como probaremos, en cuanto forma, donde lo oral fue casi eliminado por completo en la elaboración de la ficción. Lo analizaremos como una especie de *exemplum* cortesano, en cierta forma desvirtuado, determinado por la artificialidad de la narración sofisticada,¹⁶ presentando pues "un caractère de clôtüre qui est étranger au langage parlé." (Barthes 18)

Es importante tener presente que en la sociedad medieval peninsular el paso de la oralidad a una literatura, o texto escrito, no implica necesariamente un logro, sino simplemente una forma diferente de expresión. Asimismo, es sesgadora la aserción, tan extendida en este medio, de que el *exemplum* corresponde a un estado embrionario de narrativa. En nuestro estudio, consideramos el *exemplum* no en relación a otras

Arte, artificio y artificialidad...

formas narrativas, sino en relación a sí mismo, como forma narrativa que ya es.

Partiendo de la figura del narrador de cuentos como aglutinador social, su relación con la memoria y la adaptación del sonido en un medio multiglósico, analizamos las áreas y límites de la oralidad artística medieval, y las huellas dejadas por estos maestros del discurso en los textos posteriores. Al mismo tiempo, exploramos la transformación del oyente en lector y la multiplicación de los recursos de la escritura en un espacio donde varias tradiciones con escrituras convergían.

Así, el título "Arte, artificio y artificialidad" hace referencia a las varias metamorfosis que sufre el *exemplum* medieval, considerando su dimensión sincrónica y diacrónica, y según las obras seleccionadas para el análisis. Así en el Sendebar el *exemplum* se presenta como arte, en los Siete sabios de Roma como artificio y, finalmente, en Grisel y Mirabella como la artificialidad de la ficción.

Arte, artificio y artificialidad...

CAPÍTULO I

El Sendebar y el Arte de Contar

El ynfante don Fadrique plogo e tovo por bien que aqeste libro [fuese trasladado] de aravigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamientos de la mugeres. (Prólogo del Sendebar)

Arte, artificio y artificialidad...

Si pedimos a alguien que nos apunte los elementos que constituyen el arte de una sociedad, es muy probable que las artes plásticas, escénicas y arquitectónicas predominen en el espíritu público. La literatura vendrá posiblemente al final de un largo catálogo de las expresiones estéticas de una cultura. Sin embargo, si aceptamos como válido el concepto generalizado de arte como

la virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa; acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando,¹⁷

inferimos que la literatura, en cuanto "interpretación objetivada de una impresión subjetiva,"¹⁸ en cuanto deseo de transformación de la nada en indicio de la presencia del hombre en el mundo, debería situarse en un lugar destacado en la lista. Según la definición anteriormente dada, el arte se considera no como producto, tendencia contraria al pensamiento común, sino como el acto voluntario que impulsa al ser humano a la interpretación, construcción, reconstrucción o creación de su entorno.

Aunque esta definición pueda aún parecer limitadora para el pensador del siglo XX, pues no incorpora claramente manifestaciones de la experiencia vital de la mayoría de

Arte, artificio y artificialidad...

nuestras sociedades actuales -- manifestaciones como el arte culinario, el del vestir, el de la decoración, el filmográfico etc., que no entrarían en la definición ni platónica ni aristotélica de arte, en tanto y en cuanto no se limitan a una imitación de la realidad circundante¹⁹ --, su preocupación parece ser extrapolar realidades cronológicas y conformar todo y cualquier periodo de nuestra historia. Para nuestro propósito inmediato, sin embargo, esta definición es de gran utilidad, dado que, para hablar de arte medieval, nuestra propuesta es investigar y entender qué significaría la palabra arte (en cuanto literatura) para un individuo que viviera en los siglos XIII-XV. En efecto, es precisamente el significado de voluntad, de disposición, de impulso, el que queremos destacar.

Pero ¿cómo hablar del arte de contar (en cuanto literatura) en la Edad Media si no tenemos acceso a esa tan lejana palabra? Para llevar a cabo este estudio hemos recurrido a un término bastante reciente: *oralitura*; y, para ponerlo en práctica, a la obra que en nuestra opinión mejor refleja la existencia de dicha *oralitura*:²⁰ el Sendebär, una obra que presenta en mayor medida vestigios de oralidad, y en el caso peculiar de la Península, nacida del intercambio entre varias expresiones lingüísticas que convivían en el entorno cultural particular del suelo ibérico. Pues como recuerda Chejne:

Arte, artificio y artificialidad...

España fue crisol de diferentes pueblos: romanos, visigodos, beréberes, árabes, judíos y otros muchos. Su importancia radica en el hecho de que estuvo inspirada y basada en un fondo islámico, además de ser un conglomerado de muchas culturas. (Chejne 9-10)

En cuanto a la mencionada *oralitura*: ¿A qué nos referimos al hablar de ésta? Para llegar a nuestro objetivo partimos de la obra indispensable de Walter Ong, Orality and Literacy. En ésta, Ong estudia los varios aspectos que caracterizan y diferencian la cultura oral de la escrita, partiendo del presupuesto de que la comunicación elemental de los seres humanos, el lenguaje, es básicamente oral. De hecho, la expresión oral ha sido capaz de existir sin la escritura, pero la escritura nunca ha existido sin la oralidad.

Los estudios que se han llevado a cabo al respecto en las décadas pasadas no siempre han mostrado coherencia en su discurso. De ahí que hayan proliferado una serie de nomenclaturas como "texto oral" o "literatura oral" para referirse a una literatura de expresión verbal y que nunca fue sistematizada mediante la escritura. Según afirma Milman Parry, por ejemplo:

Arte, artificio y artificialidad...

Literature falls into two great parts not so much because there are two kinds of culture, but because there are two kinds of form: one part of literature is oral, the other written. (Parry 180)

Pero como Ong afirma, esa definición es obsoleta, dado que literatura encierra en sí el acto de la escritura, al igual que ocurre con la palabra "texto", que si bien en su origen posee el significado de un tejido o cosido, quienes utilizan este término hoy en día lo hacen por analogía con la escritura. Así, según Ong:

The term "literature", though devised primarily for works in writing, has simply being extended to include related phenomena such as traditional oral narrative in cultures untouched by writing. Writing is a particularly pre-emptive and imperialist activity that tends to assimilate other things to itself even without the aid of etymologies. (Ong 12)

Por otra parte, cuando se habla de "cultura oral" se hace alusión a una serie de manifestaciones verbales que extrapolan el terreno de lo artístico-literario. La cuestión que surge a continuación es ¿cómo llamar entonces a esta producción creativa, artística, ficcional, que es

Arte, artificio y artificialidad...

exclusivamente verbal? La solución de Ong es referirse a ellas bajo las circunlocuciones de "formas artísticas exclusivamente orales" o "formas artísticas verbales" (Ong 14) (que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra).

Con posterioridad a Ong, hizo su aparición otra solución encontrada por una serie de estudiosos de los años ochenta y noventa fascinados por la permanencia de lo oral en varias sociedades. Para ellos, se hizo patente que la formación de un corpus "literario" no depende de la fijación de la palabra a través de la letra. En varias naciones africanas y caribeñas encontramos extensos corpus "literarios" cuya existencia depende exclusivamente de la oralidad. A este fenómeno se convino en llamar *oralitura*. Por *oralitura* entendemos toda manifestación artística de expresión oral, concebida para ser comunicada mediante la voz, partiendo de una tradición temática.

En oposición a la palabra literatura (de *literas*, letras), la *oralitura* es la literatura creada sin vinculación alguna con la letra. Si la literatura necesita de la letra para poder realizarse y completarse, la *oralitura* necesita sólo de la voz, de la palabra pronunciada, para poder cumplir su objetivo. Si la literatura necesita de un lector para que la comunicación se dé, igualmente la *oralitura* necesita de un oyente, de un auditor.²¹ Jacques Derrida, por ejemplo, prefiere ver poca diferencia o ninguna entre la escritura y

Arte, artificio y artificialidad...

la *oralitura*, pues ambas participarían de una "archi-écriture" hecha para pensar el mundo "comme espace d'inscription." (Derrida 65) No es difícil aceptar esta proposición puesto que se habla, se piensa y se escribe sobre lo que ya existe o, como mucho, se metaforiza o se alegoriza lo que hay en el mundo. Nuestra diferenciación entre *oralitura* y literatura proviene sobre todo del *modus operandi* según el cual se transmite la archi-escritura derridiana. Pues, cuando hacemos referencia al arte de la *oralitura* estamos, en efecto, buscando otros aspectos que no están presentes en el arte de la literatura. Cuando pensamos en el acto de escribir, siempre lo asociamos con un *motus* personal, momento en que el ser humano se enfrenta a un escrito, un acto irremediablemente solitario, y por lo general silencioso. La *oralitura* en contrapartida existe para ser compartida. El acto oralitario sólo tiene lugar en el momento en el que el contador rompe el silencio ante el público oyente.

Además, si la escritura necesita de espacios que separen las palabras de forma que éstas se destaquen, dotándose así, de sentido, en la *oralitura* podríamos considerar estos espacios de separación como silencios dentro de un contexto de ruidos que formarían las palabras. Los ruidos de la *oralitura* equivaldrían a las palabras en la literatura. Cada palabra o cada ruido aislado carece de significado, de forma que éste sólo se adquiere cuando una palabra o ruido se opone

Arte, artificio y artificialidad...

a otro, es decir, cuando se contextualiza (en literatura) o se entoniza²² (en *oralitura*). Pero, y esto es tal vez lo más importante, el silencio es también el momento del acto, de la mímica, de la instrucción al oyente: la mirada que muestra deseo, el puño cerrado en señal de poder, la sonrisa cómplice, la risa callada que nos transmite el sentimiento de incredulidad. Es sobre todo en este punto que la *oralitura* supera a la literatura como el gran arte, cuyos artificios no dependen de la artificialidad de la letra; cuyos artificios se incorporan al texto como palabras mudas, como formas extralingüísticas, y, no obstante, la *oralitura* se demuestra totalmente eficaz para la transmisión de las ideas.²³

En la Edad Media los narradores de historias, los juglares, los artistas de la palabra, también usaban formas extralingüísticas para ejecutar sus funciones. Estas funciones generalmente comenzaban con una presentación de las circunstancias en que conocieron la historia, para dar más veracidad a lo narrado, o simplemente lo contaban como si fuera parte de su experiencia vivida para enseñanza y deleite de la audiencia.²⁴ La intervención del auditorio era parte crucial en las llamadas actuaciones de estos maestros de la voz y de la memoria.²⁵ La memoria, tan poco ejercitada en la mayoría de las sociedades de hoy en día, jugaba en las sociedades medievales, al igual que en algunas sociedades contemporáneas, un papel crucial. Para asegurarse el éxito, estos artistas tenían que dominar dos magisterios: el de la

Arte, artificio y artificialidad...

improvisación y el de la memoria, y dejar que la palabra fluyera en busca de su objetivo. En el seno de una población de mayoría analfabeta, la palabra se reviste de una singular eficacia, ya que es en la palabra que la sociedad medieval se sustenta.²⁶

La mayoría de las sociedades medievales europeas eran sociedades diglósicas, o sea, donde dos o más lenguas convivían de modo desigual: el latín culto como lengua de poder y de cultura,²⁷ y el vernáculo como lengua de cultura popular. La escritura estaba íntimamente ligada al conocimiento del latín. El término *litteratus* describía a aquel que sabía ordenar las letras sobre el papel. Sin embargo, el conocimiento producido en latín vernáculo dependía, por el contrario, de la memoria: "oral cultures must obviously depend on memory, and hence value memory highly." (Carruthers 10) Mary Carruthers parece, sin embargo, poner en tela de juicio la noción de que el crecimiento de la literatura conllevara una consecuente desvalorización y desuso de la memoria, ya que la memoria, según la autora, fue un aspecto básico e importante no sólo de la cultura romana, sino que también influyó profundamente en las sociedades medievales.²⁸

La base de la importancia de la memoria está ligada al valor dado por una sociedad a la retórica. Como parte de la retórica, la memoria tiene sus propias reglas, y la principal viene de la acción de asociación o recolección. El proceso

Arte, artificio y artificialidad...

de asociación exige un trabajo de formación mental de imágenes, imágenes que no tienen ninguna importancia objetiva, sino meramente funcional, de hacer recordar. Carruthers lo deja claro al hablar de imágenes mentales, y explica que ellas tienen "little to do with objective realities." (Carruthers 23) La formación de imágenes mentales que Aristóteles categorizaba bajo la nomenclatura *phantastikón* son divididas en dos tipos: memoria para cosas y memoria para palabras. Esta distinción es de extrema importancia para la lectura de textos medievales.

Siempre parece extraño a los estudiosos, que este periodo histórico, del cual dependió la preservación de las mayores obras de la literatura occidental, tuviese tan poca preparación y capacidad para la copia de notas y citas. Copias y citas en la Edad Media no dependían de la existencia del libro, sino del uso de la memoria. Raramente se insistía, entonces, en que la memoria fuese accionada a través de palabras. La elección del autor de citar el texto a través de la "memoria por cosas," es decir con base en una imagen mental elaborada, era muchas veces una elección consciente, y desde el punto de vista medieval, la más correcta, ya que las ideas eran más importantes que las palabras.²⁹ Según afirma Carruthers, "by late classical and medieval standard the *res* is preserved, even though the *verba* are a bit changed" (Carruthers 180). Y añade:

Arte, artificio y artificialidad...

The distinction between *res* and *verbum*, as we have come to understand it in the context of memorial practices, is at the heart of medieval views of how one should deal with the texts that make up public memory. For *memoria at res* is an adaptation of the original language for mnemonic purposes rather than a simple iteration of it. (Carruthers 189)

Esa preferencia de la memoria por las cosas es preservada y cultivada a lo largo de toda la Edad Media y será todavía encontrada en los escritos de Tomás de Aquino, que la clasificará ya entonces como una emoción necesaria para el hombre.³⁰

Esta manera de pensar del individuo en la Edad Media tiene dos implicaciones bastante importantes en el campo de la crítica literaria. La primera está ligada al concepto de *ego* o carácter. Se creía que todo individuo no era sino pieza de otros individuos, o sea, un autor nada más era que la reunión de grandes autores del pasado, y el personaje mismo se componía de ecos de grandes personajes antiguos. Esta visión nos lleva a una segunda implicación, la cual mezcla dos conceptos: el de autoridad y el de autoría. Hasta aproximadamente mediados del siglo XIV, el autor medieval no es una persona sino un texto. Poco le importa a quien hace uso de una obra el nombre de quien la escribió o la inventó, pues éste puede haber utilizado ideas de otros que

Arte, artificio y artificialidad...

escribieron o recitaron antes que él. Lo único que importa es la idea en sí. La noción de autoridad surge a medida que un texto es recordado más y más veces, dando a su autor la importancia de *fons*, o sea, fuente de la idea. Los artesanos de la palabra que declamaban, con ayuda de la memoria, las ideas que formaban una historia no tenían entonces la preocupación de demostrar su autoría u ocultar que aquélla había sido creación de otro. Su única preocupación era cómo transmitir las ideas que habían memorizado. De ellos, en cierta forma, dependían no sólo la diversión del pueblo, sino también su aprendizaje. Las historias contadas eran muchas veces utilizadas como control de opiniones y, por lo tanto, la palabra llegaba e incluso a ser sinónimo de poder. No es por casualidad que los mismos principios que rigen los cuentos de la plaza vengán a ser aquellos utilizados por los representantes de las fuerzas eclesiásticas y seculares. La *oralitura* es por tanto para el hombre medieval otra regla, referencia y justificación de actos y pensamientos, con la misma intensidad con que hoy en día dependemos de leyes, religiones y códigos morales escritos. Como recuerda Gómez Redondo utilizando el ejemplo del Sendebar:

El Sendebar, como colección de "exemplos", vuelve a demostrar que lo importante, en una obra de esta naturaleza, no son tanto los cuentos que se ordenan como el marco contextual en el que se hayan los

Arte, artificio y artificialidad...

narradores, que van a hacer uso de tales relatos para defender códigos ideológicos y demostrar faltas de comportamiento. (Gómez Redondo 214)

Desde la plaza pública, la corte, el púlpito de la Iglesia, las sinagogas y las mezquitas, los artesanos de la palabra ejercían mediante el vigoroso ejercicio de su voz todo el poder. Es por ello que poetas, cuentistas, juglares y clérigos intercambiaban frecuentemente sus funciones. No debe extrañarnos, por tanto, que los primeros franciscanos fueran tratados de bufones, ni que el clérigo del castillo señorial fuese al mismo tiempo capellán y narrador de cuentos.³¹ Junto con ellos los jueces y los maestros también ejercían una importante labor social: el de ajusticiar a los infringidores de la ley y el de transmitir el saber, respectivamente. No obstante, lo que los une a todos ellos y lo que queremos destacar aquí, es su empeño por transmitir y perpetuar la tradición oral y la *oralitura*. Y es esta tradición oral u *oralitura* que vemos reflejada en una de las colecciones de cuentos más influyentes de la Edad Media: el Sendebar.

En cuanto al libro, el Sendebar es una de las obras más antiguas y más viajeras que conocemos, pues de las tierras del lejano Oriente, donde vio la luz, viaja hasta la Península Ibérica, para pasar después a Europa³² y posteriormente al Nuevo Mundo. Para hablar del libro

Arte, artificio y artificialidad...

conviene antes recordar toda la historia que envuelve su aparición, en cuanto obra codificada en letras, pero dependiente de múltiples tradiciones orales.

La conquista de Persia por los árabes hizo que la sociedad árabe descubriera la persa, que ya gozaba de un mayor refinamiento. Durante el siglo VII, Basora era el principal foco de cultura, donde se manejaban las ideas que posteriormente darían la vuelta al mundo. En esta ciudad, se reunían por un lado, los árabes, preocupados por conservar sus costumbres y las tradiciones del profeta; por otro lado, los persas, que trataban de aferrarse a sus propias tradiciones, pero al mismo tiempo, trataban de encontrar un lugar en el seno del Islam, religión a la que se había convertido la gran mayoría.

En el siglo VIII, comienzan a destacar figuras en el campo de la literatura y de las "ciencias árabes": investigaciones en el terreno religioso, y en relación con ellas, la gramática y la historiografía. Todo ello encaminado a la comprensión de la palabra de Dios. Ese afán por conocer la verdad llevará a los intelectuales árabes a la búsqueda de los legados de la Antigüedad. La convicción de que en toda sabiduría existe siempre algo de provecho impulsará las ciencias y la traducción sistemática de obras hindúes y griegas, siendo principalmente los sirios y persas los traductores de estas obras, pues fueron el pahlavi y el sirio las lenguas a las que fue traducida la gran mayoría de

Arte, artificio y artificialidad...

las obras. Ejemplo de ello fue el autor Ibn al-Muqaffa (m.759),³³ de origen persa y que tradujo al árabe el Calila e Dimna en el siglo VIII, fecha en que sería traducido también el Sendeban.

Estas conquistas supusieron un enriquecimiento único de las letras y de la cultura árabe como muestra la gran cantidad de obras científicas y literarias que no sólo se tradujeron, sino que también se produjeron durante los siglos VIII-X.³⁴

Con la llegada de los árabes a la Península a comienzos del siglo VIII se produce un impacto en una doble dirección. Este impacto se reflejará en un cambio en todos los aspectos de la sociedad que antes habitaba este espacio, incluyendo, por supuesto el campo de las artes. El Sendeban se introduce en árabe, pues es la lengua de los invasores, pero muy pronto pasará a transmitirse en las otras lenguas ya existentes, pues los narradores de cuentos echaban mano de los repertorios más variados y, dada la situación de multiglosia existente en Iberia, es fácil pensar en una sociedad donde la interpretación y la traducción estuvieran a la orden del día.

Por tanto, el Sendeban se introduce en su forma árabe y, es posible que, poco tiempo después se transmitiera oralmente en romance y hebreo, también. Sabemos que el texto árabe de la obra se conservó hasta el siglo XIII, siglo en que se fija mediante la escritura el texto del Sendeban castellano y hebreo. Tanto una versión como la otra son muestras de una

Arte, artificio y artificialidad...

sociedad peninsular en cambio, pues no debemos olvidar que el siglo XIII es la centuria que marca el triunfo de la política expansionista de Castilla en los territorios de Al-Andalus, a excepción del reino nasri de Granada.

Las razones que llevan tanto al infante don Fadrique, como al promotor de la fijación del texto hebreo pueden ser diferentes, sin embargo ambas actitudes son reflejos de una conciencia común, dotar a una obra con la perdurabilidad de la escritura, salvándola de la caducidad de la palabra. Ambos manuscritos son testigos de una conciencia clara de estar asistiendo a un momento único e irrepetible en la historia de la civilización ibérica.

Este hecho podríamos tomarlo como símbolo de la propia sociedad. Los árabes que entran en la Península no son los mismos que habitan ese mismo espacio años después. Del mismo modo que los judíos³⁵ y los cristianos que allí ya vivían, no son los mismos que habitan Al-Andalus, es decir, la misma tierra después de la llegada de los árabes.

La versión textual del Sendebar árabe, traducido del persa, desaparece, se extingue, y otro Sendebar árabe se compone a partir del texto castellano.³⁶ Sin embargo, aunque hagamos referencia al texto, podemos observar que esta obra fue transmitida originariamente de forma oral, debido a las peculiaridades que éste presenta; pues existen numerosos rasgos de esa oralidad que no se extinguieron en el proceso de literaturización sufrido por la obra *oralitaria*.

Arte, artificio y artificialidad...

Ya hemos visto y es cierto, como explica Walter Ong, que la diferencia entre la oralidad y la escritura establece dos maneras radicalmente opuestas de pensar el mundo; pero es tanta o más verdad que en periodos de transición, como el que estudiamos, estas dos maneras se encuentran tan íntimamente relacionadas que es fácil descubrir en una las características de la otra. Es el propio Ong quien recuerda que, como el paso del mundo de lo oral al mundo de lo escrito es siempre lento, "to varying degrees, many cultures and subcultures preserve much of the main-set of primary orality." (Ong 11) Brian Street refutando a Ong, va aún más lejos insistiendo que es imposible hablar de total ruptura entre culturas puramente orales y otras totalmente adaptadas a la escritura. Para él:

the reality of social uses of varying modes of communication is that oral and literate modes are "mixed" in each society. There is nothing absolute about a shift to greater use of literate modes, which is better described as a change in the "mix". Oral conventions often continue to apply to literate forms and literate conventions may be applied to oral forms. (Street 4)

Se puede creer que mucha de la originalidad del Sendebar proviene de la fuerza viva de su oralidad. Dado que esta

Arte, artificio y artificialidad...

obra se sitúa en el límite entre dos épocas, una época mayoritariamente oral, pero que divisa la inexorable llegada de la supremacía escrituraria, como asume Ong; o una época cuya "mezcla" tiende a una mayor cantidad de oralidad, como sugiere Street, me propongo examinar de cerca la naturaleza de los fenómenos de oralidad aún presentes en el texto.

En La letra y la voz de la literatura medieval, Zumthor establece tres tipos de oralidad:

Uno, primario e inmediato, no lleva consigo contacto alguno con la escritura; de hecho, sólo se encuentra en sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos [...] Sin embargo, es casi seguro que la práctica totalidad de la poesía medieval procedió de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexisten, dentro del grupo social, con la escritura. Les he dado respectivamente el nombre de oralidad *mixta*, cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso, y oralidad *segunda* cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario.

(Zumthor 21)

Arte, artificio y artificialidad...

El hecho de que el Sendebár castellano presente más rasgos de oralidad que el texto hebreo nos hace suponer que el texto castellano está más próximo de la versión original, suponiendo como tal una obra concebida y transmitida en régimen de oralidad primera, es decir, una obra que no tuvo, en el momento de su creación, ningún contacto con la cultura del escrito. Esta idea se refuerza aún más cuando observamos que el texto hebreo no presenta las lagunas e incongruencias inherentes a una obra oralitaria en origen y posteriormente literaturizada; pues no conserva las marcas propias de un texto transmitido exclusivamente en régimen de oralidad primera. Además el texto hebreo ha sufrido un proceso de "antropofagia cultural" que no vemos en el texto castellano. Por ejemplo, se menciona el hecho de que el príncipe debe estudiar la Torah.³⁷

El Sendebár se transmite en la Península de forma básicamente oral, no sólo en la lengua de los conquistadores, sino que, por la situación de multiglosia que vive la Península, también vivirá en un estado de traducción constante. Sobre todo porque en la península, como acertadamente señala Marsan:

Il reste bien entendu que les dates des traductions de ces ouvrages sont rarement celles de leur révélation -- les Espagnols connaissant ces récits soit dans les textes arabes, soit par la

Arte, artificio y artificialidad...

transmission orale; ces versions castillanes ne sont que des prolongements naturels nés du succès, un succès qui a duré des siècles, et de l'intention d'élargir le cercle des lecteurs. (Marsan 112)

Este será uno de los factores que hará de ésta una obra única y ejemplar de la sociedad peninsular medieval. Es por ello que la elegimos como base del presente estudio.

En 1253 el infante don Fadrique lleva a cabo la traducción del texto árabe del Sendebar continuando con la iniciativa de su tío Alfonso X, el cual dos años antes, había pedido que se tradujera también del árabe el Calila e Dimna. El hecho de que el infante don Fadrique siguiera la labor de su tío, es una muestra no sólo del interés y admiración que suscitaba la cultura árabe en ciertos círculos de la nobleza castellana, sino que también es un indicio del cambio socio-político por el que atravesaba la Península Ibérica a mediados del siglo XIII.

Dada la situación de plurilingüismo en que vivían los habitantes de Al-Andalus años antes, no resulta difícil imaginar cómo estas historias circularían de forma oral, sin que la traducción fuera necesaria para su comprensión.³⁸ También es fácil imaginar que en pequeños círculos familiares estas narraciones fueran traducidas mentalmente en el momento de ser reproducidas. La necesidad de la traducción y fijación textual de los relatos se da precisamente en zonas

Arte, artificio y artificialidad...

dominadas ya por los cristianos, donde la cultura dominante es ya otra.

La única copia manuscrita existente del Sendebar castellano se conserva en la Real Academia Española de la lengua, en un manuscrito que perteneció al conde Puñonrostro. La obra se encuentra en un códice titulado El Conde Lucanor. Ms. Antigua junto con otras cuatro obras. La datación del manuscrito se ha establecido en el siglo XV y sus correcciones en el XVI. Lacarra afina más la fecha y, basándose en datos lingüístico, afirma que la copia manuscrita debió realizarse entre 1430 y 1470, y las correcciones después de esta última fecha.³⁹ Keller adelanta un siglo la fecha del manuscrito concluyendo que podría ser del siglo XIV con anotaciones del XV, aunque no explica las razones para afirmarlo:

The manuscript, according to Amador de los Ríos, Menéndez y Pelayo, and others, is of the fifteenth, and the interlinear emendations are in sixteenth century hand. There is some reason to believe, however, that the two hands might better be dated in the fourteenth and fifteenth centuries respectively. (Keller XVII)

El origen del Sendebar, así como su transmisión, se presenta muy confuso debido a la falta de documentos que den

Arte, artificio y artificialidad...

científicamente crédito de ello. La multiplicidad de versiones del texto, sin ser ninguna de ellas la original, ha llevado a la crítica por diversos senderos, dependiendo de los contextos en que se ha analizado la obra.

Tradicionalmente cinco son las teorías que se han venido barajando en cuanto a su origen. En primer lugar, la teoría de Theodor Benfey sostiene que el origen del Sendebar hay que buscarlo en la India. Más en concreto en las narraciones sobre las reencarnaciones de Buda (jaktas) de los monjes budistas. Estas historias orales se fijarían posteriormente en colecciones de cuentos como el Tantrakkyayik (100 d. JC). A partir de este texto se originaría el Panchatantra, del cual se haría una versión -el Hitopadeza- en el siglo X. Del sánscrito sería traducido al pahlevi -persa literario- y posteriormente al árabe.⁴⁰

La teoría de Perry, a su vez, se basa en que fueron los persas quienes organizaron la obra en el siglo VI. En cuanto a su origen sánscrito, Perry aduce que no hay pruebas suficientes que nos lleven a considerar ese dato como cierto.⁴¹ La tercera teoría, la de Artola, es de carácter conciliador y trata de confirmar tanto la teoría de Benfey como la de Perry. Artola sostiene que el material es hindú, aunque la obra como tal es persa.⁴²

De cuño innovador, pero aparentemente de poca consistencia pragmática, la teoría de Carra de Vaux se basa en el origen pitagórico del Sendebar tomando como referencia

Arte, artificio y artificialidad...

la moral de sus cuentos y la prueba del silencio.⁴³ Sin embargo, no es seguro que la prueba del silencio sea de origen pitagórico, pues puede estar vinculada a ritos de iniciación de carácter folclórico.⁴⁴ Además, en cuanto a la moral de los cuentos, sabemos que no es exclusiva de esta obra, puesto que se manifiesta en otras colecciones como el Calila e Dimna y la Disciplina Clericalis.

Por fin, la quinta y última teoría, la más reciente de todas, es la defendida por Epstein. Epstein defiende el origen hebreo del Sendebär. Según él habría sido una versión hebrea de los ss.II-IV a.C. la originaria de la árabe; la cual, a su vez, habría servido de base para las versiones posteriores, incluyendo la hebrea de los ss.XII-XIII hoy desaparecida.⁴⁵

Una vez que hemos presentado un breve panorama de las diferentes teorías existentes acerca del origen del Sendebär, cabe decir que la mayoría de la crítica parece concordar en que la versión castellana procede directamente de una versión árabe, como explícitamente se menciona en el prólogo, y que la versión árabe procede a su vez de una persa. De las controvertidas teorías sobre el origen del texto, pasaremos a continuación a presentar la estructura formal de la obra.

La estructura externa del libro es simple. Consta de un prólogo, ajeno a la obra, gracias al cual sabemos las condiciones bajo las cuales se ordena la traducción y la fecha:

Arte, artificio y artificialidad...

El ynfante don Fadrique, fijo del muy noble
aventurado e muy noble rrey, don Fernando, de la
muy santa rreyna conplida de todo bien, doña
Beatriz, por quanto nunca se perdiese el su buen
nonbre, oyendo las razones de los sabios, que quien
bien faze nunca se le muere el saber [...] Plogo e
tovo por bien que aqueste libro [fuese trasladado]
de aravigo en castellano [...] Este libro fue
trasladado en noventa e un años. (3)⁴⁶

Al prólogo le sigue el corpus de la obra propiamente
dicho. Este núcleo está constituido por una serie de cuentos
engarzados entre sí mediante el procedimiento de caja china o
mise en abyme. Es decir, la historia que nos introduce en la
obra contiene a su vez otras historias que contienen a su vez
otras, y así sucesivamente. En su corpus podemos observar
claramente tres partes: Primeramente, la historia marco, que
sirve para introducirnos en la acción. Nos presenta la
historia de un rey cuyo hijo es acusado por su madrastra de
intento de violación. El drama irá aumentando y disminuyendo
su intensidad a lo largo de la segunda etapa; la segunda
parte consta de una sucesión de *exempla*. Estos discursos
ejemplares servirán para mantener la tensión de la trama. En
ella, durante siete días, cada uno de los privados del rey
(siete en total) intervendrá en defensa de la vida del

Arte, artificio y artificialidad...

príncipe y acusando a la mujer del rey. Como contrapartida, la mujer del rey tratará de defenderse de las acusaciones de los privados y los acusará de malos consejeros; y finalmente, el desenlace, que se producirá en el octavo día con la esperada intervención directa del príncipe.

En cuanto a la estructura interna del Sendebar, observamos que guarda elementos comunes con los cuentos folclóricos de tradición oral y también con algunas historias mitológicas. Los primeros años de la vida del príncipe son comunes a las de los mitos heroicos según lo describe Otto Rank:

Desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de la prohibición externa u otros obstáculos. (Rank 78)

Después del nacimiento del príncipe hay un periodo del que nada sabemos.⁴⁷ Esto se debe, según Lord Raglan expone en su artículo "The hero of Tradition", a que durante el periodo de la infancia el héroe no interviene en ningún rito de iniciación.⁴⁸ En El héroe de las mil caras, Campbell concluye que son tres las etapas que sigue el proceso de iniciación del héroe: primero, tiene lugar la separación o partida en la que el joven abandona su hogar. Después pasa por un periodo

Arte, artificio y artificialidad...

de pruebas y victorias en las que tiene que vencer las tentaciones de una mujer. El último paso sería el regreso y la reintegración del héroe a la sociedad.⁴⁹

Sin embargo, haciendo un seguimiento de la lectura de Propp,⁵⁰ ya desde el comienzo observamos que sigue la estructura que este autor establece como característica del héroe en los cuentos maravillosos:

I. El príncipe debe alejarse de la casa para recibir las instrucciones del Sabio Çendubete.

II. Cuando tiene que regresar a palacio, el héroe es objeto de la prohibición de hablar.

III. El héroe es sometido al interrogatorio del rey.

IV. La prohibición es transgredida mediante las palabras que le dice a la madrastra: nuevo personaje que hace su entrada en el relato y al que se puede calificar como agente agresor del protagonista. Su papel es desestabilizar la paz y causar un perjuicio.

V. El agresor recibe importante información de su víctima. Podrá hablar en una semana, con lo cual la vida de la madrastra corre peligro.

VI. La agresora engaña para salvar su vida acusando al príncipe de intento de violación.

VII. El héroe es condenado a muerte.

VIII. El héroe es socorrido gracias a la intervención de los validos del rey.

Arte, artificio y artificialidad...

IX. El héroe se enfrenta al agresor. Aunque no se produce un enfrentamiento directo, el príncipe acude al rey para explicarle todo lo ocurrido.

X. Se desvela la verdad.

XI. La madrastra es condenada a ser quemada.⁵¹

XIII. Se restituye el orden inicial.

La historia introductoria o historia marco comienza con las angustias del rey Alcos que no consigue tener heredero. Después de hablar con su esposa favorita, ésta decide que deben rezar e implorar a Dios para que se cumplan sus deseos. Así lo hacen y gracias a sus oraciones, ella concibe un hijo. Cuando nace el príncipe, el rey convoca a todos los sabios del reino para que caten la estrella de su hijo: el hijo tendrá una larga vida, aunque a la edad de veinte años, algún percance con su padre hará que su vida corra peligro.⁵²

E ellos cataronla e fizieronle saber que era de luenga vida e que seria de gran poder, mas a cabo de veynte años quel avia de conteçer con su padre por que seria el peligro de muerte. (6)

El hijo crecía, pero no aprendía nada. Ante esta situación el rey decide convocar a todos los sabios para ver cuál de ellos es el más capacitado para educar al príncipe. Después de un largo debate entre los sabios, el rey lo confía a Çendubete y fijan un plazo: "E fizieron carta del pleyto, e

Arte, artificio y artificialidad...

amos pusieron en qual mes y qual ora del dia se avia de acabar." (8) Dos días antes del periodo acordado, el rey expresa que desea ver a su hijo.⁵³ Çendubete consulta entonces las estrellas para ver los destinos del príncipe, y descubre que la vida de éste corre gran peligro, y que para salvarla debe guardar silencio durante los siguientes siete días.⁵⁴ Çendubete habla con el príncipe y le pide no decir palabra para salvar su vida: "Quando fueren pasadas dos oras del dia, vete para tu padre; mas non fables fasta que sean pasados los siete dias." (9)

Finalmente, se produce el deseado encuentro entre el rey y su hijo. Día penoso para el monarca que al ver que su hijo no habla piensa que algún mal padece. Una de las esposas del rey le pide que la deje hablar con el príncipe para saber cuál es el motivo de su silencio. Cuando la esposa llega ante el príncipe, ésta le propone asesinar al rey para hacerse con el reino. Al ver que el príncipe no responde y ante el temor de que descubra ante los otros su plan, acusa al príncipe de intento de violación: "Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenia a el por tal." (12)

Esta situación provoca la ira del rey, el cual ordena la muerte de su hijo. Los visires salen en defensa del príncipe y cada uno relata dos historias sobre las artimañas y fechorías de las mujeres. Los relatos de los visires se van alternando con los relatos de la mujer del rey, la cual, por

Arte, artificio y artificialidad...

su parte, trata de defenderse de las acusaciones de aquéllos.

Finalmente, una vez cumplido el plazo de siete días, el príncipe cuenta todo lo sucedido y el rey decide matar a la mujer: "mandola quemar en un caldera en seco." (64)

En su argumento, hemos visto cómo el relato presenta las características del relato maravilloso, es decir: planteamiento del problema, petición a Dios, héroe en peligro, superación del peligro. De lo expuesto, sin embargo, sólo podría concluirse que el texto no es más que un cuento maravilloso, que por supuesto presenta rasgos de oralidad puesto que, como tal, está concebido para ser contado.

Es una lectura detallada del cuento, lo que nos hace conscientes de las lagunas, incongruencias y contradicciones existentes en su trama. Estas anomalías responden al carácter *oralitario* del relato, es decir, a su forma de transmisión originariamente oral, dado que tanto para el narrador como para la audiencia es difícil mantener en la memoria estos pequeños detalles, en los que los oídos no reparan, pero que saltan a la vista cuando estamos ante el texto escrito. Obviamente, estos matices son más susceptibles de ser advertidos por la mirada escrutinadora del lector. Sólo cuando tenemos un texto que podemos leer y releer cuantas veces queramos, advertimos las discordancias existentes, pues, en realidad, cuando escuchamos una historia

Arte, artificio y artificialidad...

estamos más interesados en lo que se cuenta que en cómo se cuenta.

Si seguimos las bases que Ong establece como propias del pensamiento y de la expresión oral,⁵⁵ vemos que el Sendebar, por las características que presenta, bien se ajusta a esos parámetros. En cuanto a su trama, ésta está en relación directa con la experiencia vital humana. Su comprensión no presenta ningún esfuerzo intelectual para el oyente. Además está constituida por una serie de elementos agónicos (lectura astrológica, conflicto padre-hijo, prueba del silencio, ruptura de la prueba, engaño de la mujer, condena a muerte, etc.) que sirven al propósito de mantener vivo el interés de la audiencia, por un lado; por otro, induce al oyente a empatizar con el héroe. Este sentimiento de empatía produce, al mismo tiempo, un sentimiento de comunidad en la audiencia.

En cuanto a su lenguaje, vemos que todas las palabras tienen su referente en un marco presente y real. En numerosas ocasiones se recurre al empleo de expresiones formulaicas, como ocurre por ejemplo, en el inicio: "Avia un rrey en Judea que avia nonbre Alcos" (4)⁵⁶, que por cierto presenta el mismo comienzo de miles de cuentos infantiles. A continuación observamos una gran presencia de verbos de dicción y de pensamiento para introducir la voz de los personajes: "y dijo uno", "y el rey pensó", "y entonces les preguntó", "me han contado", "ella respondió", etc. Esta técnica, necesaria para guiar al oyente, responde a una

Arte, artificio y artificialidad...

necesidad propia de un relato con base en la transmisión oral (*oralitura*), y de la cual, la ficción concebida como texto literario (literatura) carece. Eso mismo ocurre, por ejemplo, con los nombres propios. Es lógico pensar que para memorizar el relato se suprimieran los nombres de los personajes, ya que lo que importa es el mensaje en sí. Pues como señala Ong: "Oral folk have no sense of a name as a tag, for they have no idea of a name as something that can be seen." (Ong 33) Así pues, lo que conviene destacar no es el personaje en sí, sino la función que éste cumple en el contexto de la historia. En el Sendebar sólo sabemos el nombre del rey Alcos y el del sabio-maestro del príncipe, Çendubete. El del mismo príncipe, por ejemplo, es omitido.

Otra característica de la *oralitura* es la marca temporal de los elementos de conexión del discurso, necesarios para saber el desarrollo y evolución de la trama, y de los cuales carece la ficción literaria. Dado que la sucesión y ordenación de los acontecimientos hace que éstos no sean necesarios: "Entonces dijo el rey," (45) "Tan pronto como ella hubo dicho esto," (46) "Luego les dijo," (46) "Cuando oyó esto," (54) "Tan pronto dijo esto." (54) Además de estos elementos de conexión, que se repiten en muchos casos, abundan ciertas fórmulas que se repiten en escenas similares, como ocurre en las intervenciones de los visires y de la esposa: "¿Cómo fue eso?", "mandó matar a su hijo", "mandó no matar a su hijo", etc.

Arte, artificio y artificialidad...

Al margen de estos rasgos de oralidad, las inverosimilitudes y lagunas que presenta el texto son otros de los aspectos que más refuerzan su carácter oralitario. Al comienzo del relato, en la historia marco se nos cuenta que el rey no podía dormir y habla entonces con su esposa favorita. Esa es la idea que se capta. Si leemos y releemos el texto vemos que hay una contradicción patente. Al principio el texto dice que:

e do jazia una noche en su cama con una dellas, començo de cuydar que quien heredaria su rregno despues de su muerte; e desi cuydo en esto, e fue muy triste, e començo de rrebolverse en la cama con muy mal cuydado que avia; e a esto llego una de sus mugeres, aquella quel mas queria [...] e llegose a el por quel veye estar triste. (5)

Este comienzo ya parte de una inverosimilitud. No es difícil imaginarnos la escena, pero ¿cómo, estando el rey en la cama con una de sus mujeres, otra se atrevería a irrumpir en la recámara? o ¿debemos pensar que la otra esposa era voyeur para saber que el rey estaba triste? Evidentemente este matiz carece de importancia para los oídos de un oyente, además no presenta ningún obstáculo para que la historia siga su curso, pues esta introducción sólo sirve al propósito de situarnos en el ambiente. Esta incongruencia se mantiene más

Arte, artificio y artificialidad...

adelante cuando en el texto leemos "levantaronse amos, e fizieronlo asi, e tornaronse a su cama," (7) ignorando por completo a la mujer que ya estaba en la cama del rey.

Continuando con el relato llegamos a la escena en que el rey convoca a los distintos sabios para saber cuál es el más indicado para educar al príncipe. La educación, la adquisición de sabiduría es uno de los pilares que sostiene la narrativa didáctica medieval. De ahí el importante papel asignado a los maestros/sabios en estas obras. A través de sus enseñanzas, es posible adquirir conocimiento, sapiencia. Tanto en la sociedad índica como en la griega, los maestros tenían la labor, no sólo de comunicar sus conocimientos, sino también de formar el carácter de sus pupilos.⁵⁷

Según Maravall, en las sociedades tradicionales, el saber, así como las ciencias, se considera algo cerrado en sí mismo, es decir, acabado y concluido. El principal problema radica en descubrir dónde se halla escondido ese incalculable tesoro.⁵⁸ En el Sendebar, el rey desea que su hijo adquiriera sabiduría para poder gobernar con justicia. Aunque no lo diga explícitamente, Çendubete, que conoce bien los sentimientos del rey, utilizará ese deseo como base argumental en el debate con los otros sabios, para convencer al rey de que él sería el mejor maestro para el príncipe:

Mostrarle e en seys meses lo que non le mostrare otro en sesenta años, por guisa que ninguno non

Arte, artificio y artificialidad...

sepa mas quel; e yo non lo tardare mas de una ora,
ca me fizieron entender que qual quier tierra quel
rregno fuese derecho, ge lo faga entender, e non
aya consejo que emiende a lo que el rrey fiziere.

(8)

En esta escena, observamos otra laguna del texto. En el debate que mantienen los sabios sobre cuál de ellos sería el mejor, Çendubete es acusado de no haberle enseñado al príncipe antes, como si él ya hubiera estado a cargo de su educación:

Estonçes dixo uno de los quatro sabios: -Atal es el
que dize e non faze commo el rrelampago que non
llueve; e pues, ¿por que non le enseñaste tu
ninguna cosa en estos años que estuvo contigo,
faziendote el rrey mucho bien? (6)

Sin embargo, el narrador omnisciente sólo menciona el hecho de que cuando cumplió los nueve años, el rey hizo que aprendiera a leer y a escribir y a la edad de quince años, viendo que no aprendía nada, decidió convocar a todos los sabios para elegir a uno que lo enseñara, con lo cual el lector no sabe con certeza si este maestro ya ha sido tutor del príncipe anteriormente.

Arte, artificio y artificialidad...

En este mismo pasaje, existe una incongruencia en cuanto al tiempo que Çendubete necesita para instruir al joven en todas las artes. Primero dice: "Tu veras, si Dios quisiere e yo bivo, que le enseñare en seys meses lo que non le enseñaria otrie en setenta años." (7, subrayado mío) Sin embargo, líneas después repitiendo la misma frase leemos un sesenta en vez de setenta: "Mostrarle e en seys meses lo que non le emostrara otro en sesenta años." (8, subrayado mío)⁵⁹

Otra laguna se abre ante el hecho de que si el plazo concedido a Çendubete es de seis meses, el príncipe tendría entonces quince años y medio cuando tiene lugar el percance con su padre que pondría en peligro su vida. Es curioso observar cómo en la versión hebrea no existe ninguna de estas incongruencias ni lagunas.

Explícitamente se dice que a los siete años Sendeban se hace cargo de la educación del joven, y que estuvo con él doce años y seis meses.⁶⁰ Después, cuando el rey no ve en su hijo ninguna señal de sabiduría, le dice a los sabios que un tercio de su reino será para quien sepa educar bien a su hijo. Es entonces que Sendeban responde que le enseñará en seis meses. Las cifras sí cuadran en la versión hebrea, pues tendría entonces diecinueve años y medio, más los seis meses de instrucción del sabio, llegamos a la edad en que, como pronosticaron los sabios en el día de su nacimiento, tendría lugar dicho conflicto.

Arte, artificio y artificialidad...

La explicación que da Sendebar resulta mucho más convincente que la que da Çendubete, al presentarse como joven inexperto con miedo de transferir su sapiencia:

Estaba constreñido por mi juventud y por la tierna edad del príncipe. Deseaba que no existiera nadie como yo en toda la tierra. Ahora he envejecido y el joven ha crecido y me alegraré de legarle toda mi sabiduría. (Epstein 65)⁶¹

Ya desde el inicio del drama, el tema principal del Sendebar es la oralidad pues a través de ella se establece la trama, que parte del silencio impuesto al príncipe. Las tentaciones y las amenazas para que el príncipe hable, sólo sirven para dar mayor énfasis al asunto. Sin embargo, el punto que aquí nos interesa es el momento inmediato que sigue al acto en que la mujer del rey le propone al joven el homicidio del padre, para que, casados en un futuro, tengan él y ella la fortuna del fallecido monarca.

Respondiendo a esta proposición, el príncipe dice: "¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días yo te respondería a esto que tu dices!" (11) Entonces, recién leído este pasaje, el lector espera que algún percance le ocurra al príncipe, por haber olvidado la advertencia del filósofo, por haber quebrantado la regla. Sin embargo, este acto no hace que la acción se precipite hacia ningún

Arte, artificio y artificialidad...

desastre. Esta frase dicha por el príncipe sirve no sólo para fortalecer la estructura del texto, sino que también sirve para justificarla, pues es a partir de las palabras del joven que la reina sabe que su vida corre peligro, desencadenando el proceso posterior de la trama.

Sin embargo, cabría preguntarse una serie de cuestiones tales como: ¿No habría otra manera por la cual el príncipe pudiera transmitir a la mujer su descontento e indignación sin contradecir los preceptos del sabio? Al lector moderno, las opciones le parecen muchas y, así, le parece ver, por parte del narrador, una despreocupación en cuanto a la verosimilitud de la trama. No obstante, este dato nos sugiere cómo el texto, al ser recibido auditivamente, se permite algún que otro desliz, propio del discurso oral. El narrador, por otra parte, es consciente del "olvido" del joven, pero no interfiere en la secuencia del relato, aunque sí señala el hecho para dar mayor tensión a la trama. De este modo dice:

"E quando ella ovo dicho, tomo el moço gran saña; e estonçe se olvido de lo que le castigara su maestro e todo lo quel mandara, e dixo: -¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete dias yo te rresponderia a esto que tu dizes! (11)

Arte, artificio y artificialidad...

El hecho de utilizar la palabra como medio de comunicación no sólo rompe la verosimilitud de la narración, sino que además refuerza la estructura del relato, pues es a partir de este momento cuando se desencadenan las acciones posteriores, que se iniciarán con la acción de la mujer, pues: "Tan pronto dijo [el príncipe] esto, comprendió ella que estaba en peligro mortal." (54) Este hecho nos sitúa en un espacio donde la cultura oral era el casi exclusivo medio de comunicación, y por ello, el "olvido" apenas era notado por un receptor interesado en conocer el resto de la historia.

El escriba que le dio al texto oral la consistencia de la escritura, parece que lo fijó tal cual lo oyó, dadas las lagunas que en él se encuentran. Por ejemplo, en la historia marco, cuando el rey está meditando sobre quién heredará su reino, puesto que no tenía heredero, la mujer que concibe al príncipe es descrita como la favorita del rey: "a esto llego una de sus mugeres, aquella quel mas queria." (4) Palabras semejantes definirán a la mujer que provoca al príncipe: "El rrey avia una muger, la qual más amava, e onrravala mas que a todas las otras mugeres quel avia," (11) con lo cual el "lector" no sabe si se encuentra o no ante un caso de incesto "fingido" (pues en realidad nada de lo que ella dice aconteció).

Es el mismo texto el que nos da la respuesta cuando releemos el pasaje y descubrimos un "tu hijo" en vez de un

Arte, artificio y artificialidad...

"nuestro hijo" y el mayor grado de confianza que el príncipe tenía con ella, más que con las "otras mujeres", con lo cual ella se sitúa al mismo nivel que las demás, no en el papel de madre:⁶²

Señor, dixieronme lo que avia acaesçido a tu fijo. Por aventura, con gran verguença que de ti ovo, non te osa hablar; mas si quesieses dexarme con el aparte, quiça el me dira su fazienda, que solia hablar sus poridades comigo, lo que non fazia con ninguna de las tus mugeres. (11)

Estas lagunas -- pues no sabemos qué le ocurrió a la madre del príncipe, ni el motivo por el cual la mujer desea la muerte del joven -- son inapreciables cuando imaginamos la historia narrada, pues son pequeños detalles, fáciles de no retener en la memoria, que no tienen efecto alguno en el conjunto de la historia. Sin embargo, son claros indicios de inverosimilitud en el texto escrito.

La restitución del orden inicial se establece precisamente mediante la palabra del príncipe. Es entonces que caemos en la cuenta de la importancia que el silencio posee en la obra; silencio que se opone a no-silencio o habla. El habla, la palabra, es el instrumento mediante el cual se demuestra la sapiencia, la sabiduría. Los siete días de silencio no son sino el periodo de gestación tras el cual

Arte, artificio y artificialidad...

renace el héroe. En el caso del príncipe, su sabiduría se demuestra también por la medida, todo en su justa medida, y teniendo siempre en cuenta las circunstancias: guardar silencio cuando debía y hacer uso de la palabra en el momento adecuado. De la sabiduría que llevaría al uso correcto de la palabra, se deriva también otra virtud: la justicia. En el Sendebar la justicia del rey desencadenará también la "justicia poética", pues la mujer es condenada a muerte, que servirá a dos propósitos: mostrar la justicia de los reyes y gobernantes, asesorados siempre por fieles consejeros, por un lado; por otro, inculcar en la audiencia el principio de actuar con buen entendimiento, pues como indica M.J. Lacarra, los textos didácticos, en general:

coinciden en alabar la virtud de la medida y el papel de los consejeros, ya que ambos suponen un control de los instintos regios para evitar que se deje llevar por una decisión arrebatada. Dado el poder omnímodo del rey, éstos serán sus únicos frenos. (Cuentística 157)

La tensión entre el bien y el mal se quiebra en el momento que el príncipe cuenta lo ocurrido, instituyendo así la victoria de las fuerzas del bien, pues como reza el prólogo "quien bien faze nunca se le muere el saber." (3) La palabra posee pues en esta obra un valor textual y otro

Arte, artificio y artificialidad...

extratextual, pues por un lado constituye la base argumental del relato, pero al mismo tiempo fue esa palabra comunicada de boca a oído la que se plasma en el papel originando así el texto gracias al cual conocemos la obra.

Siguiendo, pues, la idea de Zumthor, podríamos afirmar, entonces, que el Sendebar nos sirve como modelo de lo que él ha denominado transmisión en régimen de "oralidad mixta", pues la oralidad posee un papel predominante en la transmisión del texto y la influencia del escrito no es total, sino externa. Es por ello, que el Sendebar representa el más claro ejemplo de *oralitura* que conservamos en lengua castellana.

Arte, artificio y artificialidad...

CAPÍTULO II

Los Siete Sabios de Roma y el artificio de la escritura

Como la emperatriz ouo leydo la cedula,
con los dientes e con las vñas se
despedaço los vestidos hasta el ombligo y
el rostro hasta que salio sangre; y
destocose y dio muy grandes gritos
(Los Siete Sabios de Roma)

Arte, artificio y artificialidad...

Hablábamos en el capítulo anterior del Sendebär como modelo del arte de la narración oral. Nos referíamos, entonces, al 'arte' de contar considerando una obra que poseía abundantes rasgos de oralidad, lo cual, hacía de ella una obra más próxima a una cultura en la cual la expresión oral primaba sobre la expresión escrita. En este contexto empleábamos la palabra 'arte', pues entendemos que la comunicación oral está más próxima de la experiencia vital humana que la escrita. Es una obra que se presenta con toda naturalidad, aunque ésta pueda parecerle al lector de hoy en día "de difícil lectura," pues carece de las técnicas narrativas a las que los lectores del siglo XX estamos acostumbrados.

En este capítulo veremos, pues, una obra donde perviven rasgos de la oralidad, pero en la cual encontramos una serie de **artificios** que impactan la escritura; es una obra ya consciente de su literaturidad, pues, aunque el término "leer" cambiara posteriormente su significado, en la Edad Media, como apunta Paul Saenger, "*Legere meant audire, even though in the fourteenth century inspixere and videre were employed to denote silent private reading.*" ("Silent Reading" 384)

Los Siete Sabios de Roma es una obra que ha recurrido ya al artificio, dado que en ella predomina la elaboración sobre la naturalidad, o sea, sobre la espontaneidad y la improvisación. En este texto, ya no hay olvidos que se

Arte, artificio y artificialidad...

transcriban como lagunas ni incongruencias, por el contrario, es una obra que, como veremos, presenta un lenguaje más elaborado propio de la expresión escrita. Es decir, se trata de un texto donde la memoria no ha sido el único artificio utilizado en su composición.

Así, según Lacarra, el estudio de Los Siete Sabios de Roma:

Resulta de gran interés para comprender los fenómenos de la propagación literaria. El procedimiento narrativo, con lo que suponía de novedad, fue rápidamente captado; el marco se conservó y los elementos subordinados fueron sustituidos por otros, más acorde con su nuevo contexto. (Cuentística 24)

El siglo XII ha sido reconocido como un periodo innovador en muchos aspectos, entre ellos el campo de las leyes, la filosofía, la teología, y el que aquí más nos interesa: el de las artes. En la práctica de la lectura y de la escritura, fue principalmente una época de continuidad y consolidación, precisamente cuando la separación de las palabras llegó a ser la norma.⁶³ La consolidación de la práctica de la escritura y de la lectura basada en la separación de las palabras mantuvo antiguos mecanismos de elaboración de la obra, al tiempo que introdujo otros nuevos.

Arte, artificio y artificialidad...

Entre los mecanismos ya existentes se encontraba el uso de diagramas, esquemas y otros recursos visuales para guardar información.⁶⁴ Sin embargo, el cambio radical se produjo en la manera de concebir la expresión textual. Si en una sociedad donde la cultura del texto está supeditada a la cultura oral, el texto únicamente se presenta al servicio del discurso oral, en una cultura donde lo textual y lo oral conviven armónicamente, el texto ya se reviste de una mayor relevancia. Esta importancia se refleja en dos aspectos: por un lado, la palabra ya no es el único medio de comunicación entre los individuos, además es más volátil que la tinta; por otro, en el momento en que un papel nos está sirviendo en lugar de la memoria,⁶⁵ ya estamos estableciendo una pautas de comportamientos sociales diferenciadoras de su cultura. En este sentido señala Saenger:

Latin riddles written in verse, reflected the conception of the written page as a field for the artificial mental manipulation of word images, rather than for the transcription of oral speech.

(Space between Words 98)

Otras de las innovaciones se dará en el ámbito de la creación artística literaria, donde la memoria sigue desempeñando aún un papel crucial. La confección del texto medieval pasa necesariamente por tres etapas: *meditatio* o

Arte, artificio y artificialidad...

preparación de la idea, *dictamen* o preparación para la exposición de la idea y *compositio* o colocación de la idea sobre el papel.⁶⁶

La influencia de la cultura árabe en la narrativa europea, va más allá del importante legado que dejó en las letras y en las ciencias. Es de todos conocidos que importantes obras de la Antigüedad clásica llegaron hasta nosotros gracias al trabajo compilador de científicos, y pensadores árabes. Lo que no es tan sabido, sin embargo, es que la práctica de la separación de las palabras en los códices latinos se inició tras la introducción en Europa de las traducciones de obras árabes. Tan grande es el impacto de la cultura árabe en Europa que según Saenger:

For the history of reading and the book, Arabic culture was to medieval Latin West what Greek culture had been to the Roman Empire in late antiquity. In both instances, the prestige of a dominant culture was such that when its superior learning was transmitted by translation into Latin, its text format was emulated as well. (Space Between Words 124)

El espíritu viajero del Sendebar no sólo hizo que la obra se extendiera desde Oriente hasta Occidente, sino que también hizo que, en su largo recorrido, la obra diera

Arte, artificio y artificialidad...

origen, a su vez, a otras y se dividiera así en dos grandes ramas: una oriental y otra occidental. El Sendebár, con todas sus versiones, pertenecería a la rama oriental y Los Siete Sabios de Roma, así como sus variantes, a la occidental.⁶⁷

Si existen grandes discrepancias entre los críticos sobre el origen del Sendebár, podemos imaginar que no hay menos controversia cuando tratamos de investigar los orígenes de Los Siete Sabios de Roma.

Para Ventura de la Torre, el grupo occidental de la obra se originaría al entrar el Sendebár en Europa en el último tercio del siglo XII originando dos vías:

una muy posible oral, actualizada en la prosa latina del Dolopathos, sin importancia transmisora a excepción del poema francés de Hebert. Otra, procedente de una posible fuente bizantina (griega con influencia del modelo hebreo) oral y/o escrita, responsable de los cinco grandes subgrupos europeos constitutivos del ciclo literario "Siete Sabios de Roma." (Torre IV-V)

Desgraciadamente este autor no nos da prueba de los indicios que le llevaron a plantear la influencia de la versión hebrea sobre la griega. Sobre todo porque el modelo griego se supone que fue el origen de las versiones

Arte, artificio y artificialidad...

occidentales, mientras que la versión hebrea pertenece a la rama oriental, junto con la castellana, la árabe y las versiones persas. Gaston Paris, sigue los presupuestos establecidos por Benfey, y señala que el Sendebar pasó primero a Italia a través del Imperio Bizantino.⁶⁸

María Jesús Lacarra, por su parte, sostiene que los principales focos de transmisión fueron dos: el primero sería el Dolophatos sive de rege et septem sapientibus, versión latina realizada por el monje Juan de Alta Silva, a finales del siglo XII o principios del XIII. Como afirma Lacarra, esta versión coincide con las versiones orientales en confiar la instrucción del príncipe Dolophatos a un sólo sabio: Virgilio.⁶⁹ De este texto se realizó en el siglo XIII una versión en verso a cargo del poeta francés Herbert. El segundo foco sería el Liber de septem sapientibus (ca.1135), del cual existen numerosas versiones siendo la más antigua una francesa: Les sept sages de Rome. En castellano se conservan tres versiones: Versión de Diego de Cañizares (s. XV) tomada del Scala Coeli de Juan de Gobio; el libro de Los Siete Sabios de Roma, traducción del texto latino, y la Historia lastimera del príncipe Erasto, hijo del emperador Diocleciano, que es una traducción de la versión italiana de Los Siete Sabios de Roma.⁷⁰

En algo que la crítica parece estar de acuerdo es que son los siglos XII y XIII el periodo de transmisión escrita de estas obras, aunque en la Península es muy probable que

Arte, artificio y artificialidad...

circularan versiones orales en siglos anteriores.⁷¹ Sin embargo, será en la segunda mitad del siglo XIII que se produzca la gran explosión de colecciones de *exempla*. Estas colecciones generalmente servían para ayudar a los clérigos en la predicación,⁷² al tiempo que constituían una fuente de recreación.

Cabe también mencionar el importante papel que jugaron las órdenes mendicantes en la propagación de los *exempla* y en ello ha insistido Jean Claude Schmitt, quien afirma:

Durant la première moitié du XIIIe siècle, au moment du premier essor des ordres mendiants, les *exempla* ont certes été utilisés et recueillis par les prédicateurs, mais non encore compilés. La compilation des recueils ne dut commencer que lorsque la masse des *exempla* recueillis fut assez importante pour exiger un classement de tous ces récits; elle fut vraisemblablement favorisée aussi par l'installation définitive, la stabilisation des couvents, et naturellement par l'essor des études dans les ordres mendiants. A partir de la deuxième moitié du XIVe siècle, le réseau des couvents étant alors presque complètement constitué. (Schmitt 9)

La existencia de las distintas versiones conservadas confirma el hecho de que estas transmisiones fueran ya

Arte, artificio y artificialidad...

efectuadas con base en la escritura. Precisamente por ser ese el resultado de la naturaleza de la historia manuscrita, puesto que ésta no se trata de un sólo libro sino de muchos. En efecto, como recuerda Lacarra:

La rama occidental del Sendebar alcanzó gran éxito en Europa, donde hay más de cuarenta versiones diferentes, conservadas en doscientos manuscritos y aproximadamente doscientas cincuenta ediciones.

(Cuentística 29)

Es decir, cada vez que la historia se publicaba, o sea, era leída ante una audiencia, se iban modificando partes de la historia para asegurar el éxito de su recepción. Puesto que lo importante era transmitir un determinado mensaje, y no las palabras exactas de la copia.

Este proceso podría hacerse con anterioridad a la lectura pública, pero es más fácil imaginar, en el contexto de la Edad Media, que las alteraciones ocurrieran en el momento preciso de su actuación ante el público.

Precisamente porque será ese público el que completará en ocasiones la historia; pues era común que la audiencia participara muchas veces dándole un final, o rellenando partes, algo que Koff ha denominado como "reading cooperatively."⁷³

Arte, artificio y artificialidad...

El narrador de cuentos conseguía mediante la técnica de hacer participar al público un cierto clima de complicidad que aseguraba el éxito y el divertimento-asesoramiento de la audiencia. Por otra parte, una audiencia participativa le facilitaba al lector-intérprete de la historia asegurarse de que se estaba entendiendo su contenido. O sea, mediante las intervenciones del público, el lector podía saber si era necesario repetir ciertas partes del texto, aligerar o disminuir el paso de la lectura o tal vez recurrir a los gestos en pasajes más oscuros para el entendimiento común. Es decir, podríamos decir que el texto leído ante una audiencia se va creando a sí mismo a medida que se lee.

Como recuerda Koff:

The author of the story will pace the narrative so that an audience can follow it and "fill it out." Reading cooperatively does not imply that the author is incompetent, but only that he cannot possibly make the entire narrative explicit to everyone, given the nature of language and the circumstances of public narration. (41-42)

Si tomamos como ejemplo el caso del Sendebar, es fácil pensar que la obra, a medida que entrara en contacto con diferentes tipos de audiencias, iría conservando su estructura pero cambiando la forma. De modo que al entrar en

Arte, artificio y artificialidad...

contacto con el mundo cristiano mudaría ciertos aspectos para aproximar la ficción al entorno sociocultural de su audiencia. Los Siete Sabios de Roma, por tanto, antes de llegar al público en lengua vernácula peninsular, ya había recibido una conformación estructural que la diferenciaba del Sendebär. Es pues a esta estructura que dedicaremos nuestra atención en los párrafos que siguen, de manera que en la comparación con el Sendebär veamos los trazos que la distinguen en términos de una mayor literaturización del *exemplum*.

Los Siete Sabios de Roma posee una estructura composicional similar a la del Sendebär, la del Calila e Dimna, la de Barlaam e Josafat, o la de Las mil y una noches. Es decir, sigue el procedimiento de la inserción de relatos o caja china, en la cual la historia marco, o historia principal, sirve para justificar las narraciones y las motivaciones que impulsan a los distintos narradores de las historias o *exempla*. O sea, la narración del marco se ve interrumpida por las historias que cuentan los personajes de la historia principal, de forma que los relatos insertados influyen en la dirección que va tomando ésta.⁷⁴ Como María Jesús Lacarra ha señalado, eso es debido a que "en el origen del recurso subyace una gran fe en el poder persuasivo de la palabra." (Cuentística 51)

Dado que los relatos intercalados sirven a un determinado objetivo y constituyen en sí una unidad

Arte, artificio y artificialidad...

narrativa, éstos pueden ser fácilmente sustituidos por otros, siempre que sirvan al mismo propósito. En el caso concreto del Sendebar y Los Siete Sabios de Roma, ese propósito sería salvar la vida del príncipe en un primer nivel; en un segundo nivel, restaurar el equilibrio inicial de la historia marco, la cual se ha visto perturbada por algún motivo.

La técnica de inserción de relatos, característica de la cuentística oriental, desempeñará un papel crucial en la formación de las colecciones de cuentos occidentales, ya que obedecen, según Lacarra, a

un nuevo principio de ordenación literaria. Sin descartar totalmente la posibilidad de otras influencias occidentales, hay que señalar cómo a partir de la difusión de las colecciones orientales, los ejemplarios en lengua vulgar comenzaron a agruparse según las técnicas de la unificación literaria oriental. (Cuentística 50)

Los Siete Sabios de Roma sólo ha conservado la historia-marco, de su obra originaria. Marco que representa, por cierto, según afirman Lacarra y Cacho Blecua, uno de los ejemplos más perfectos y equilibrados de la prosa medieval.⁷⁵ Aunque en Los Siete Sabios se observan no obstante notables diferencias respecto al Sendebar. Una de ellas, por ejemplo, es que no es sólo un maestro el encargado de educar al

Arte, artificio y artificialidad...

príncipe, sino que son siete sabios, de ahí su título. Cada sabio además posee nombre propio, y el de Çendubete ha desaparecido. También conocemos el nombre del príncipe: Diocleciano, y el de su progenitor: Ponciano, y, para dar mayor veracidad a la historia, éste no es rey sino emperador. Como cabría esperar, sus nombres son romanos, dado que la historia se localiza en Roma, aunque los nombres de los sabios son griegos en su mayoría. Este cambio geográfico y de los nombres propios demuestra el interés de transportar totalmente la obra hacia Occidente, creando así una tradición literaria en suelo exclusivamente europeo.

Otra diferencia que puede observarse es que en la historia-marco se ha eliminado el motivo folclórico de la esterilidad, por tanto tampoco aparece la petición a Dios. Cuando comienza la historia ya sabemos que el emperador tiene un hijo.

Reinando e imperando la monarchia romana, el Emperador Ponciano, hombre sabio y muy prudente, tomó por muger la hija de un rey. La qual era en demasía hermosa e graciosa, la qual mucho por cabo amó e parió dél un hijo que ovo nombre Diocleciano, el qual fue de todos muy querido. (11)⁷⁶

Arte, artificio y artificialidad...

Con lo cual, otro de los motivos que ha desaparecido, por no tener cabida en el relato, es el de la genetliaca, dado que la historia no contempla el nacimiento del hijo.

La laguna que observábamos en el Sendeban respecto a la madre del príncipe no aparece en Los Siete Sabios, pues sabemos que la madre muere cuando el infante tiene siete años: "Y aviendo siete años, la reina, su madre, adoleció muy gravemente." (11) La madre del príncipe es la emperatriz, pues como la obra está localizada en Occidente, el emperador sólo tiene una esposa.

En Los Siete Sabios, es también la emperatriz quien, en su lecho de muerte, pide al emperador que no deje que su futura esposa tenga autoridad sobre su hijo. En relación a éste, relevantes diferencias se observan en esta obra. En primer lugar, para su educación, son los príncipes del Consejo quienes recomiendan al emperador que convoque a los siete sabios para que eduquen a su hijo; mostrando así una jerarquización de la corte ausente en la obra del Sendeban, en la cual el rey convoca directamente a los sabios. Este hecho, que podría parecer sólo un detalle, es importante desde el punto de vista de la imagen cortesana. Aunque la corte y las atribuciones reales cumplan una importante función en el Sendeban, en Los Siete Sabios este papel reviste aún una mayor importancia, pues a finales del siglo XII comienza a existir cierto aire de preocupación en torno a la política real.

Arte, artificio y artificialidad...

En la Península, con la consolidación de la reconquista, según afirma Lacarra, se dan unas circunstancias más propicias para la reflexión sobre el gobierno de los monarcas. Así, esta preocupación resulta en un aumento, no sólo de traducciones sino también, de obras originales que fueran reflejo de los modelos cortesanos.⁷⁷ De hecho, si en el Sendeban este tema no tiene ningún eco en las historias intercaladas, no podemos decir lo mismo de Los Siete Sabios, pues son varios los *exempla* que hacen referencia a las virtudes, buenas o malas, de reyes y emperadores; e incluso, tenemos un bello caso de "metarrelato" narrado por la emperatriz, en el cual figuran un emperador romano y los siete sabios de la ciudad. Con lo que queda patente esa insistencia en el tema de los modelos regios. El relato comienza así:

Siete sabios estaban en tiempo pasado en Roma por cuyo consejo todo el Imperio se regía e, no embargante esto, en aquel tiempo el Emperador ninguna cosa hizo ni tentó de hazer sin consejo dellos. (52)

En relación con el gobierno, la importancia de los consejeros (entre los que se pueden incluir los sabios) es manifiesta en la obra.

Arte, artificio y artificialidad...

Pero volviendo al tema que nos ocupaba, una vez que los sabios son informados de las razones por las cuales se hallan en palacio, uno de ellos le dice al emperador que le enseñaría todas las ciencias al príncipe en un periodo de siete años: "Dámele a mí y en siete años le mostraré quanto yo e mis compañeros sabemos." (12) A continuación y ordenadamente hablará cada uno disminuyendo en un año el periodo de enseñanza, o sea, que el último sabio que habla dice que sólo necesitaría un año. Así nos lo relata el narrador: "E levantóse el postrimero llamado Joachín, el qual por semejante demandó el niño prometiéndole mostrar en un año quanto ellos todos sabían." (13) Con ello, se consigue eliminar el confuso debate entre los sabios que tenía lugar en el Sendebar, además con la gradual disminución del tiempo que necesitaría cada maestro, la narración consigue reflejar el auténtico deseo de cada sabio de ser responsable de la educación del futuro emperador; consiguiendo, por tanto, un mayor realismo.

Como resultado de la intervención de cada sabio el emperador decide que todos estarán encargados de la educación de su hijo. Efectivamente, el príncipe es puesto bajo la tutela de los sabios con siete años y pasará dieciséis años con ello. Este dato nos lo ofrece primero el rey: "Diez e seis años ha que jamás lo he visto, empero cúmplase tu desseo," (16) y es reconfirmado más adelante por Pantillas, uno de los sabios: "E a lo que dezís que quiso forçar a

Arte, artificio y artificialidad...

vuestra muger la emperatriz responderemos que XVI años ha estado con nosotros que nunca del podimos conocer tal cosa."

(28) Sabemos pues que el príncipe tiene veintitrés años cuando regresa a palacio, edad que también difiere en el Sendebar.

Diocleciano no sólo es más adulto que el infante del Sendebar sino que además es más sabio. Cuando el emperador les comunica a los sabios que quiere ver al príncipe, éstos miran las estrellas y descubren que si llevaran al hijo ante su padre, éste moriría al pronunciar la primera palabra. Pero, en otra estrella descubren que si no lo hacen, todos ellos morirían. Esta modificación es interesante porque no permite que quepa la posibilidad de pensar que los sabios pudieran hablar con el emperador y simplemente que le contaran el problema.

Mediante este recurso se consigue una mayor "dramatización" en la trama, pues se trata de salvar la vida del príncipe o la de los sabios. Sin embargo, esta tensión sólo sirve al propósito de demostrar la sabiduría del infante, pues es él quien resuelve la cuestión. Cuando éste llega ante los sabios y los ve tristes y desesperados, al saber el motivo de su aflicción, decide catar las estrellas por sí mismo. Entonces, observa en una muy pequeña que debe guardar silencio sólo durante siete días, y a continuación les comunica la solución diciendo:

Arte, artificio y artificialidad...

Mis amigos, claramente en la estrella veo que si estuviere sin hablar siete días salvaré mi vida. Agora vosotros, los más sabios maestros del mundo, poco vos costará que responda cada qual un día por mí e que salve con su discreta respuesta aquel día mi vida e yo al octavo día hablaré por mí e salvaré a vosotros conmigo. (17)

Desmostrando así ser más sabios que los mismos sabios y tener "gran seso" para gobernar el Imperio.

Una vez presentados los cambios experimentados por el héroe, a continuación veremos las diferencias textuales que presenta la historia-marco. Para comenzar vamos a hacer referencia al hecho de que ésta es más extensa que la del Sendebar. Ello es debido a que se han introducido numerosos elementos cuya función es la de añadir más información, explicaciones y detalles con los que se logran pasajes más descriptivos que permean la obra literaria. Tomemos por ejemplo el pasaje del encuentro entre el príncipe y la madrastra:

Sendebar

Non te fagas neçio, ca yo
bien se que non saldras de
mi mandado. Matemos a tu
padre, e seras tu rrey e sere

Siete Sabios

Amigo mío Diocleciano,
mucho he oído de tu
hermosura e alegróme que
veo con los propios ojos a

Arte, artificio y artificialidad...

yo tu muger, ca tu padre es
ya de muy gran hedat e flaco,
e tu eres mançebo e comiençase
el tu bien, e tu debes aver
esperança en todos bienes
mas que el. (11)

quien tanto amo, ca tú
deves saber que yo he sido
causa que tu padre embiasse
por ti, porque me
consolasse contigo. E
certifícote que por tu amor
he guardado mi virginidad
para que tú della gozasses.
Háblame e dormiremos
juntos. (20)

Como mencionábamos anteriormente, en Los Siete Sabios encontramos cláusulas explicativas ausentes en el Sendeban: "deves saber que yo he sido causa que tu padre embiasse por ti", "para que tú della gozasses", en realidad estas oraciones son innecesarias en el contexto de la trama, pues en cuanto a la primera el público-lector ya sabe que ha sido ella quien pidió ver al príncipe; en cuanto a la segunda, es una manera de insistir en la misma idea.

Lo que más llama la atención en estos pasajes es el diferente uso de la palabra que se hace en ambos textos. En el primero, no existe ninguna preocupación con la forma, dado que lo que se pretende conseguir es transmitir simplemente la idea, y para que no quepa lugar a dudas, el lenguaje empleado es directo. La madrastra no se detiene en rodeos con lo que se logra una narración más acelerada. En el segundo texto,

Arte, artificio y artificialidad...

sin embargo, no se trata sólo de transmitir la idea, sino que existe ya la preocupación por cómo ésta es transmitida.

De ahí que en una situación donde lo que se pretende es persuadir, Los Siete Sabios ha recurrido a artificios persuasivos, comenzando por el "Amigo mío Diocleciano" mediante el cual la emperatriz trata de crear un ambiente de confianza e intimidad; siguiendo por alabar la hermosura del príncipe y terminando con la invitación sexual. La palabra como vemos no es empleada en Los Siete Sabios sólo para convencer al emperador de que salve o condene al príncipe, sino que su poder persuasivo aparece ya en la escena de la obra generadora del conflicto. La palabra será también uno de los móviles de La Historia de Grisel y Mirabella de la que hablaremos en el próximo capítulo, y llegará a su paroxismo con la Celestina.

Otro de los artificios textuales que presenta la historia-marco es la retrospección. La naturaleza reflexiva de la escritura permite que determinados personajes se cuestionen acciones o hechos del pasado. Es precisamente lo que ocurre con la emperatriz. Después de haberle contado al emperador el primero de sus *exemplum* y de haber intervenido el primero de los sabios, después de ella, el emperador se dirige a su mujer y ella, muy compungida le dice que teme que con él ocurra como al puerco y al pastor. Entonces el emperador le pide que le cuente lo que les ocurrió, ante lo cual ella responde:

Arte, artificio y artificialidad...

Ayer te dixé otro [*exemplum*] e ninguna cosa
aprovechó ¿qué aprovecha aun que te cuente éste?
Empero, con todo, te lo diré e si paras bien
mientes avrás gran provecho." (33)

Además de la retrospección, estas palabras revelan también el cuidado por la verosimilitud del texto, pues ésta sería una reacción muy lógica de una persona ante una situación similar.

Otro de los artificios que se manifiesta en Los Siete Sabios es el de la interpretación alegórica que sigue a cada relato contado por la mujer. Esta técnica obliga a recurrir a cada uno de los elementos mencionados en la historia para establecer la consiguiente correspondencia. Recurso que resulta imposible de seguir en un relato formado en un contexto oral.

A los cuentos narrados por los sabios, le sigue siempre un pequeño diálogo entre el emperador y el sabio en el cual se expresa siempre la reacción del emperador ante la historia.

Estonces dixo el maestro:

- Señor, ¿avéisme entendido?⁷⁸

Respondió el Emperador:

Arte, artificio y artificialidad...

- Sí, muy bien, y entre quantas cosas he oído este exemplo me ha muy bien parecido, ca ella cometió tres cosas contra su marido e no dubdo que si la quarta cometiera ella oviere traído en gran confusión a su marido. (66)

La introspección como recurso en los Sietes Sabios de Roma no es, sin embargo, frecuente. Aparece sobre todo en relación con el personaje del emperador, lo cual es lógico si pensamos que de él depende la salvación o condena del héroe. Un ejemplo de ello aparece en la escena que sigue a la muerte de la emperatriz, cuando un día en que el emperador estaba pensando en su hijo, dijo para sí:

Yo tengo un solo hijo que será mi heredero, por ende bien será que mientras es moço aprenda alguna buena doctrina con que después de mi muerte pueda regir el imperio. (12)

Con ello, sabemos como público-lectores que la preocupación mayor del rey es dejar un heredero capaz de asumir las obligaciones del gobierno. Por lo cual el público medieval lo imaginaría como un emperador justo preocupado por los designios del Imperio, en el cual se incluyen las vidas de los individuos que en éste habitan. Aunque la introspección no es todavía frecuente, sí muestra ya sus

Arte, artificio y artificialidad...

primeros pasos en la profundización psicológica de los personajes.

La relación entre el perfeccionamiento narrativo y la profundización psicológica de los personajes puede ser vista como una de las medidas por las cuales el mundo de lo oral terminará por ser engullido por el mundo de la escritura. El público tenderá a una mayor aproximación a la narrativa a medida que pueda psicológicamente reflejarse en ella. Como afirma Walter Benjamin:

There is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis. And the more natural the process by which the storyteller forgoes psychological shading, the greater becomes the story's claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his own experience, the greater will be his inclination to repeat it to someone else someday, sooner or later. (Benjamin 91)

Un rasgo característico de la escritura de este periodo es la ficcionalización de una audiencia. En el caso de Los Siete Sabios, la audiencia es el pueblo romano. Y como buen reflejo del comportamiento del público medieval, ésta participa activamente en la acción. El pueblo interviene

Arte, artificio y artificialidad...

siempre en favor del héroe y siempre tiene la función de apremiar al sabio para que se apresure y defienda al príncipe ante el emperador. Es así como el narrador cuenta su participación: "Y levándolo así, ved aquí una voz del pueblo que decía -cata que llevan un hijo que más no tiene el emperador." (27) Y más adelante interviniendo el pueblo directamente le pedirá a Pantillas, uno de los sabios: "-Maestro, id a más andar a palacio e salvad a vuestro discípulo." (27) Según Ong, dado que la audiencia es una ficción para el escriba medieval, éste siempre tiene que inventar situaciones para el contador-lector; por ello, "Early writing provides the reader with conspicuous helps for situating himself imaginatively." (Ong 103)

En cuanto a otros motivos que surgen como consecuencia del medio escriturario en que se cuaja la obra, cabe mencionar las alusiones a la escritura y lectura que aparecen en la historia-marco. En primer lugar, se menciona el hecho de que el rey mandara cartas a los sabios para que acudieran a palacio: "Oído esto, el emperador embió las cartas señaladas con su sello." (12) La emperatriz es también culta pues puede leer la nota que escribió Diocleciano: "Como la emperatriz ovo leído la cédula." (23) Sin embargo, uno de los rasgos más reveladores se da cuando los sabios están hablando sobre cuál sería el mejor modo de educar al príncipe, de nuevo observamos una interesante diferencia. En el libro de Los Siete Sabios leemos:

Arte, artificio y artificialidad...

Hagámosle ende una cámara de cal y canto quadrada y pongámosle en medio e pintemos por las paredes della las siete artes liberales, de manera que pueda ver el moço cada rato como en el libro su enseñanza. (14)

Evidentemente "libro" sólo podía ser emitido ante una audiencia bien familiarizada con el mundo de la escritura y de los textos literarios.

En el Sendebar, sin embargo, leemos:

e el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que ante que llegase el plazo, aprendio todos los saberes que Çendubete, su maestro, avia escripto del saber de los omnes. (9)

El hecho de que Çendubete escribiera no tiene nada de especial si pensamos que él era sabio; así sería como el individuo educado en un medio donde primaba la oralidad lo entendería. Sobre todo si pensamos que la principal diferencia que se establece en la transmisión de los relatos orales y los escritos, es que en el primer caso ser emisor y ser receptor son funciones intercambiables. No ocurre lo mismo en una cultura donde el narrador ya posee un manuscrito y éste lo lee ante el público.

Arte, artificio y artificialidad...

Como elementos textuales pero independientes de la trama, en la introducción a los relatos intercalados, el vocablo *exemplum* aparece incluido en el epígrafe de Capítulo, lo cual es otro rasgo del proceso de literaturización sufrido por la obra. Por ejemplo, como se muestra en el capítulo XIX:

COMO EL SETENO SABIO, LLAMADO JOACHIM, ESCAPO EL SEPTIMO DIA AL HIJO DEL EMPERADOR DE LA FORCA, CONTANDO AL EMPERADOR UN EXEMPLO, COMO UNA MUGER DE UN CAVALLERO, EL QUAL POR UNA POCA DE SANGRE QUE A ELLA LE SALIO DE UN DEDO, SE MURIO, Y ELLA LE DESENTERRA E LE PUSO EN LA HORCA. (101)

Otros artificios presentes en la obra se relacionan con la contextualización socio-cultural, pues el marco presenta motivos propios de un medio cristiano. Así, cuando el emperador pide ver a su hijo, les escribe que "so pena de perder la vida le truxessen para la Pascua del Spíritu Sancto." (16) Cuando los sabios le comunican al infante la noticia le dicen: "Señor, carta avemos de vuestro padre recebido que so pena de la cabeça os llevemos allá para la fiesta de Pentecostés." (17) Otro de los motivos religiosos que aparece es que para marcar las horas del día se recurre a las de la oración. El día que el príncipe por fin puede hablar, el narrador nos dice que le "preguntaron al infante

Arte, artificio y artificialidad...

quando era hora ya de tercia." (109) Estos recursos se establecen para aproximar la historia a la realidad circundante de la audiencia.

Para finalizar con las características textuales del marco narrativo, observamos que la conclusión de Los Siete Sabios de Roma es diferente. El príncipe revela que la emperatriz tiene un amante, por lo que la emperatriz es condenada a ser arrastrada por un caballo en las plazas y calles de la ciudad y el amante es descuartizado. A nivel narrativo, se le informa al público-lector de lo que sucede después de la sentencia:

E despues de esto el Emperador en muy breve tiempo murió. E Diocleciano su hijo en lugar suyo regía el imperio con muy grande prudencia. E los sus maestros le amaron mucho en demasía, tanto que muchas vezes se pusieron a la muerte por él. E assí feneciendo sus vidas en paz se encomendaron a Dios. (140)

En cuanto a los relatos intercalados, Los Siete Sabios sólo ha heredado tres del Sendebär: el del papagayo, el del bañero (en Los Sietes Sabios es un senescal) y el del perro y la serpiente. La crítica parece estar de acuerdo también en que el *exemplum* del pastor y del puerco (no.3) de Los Siete

Arte, artificio y artificialidad...

Sabios es también herencia del Sendebar. Su correspondiente sería el *exemplum* del puerco y el simio (no.11).

En este punto siento diferir. Aunque los dos *exempla* concluyan con la muerte del puerco, ésta se produce en circunstancias diferentes, dado que las motivaciones del pastor y del simio son también diferentes. En el primer caso, se trata de conseguir la mano de la hija del rey, mientras que en el segundo caso, el simio trata de salvar su vida. Otra diferencia radica en la violencia. En el caso del pastor, él mismo mata con un cuchillo al puerco; el simio, sin embargo, parece ser más astuto, pues le arroja un higo al puerco y éste se queda esperando a que le tire más. Simplemente, de tanto esperar se le secan las venas del pescuezo y muere.

Lo único que tienen en común las historias es el cerdo en la pareja de personajes, y que ambas están localizadas en torno a un árbol frutal, en Los Siete Sabios, y una higuera, en el Sendebar. Krappe señala que en el relato original el héroe sería el hombre y no el simio, y que probablemente las dos versiones sean de origen indio pues existen hoy en día fábulas parecidas en su folclore.⁷⁹

Los *exempla* de Los Siete Sabios, igual que ocurre con la historia marco, han sufrido también algunas modificaciones. Estas diferencias se manifiestan sobre todo en el grado de literaturización que han sufrido las historias, por lo que observamos ya una serie de artificios propios del lenguaje

Arte, artificio y artificialidad...

escrito. Resultado de ello es que los cuentos de Los Siete Sabios son más extensos. Otra diferencia radica en la contextualización religioso-cultural de las historias, de la cual carecen las del Sendebar. Por ejemplo, en el *exemplum* del perro y la serpiente, el hombre arrepentido se va a Tierra Santa. Igualmente en el cuento del senescal, los maravedíes del Sendebar han sido sustituidos por florines, pues el florín era la unidad monetaria de los reinos cristianos europeos. Para visualizar mejor los artificios literarios de los que hablábamos tomemos para ello la introducción del ejemplo del papagayo en las dos obras,

Sendebar

Señor, oy dezir que un omne
que era çeloso de su muger;
e conpro un papagayo e
metiolo en una jabla e
pusolo en su casa, e
mandole que le dixiese
todo quanto viesse fazer
a su muger, e que non le
encubriese ende nada; de
despues fue su via a
rrecabdar su mandado; e
entro su amigo della en
su casa do estava. (15)

Siete sabios

Fue un ciudadano rico que
tenia una picaza, a la qual
amava tanto, que cada dia
mostrava latin y hebrayco.
Y siendo muy bien enseñada,
cualquier cosa que veyra e
oya, dezia a su señor. E
aquel ciudadano tenia una
muger moza y hermosa, a la
qual mucho amava; mas ella,
por otra parte, no lo amava
porque a sus apetitos
carnales no le satisfazia;

Arte, artificio y artificialidad...

y por ende, ella amava a un
gracioso mancebo. E quando
su marido salia de la
ciudad, ella embiava por su
amigo. (46)

En primer lugar ya en la introducción notamos una diferencia: de "oy dezir que" pasamos a "fue un ciudadano rico." Una de las características del relato oral es precisamente la importancia de la experiencia personal. Una historia tiene mayor credibilidad en la medida que el narrador ha sido testigo. Si no ha sido testigo directo, la veracidad se demuestra por haber sido parte en la cadena de transmisores de la historia; con lo que se supone que, al menos, quien la contó por primera vez sí lo fue.⁸⁰

En segundo lugar, observamos una ausencia total de adjetivos en el cuento del Sendebar. Así, el "omne" (indeterminado, masculino) se convierte en "ciudadano rico", o sea, se establece una doble diferencia de *status*: el de vivir en la ciudad y el de ser rico. La elección de los términos "ciudadano rico" sólo tienen una función si lo visualizamos dentro del contexto del mundo naciente de la escritura. Entre el siglo XI y el XIV, una de las definiciones dadas a los iletrados, además de *illitteratis*, *indocti*, *laici* o *idiotae*, era precisamente el de *rustici* que, según Brian Stock "convey the cultural barriers which after

Arte, artificio y artificialidad...

1100 progressively separated the lettered from the unlettered." (Stock 27) A la *rusticitas* se oponía exactamente el término *urbanitas*; así, ser un ciudadano, está imbuído de *urbanitas*, que era una distinción social que significaba ser letrado, no participar del mundo rural y sus trabajos agrarios. Además posee un refinamiento y una cultura de distinción. Ser ciudadano significaba ser capaz de escribir latín sin tener que recurrir a las imposibles inconstancias del vernáculo. Junto al hecho de ser ciudadano, el marido en Los Siete Sabios de Roma es además rico.

La utilización de tal personaje tiene dos funciones, primeramente, la de dar veracidad al *exemplum*, pues es necesario que el hombre sea rico para que sea capaz de hacer viajes constantes entre el campo y la ciudad, esté casado con una mujer que, además de hermosa, es culta y que disponga de una picaza capaz de hablar latín y hebraico. La segunda función, la más importante, es la introducción del aspecto social en el cuento. Se trata de un delicado detalle que no tenía sentido en el mundo oral del Sendebar, pero que muestra un mundo donde la división entre la oralidad y la escritura empieza a tener cabida. Pues, de todas formas, es un aspecto que solamente puede ser utilizado cuando los detalles empiezan a ser importantes tanto para el emisor como para el receptor.

Arte, artificio y artificialidad...

En suma, el uso de estos motivos muestra el cambio del periodo de *oralitura* a una época en que los artificios característicos de la literatura empiezan a ser comunes. El único adjetivo que aparece en el cuento del Sendebar tiene como función la de introducir al personaje de la mujer.

Otros de los rasgos diferenciadores entre ambos textos es la ausencia de cláusulas explicativas en el primer texto. Frases que sí aparecen en el segundo: "y siendo muy bien enseñada"; "porque a sus apetitos carnales no le satisfazia."

En cuanto a los nexos de unión, otro de los recursos observados es que en la construcción de la frase se ha eliminado, en parte, el uso de la conjunción "e" para el enlace de los sintagmas. Aunque sigue estando presente innecesariamente, hay partes en que ha sido sustituida por subordinadas relativas o explicativas. La utilización de frases subordinadas es una de las marcas de la escritura sofisticada, pues imita los modelos latinos de expresión en vez de basarse en el lenguaje oral donde no son frecuentes.

Las diferencias que observamos en los cuentos que acabamos de comentar se podrían extender al resto de los *exempla*. Una de las diferencias es la abundancia de motivos cristianos. En el ejemplo del rey y su senescal, el malvado quiere ir a Roma y robar los cuerpos de San Pedro y San Pablo. (82) En el ejemplo de Alexandre, se menciona el hecho de que las bodas de éste tienen lugar en la Iglesia. Y en esa misma página, más adelante, Guido, que por cierto es el

Arte, artificio y artificialidad...

príncipe de España, responde: "Por la Cruz e los santos evangelios, tu as desonrado la hija del Emperador, lo qual provaré en tu cabeça." (126)

Otros motivos cristianos aparecen en el ejemplo de la "mala muger que engañó al marido y lo hizo poner en la picota." La mujer se excusa ante el marido diciéndole que tuvo que salir de madrugada porque su madre estaba tan mala que tendría que recibir "el olio santo" al día siguiente. Como el marido no quiere abrirle la puerta, ella insistiéndole en que la deje entrar le dice: "Señor, por amor del que en la cruz puso las espaldas, te ruego ave merced de mí." (37) Al final la mujer, simula que va a arrojarse a un pozo y "rezando" antes de su muerte dice: "encomiendo mi ánima a la gloriosa Virgen María e a todos los Santos e quiero que mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia de San Pedro." (37) Este mismo *exemplum* aparece en la Disciplina Clericalis no.XIV, pero como cabe esperar en ésta no hallamos motivos religiosos y el relato es mucho más breve -- por ejemplo, la escena de la detención del viejo por la guardia, su tortura y su muerte no aparecen.

En relación con la recontextualización cultural de Los Siete Sabios, en sus relatos insertados existe una mayor presencia de personajes romanos: "acaeció una vez a un romano antiguo," "Vivía en la ciudad de Roma un ciudadano," etc. Esta recontextualización también se da con los nombres propios, cuya presencia es al mismo tiempo muestra del

Arte, artificio y artificialidad...

artificio literario. Muestra de ello es el ejemplo del Emperador Cesar Octaviano, donde no sólo se alude al poeta Virgilio, sino que también se hace referencia a su obra: "Y en aquel tiempo estaba en Roma maestro Virgilio que a todos los maestros en el arte de dezir poesía e nigromancia e otras ciencias sobrepujaba." (68) Evidentemente esta cita refleja el conocimiento literario de nuestro escriba "re-creador" del texto. En cuanto al nivel sintáctico, estos *exempla* contienen una mayor presencia de oraciones subordinadas, sobre todo explicativas, con lo cual se logran unos pasajes más descriptivos.

Hasta ahora sólo hemos dado detalles de las diferencias existentes entre ambos relatos. Estas diferencias son muestras del importante "papel" que juega un texto escrito en cuanto a la repetición, la re-definición y la re-construcción del mismo, pues le toma la vez a la memoria, causante de alguna que otra laguna, incongruencia o falta de sentido. Consideramos pues a ambos textos no de la manera que viene siendo habitual, es decir, en relación paralela y vertical, sino tomando el Sendebär como germen de Los Siete Sabios de Roma, basándonos en la distancia cronológica que separa a ambos textos.

Es lógico pensar que el Sendebär como obra, entendiéndola como la define Zumthor, es decir como

Arte, artificio y artificialidad...

lo que es poéticamente comunicado, aquí y ahora:
texto, sonoridades, ritmos, elementos visuales; el
término incluye la totalidad de los factores de la
actuación (Zumthor 268)

circulara con tantas variantes como narradores tuviera, hasta que en el siglo XII, alguien fijara por escrito una de estas variantes y en otra lengua, distinta del texto que ya se tenía. Pues en una sociedad pluricultural como era la Península Ibérica entonces, las diferencias lingüísticas nunca fueron un obstáculo para la comunicación. Por tanto, no es descabellado considerar que en la transmisión de muchas obras, el proceso de traducción se diera antes por vía oral [boca-oído] que por medio de la escritura.

Es fácil imaginar que la obra se transmitiera en latín vulgar, cambiando, e incluso, aspectos de la historia marco para darle un mayor realismo [ligando así lengua -latín- y marco -Roma-, por citar un ejemplo] y posteriormente se fijara por escrito, dando lugar, por consiguiente, a otra versión.⁸¹ Lo que decimos es importante para entender la función del copista medieval pues según Zumthor:

El copista más moderno es "intérprete" en el más amplio sentido de la palabra, e incluso glosador. La misma idea de copia parece demasiado moderna. En el fondo, el manuscrito es recreación, y el

Arte, artificio y artificialidad...

estudio filológico que hacemos de él nos lleva más de una vez a sacar la conclusión de que tal "copia" es de una calidad que supera a la de su arquetipo. (Zumthor 123)

En ambos textos, la trama principal tiene como eje la oralidad: a través de ella se establece la trama, pues al príncipe le aguarda un inmenso peligro si habla en un periodo de siete días. Es en este punto donde radica la diferencia entre ambos textos. En el Sendebär, la verosimilitud del relato sufre un duro golpe cuando el príncipe, habiéndose "olvidado" de las advertencias del filósofo, rompe el silencio y habla. El lector en este momento espera que algún mal le acaezca al joven. Sin embargo, el relato continúa sin que se haga ninguna mención al hecho. Este dato nos sugiere cómo el texto, al ser recibido auditivamente, se permite algún que otro desliz, propio del discurso oral.

Es evidente que una de las posibles alternativas para la narración del hecho sería la mímica, pero ¿cómo vamos a representar mímica mediante la escritura? También quedaría la alternativa de la narración "literal" o de la explicación detallada; algo así como "y en ese momento el príncipe hace señas a la mujer expresando que no puede hablar", o "en ese momento el príncipe extiende su mano izquierda y con la derecha simula que tiene una pluma y que escribe," de esta manera la mujer entendería que quiere escribir. Sin embargo,

Arte, artificio y artificialidad...

estas opciones, tan asociadas a un contexto literario, no aparecen en la obra.

Está claro que en la época en que se creó el *corpus* narrativo del Sendebar, la solución de la escritura no sería una opción, dado que la mayoría de la población era iletrada. Por tanto, dentro de la transmisión oral y dentro de un contexto totalmente oral, el hecho de que el príncipe hablara no sería obstáculo para la aceptación del discurso por parte del oyente. Esta situación transportada, no obstante, al ámbito literario sí presenta problemas para el lector.

Por lo tanto, otras soluciones debían ser halladas. De hecho es lo que ocurre en el Sendebar hebreo, en la cual el príncipe simplemente se tapa la cara pero no habla. Sin embargo, esta solución si imaginamos la escena en un contexto exclusivamente oral, presenta un interrogante: ¿Por qué querría entonces la madrastra acusar al príncipe de intento de violación? Dado que ella no tendría modo de saber que el príncipe podrá contar lo ocurrido en siete días.

Probablemente pensaría que el mutismo de aquél es para siempre. Una posible respuesta podría ser por venganza ante el rechazo, aunque ninguna explicación se da al respecto.

Sin embargo, en el Sendebar castellano se nos informa de que la madrastra acusa al infante por temor a perder su vida, después de los siete días de silencio impuestos al príncipe. Este razonamiento nos lleva a concluir que en un contexto oral, no hay salida que no lleve al uso mismo de la palabra.

Arte, artificio y artificialidad...

En Los Siete Sabios de Roma, por el contrario, existe una alternativa para la continuación del relato, sin alterar lo más mínimo su verosimilitud. Ventura de la Torre en su introducción al libro de Los Siete Sabios de Roma afirma que:

El libro de los siete sabios de Roma se integra en una tipología textual que presenta una fábula con los constituyentes adecuados para generar a los destinatarios la sensación y, posiblemente la certidumbre de la historicidad de lo relatado.

(Torre X-XI)

El príncipe no deja de obedecer los preceptos de los sabios, que era la prohibición de hablar so pena de muerte. ¿Cuál es la alternativa pues? Precisamente la escritura. A petición de la reina, el príncipe se expresa haciendo uso del papel y de la tinta, como puede leerse a continuación: "cata aquí papel e tinta, si por la boca hablar no quieres escribe si quiera tu voluntad." (21) Cabe pensar que en la transmisión oral de texto, ya se hubiera producido esta innovación, o bien, que quien fijara el texto por escrito, se hubiera percatado con anterioridad de la discordancia latente en el relato a tal respecto. Es muy probable que conociera el texto escrito y que como lector, hubiera percibido las lagunas existentes en el mismo. Este dato lo confirma no sólo el hecho de que el príncipe encuentre una alternativa, y

Arte, artificio y artificialidad...

que ésta sea precisamente la escritura --lo cual nos da la idea de que el texto se cuaja en un ambiente donde la escritura tiene ya un papel relevante-- sino también el hecho de que el mismo texto explica lo sucedido con la madre del rey, y los motivos que empujan a la madrastra a desear la muerte del príncipe.

En cuanto a la estructura del texto, Los Siete Sabios de Roma presenta una configuración más en consonancia con el final de la trama, y con la motivación de los relatos de los sabios. En este sentido, cada sabio sólo relata un cuento, cada uno de los siete días en que la acción se desarrolla, y todos estos cuentos van precedidos de una introducción y de una conclusión, resultando, así, una adecuación perfecta de los ejemplos entre sí y respecto al marco. Esto la diferencia de la estructura del Sendebar, donde cada uno de los privados del rey narra dos relatos, autóctonos entre sí, con los cual el texto se ve afectado por esta especie de desajuste estructural, al quedar sin marco el segundo de los ejemplos narrados por cada privado.

Sobre las diferencias existentes en los dos textos, cabría decir que las variaciones son elementos connaturales al proceso de transmisión oral. En el caso de Los Siete Sabios, sería producto de la "circunstancia"; de la adecuación del relato al medio en que es narrado, pues según Zumthor "circunstancias" son los aspectos "que sitúan al texto en el espacio y en el tiempo, dándole de este modo a la

Arte, artificio y artificialidad...

obra su 'situación' real." (Zumthor 307) Así, un texto que tendría como marco un rey de la India en un determinado contexto cultural, pasa a adaptarse a otra sociedad en un marco diferente, si bien el "arquetipo" continúa siendo el mismo.⁸²

El texto de Los Siete Sabios de Roma constituye un claro ejemplo de transmisión en régimen de "oralidad segunda," pues procede de una cultura erudita "en la que toda expresión está más o menos condicionada por lo escrito." (Zumthor 21) Ello no quiere decir que su transmisión no haya sido oral, sino que implica un proceso por el cual el texto oral se ha literaturizado, perdiendo en gran medida los rasgos de su oralidad. Fenómeno cuya importancia, según Zumthor, aumentó a partir del siglo XII.⁸³

Es por ello que Los Siete Sabios de Roma es el resultado de la transformación de un relato basado en la oralidad en un relato basado en la escritura. En cuya misma acción existe una conciencia del acto de escribir y una preocupación por la verosimilitud del escrito. Acto que implica una evolución en el seno de la narrativa medieval hacia los textos más modernos. De ahí que podamos lanzar la hipótesis de que ambos textos no constituyen dos entidades independientes entre sí, sino dos estados diferentes en la línea evolutiva del originario texto oral: el Sendebär como obra en estado primario de literaturización, o sea, un texto donde lo oral

Arte, artificio y artificialidad...

sigue rigiendo la escritura y Los Siete Sabios de Roma como producto más tardío del mismo proceso.

Arte, artificio y artificialidad...

Capítulo III

La Historia de Grisel y Mirabella y la artificialidad de la escritura

Esto porque, si con autoridad de sciencia
de que carezco, presumía hacer cosa a mí
bien escusada, no miré que daba causa de
publicar mis yerros. (Juan de Flores)

Arte, artificio y artificialidad...

La historia de Grisel y Mirabella de Juan de Flores es comúnmente referida y catalogada por los estudiosos de la Edad Media y Renacimiento como una novela sentimental. El término novela, no obstante, genera mucha confusión.⁸⁴ Está claro que la "novela sentimental" de Flores tiene poco que ver con lo que hoy llamaríamos novela. Y si en algunos aspectos se puede trazar convergencias entre Grisel y Mirabella y la novela moderna, otras tantas convergencias podrían ser establecidas entre esta obra y el género de los relatos cortos medievales: los *exempla*. Así, queremos creer que una "novela sentimental" como la de Juan de Flores se encuentra en un espacio intermedio entre la narración corta y ejemplar medieval y la novela propiamente dicha de los periodos posteriores. Y además pensamos que ésta extrae de aquélla los principios básicos de la descripción narrativa. Los propios Alcázar López y González Núñez, en la introducción a su edición de Grisel y Mirabella, apuntan como posible inspiración de la obra de Flores "un bagaje de ideas y fuerzas presentes en la tradición oral del siglo XV." (Alcázar, González 44)⁸⁵

La diferencia principal entre La Historia de Grisel y Mirabella y los dos libros que analizamos en los capítulos anteriores reside, sobre todo, en el dominio total de la escritura por parte de Juan de Flores y en el abandono de ciertas técnicas propias del discurso oral. El periodo entre 1470 y 1495, fechas entre las cuales La Historia de Grisel y

Arte, artificio y artificialidad...

Mirabella fue compuesta e impresa por primera vez,⁸⁶ coincide con los últimos eventos que llevaría a la fase final de la llamada Reconquista del territorio español. Se trata de un periodo de uniformización de la cultura y de la diversidad social, política y religiosa, bajo los dictámenes de los conquistadores católicos -- todas las armas son utilizadas para alcanzar ese objetivo. Así, como recuerdan Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala:

Fragmentación, deshumanización, alienación, serán desde ahora inseparables del hombre español, en un marco de "unidad" nacional y de grandeza imperial y casticista. (Blanco, Rodríguez, Zavala 135)

El casticismo no es, sin embargo, solamente de costumbres, pues el fin de esta centuria es también un periodo de unificación de la lengua y extensión del castellano a casi todo el territorio ibérico como lengua de uso cotidiano u oficial. La monoglosia, que según Elias Rivers "provides for the apparently univocal use of the same words by different people," (Rivers 258) lleva poco a poco a la destrucción de la multiglosia hasta entonces existente en parte de la Península.

Como consecuencia de la reconquista, el castellano se impuso por casi toda la península, reemplazando

Arte, artificio y artificialidad...

el mozárabe e impidiendo la expansión de lo otros romances.⁸⁷ (Azevedo 286)

Según Frenk, en el siglo quince español también "se inicia el paso de la lectura oral-auditiva a la lectura ocular." (Frenk 105) Así la literatura escrita dispone finalmente de suelo propicio para su cristalización textual, creando lentamente un mundo

in which vernacular writings were to share with Latin texts the privilege of addressing the reader through the medium of visible, not audible symbols; through words intended to be read; and with this went a radical alteration of the very nature of literary experience. (Vinaver 4)

Y la primera de estas transformaciones fue la de la propia postura del autor, "transformación laica del locutor divino," (Zumthor 124) que decide traer a su texto una calidad interpretativa y una presencia hasta entonces inexistente. Es éste el caso de Juan de Flores, que, de manera bastante visual, marca los pensamientos que le pertenecen. Así, el "auctor" en el libro de Flores da al lector

An extended form of commentary which goes beyond the limits of 'grammatical interpretation' and

Arte, artificio y artificialidad...

involves the use of the author's own thoughts --
the practice of his own imagination, in accordance
with the principles embodied in Rhetoric. (Vinaver
22)

El paso de la lectura auditiva a la ocular se vio favorecida por la multiplicación de escritos en circulación. Pero este paso introdujo a su vez otro cambio, tal fue que de la lectura compartida se pasara a la lectura individualizada; y por consiguiente, de la lectura en voz alta a la lectura callada. Según Zumthor, las bibliotecas universitarias en el siglo XV establecieron como norma de obligación absoluta la lectura silenciosa.⁸⁸ Es entonces cuando comenzamos a asistir a la transformación de la experimentación del deleite colectivo al deleite individualizado, pues se establece una nueva relación entre el lector y el texto, donde el contexto se ha desvanecido. Es por ello que el acto de leer se reviste de una nueva motivación, pues como expone Block de Behar:

La lectura impone un retiro similar al apartamiento místico y ese retiro literario vale tanto por abstinencia como por jubilación, una privación y un goce a la vez; una especie de ascesis por la que el lector se ausenta de su medio tratando de suspender

Arte, artificio y artificialidad...

todas sus sensaciones, salvo las visuales. (Block de Behar 125)

Partiendo de estos presupuestos, la novedad de Grisel y Mirabella en relación a Los Siete sabios de Roma, y más en relación al Sendebar, se encuentra en la total artificialidad de la forma narrativa, siempre que tengamos como punto de partida los lazos artísticos existentes entre escritura y oralidad. Dado que las técnicas orales eran empleadas en una situación que permitía la reestructuración de ideas, confirmación de entendimiento, articulación pormenorizada de detalles, en suma "contextualización," como han analizado Havelock, Ong, Zumthor y otros, ya que la interacción entre emisor y receptor se hacía cara a cara. Por lo tanto, ello permitía una total despreocupación por parte del emisor de asegurarse de la perfecta articulación de su narrativa.

La escritura, sin embargo, es una actividad que marca una línea divisoria entre los dos polos de una obra: el emisor y el receptor. Separados en tiempo y espacio, es necesario que el emisor se preocupe por la articulación narrativa de manera que se logre un nivel *optimum* de comunicación. David R. Olson, derivando su comentario de las obras de Chafe y Danielewicz,⁸⁹ afirma que: "writers draw on a somewhat more elaborate vocabulary and use more complex clause constructions in writing." (Olson 254)

Arte, artificio y artificialidad...

Es precisamente el vocabulario y el uso de frases más complejas otro agravante de la artificialidad del texto. Esto ocurre por causa del propio *status* de la lengua vernacular cada vez más dominante. Si por un lado, en la Península, el castellano supera o diezma, por lo menos desde el punto de vista culto, la variedad de basilectos existentes, por otro lado, éste empieza a erigirse como principal acrolecto, desplazando al latín de su lugar de relieve en las literaturas y los escritos científicos. Sin embargo, se puede creer que este movimiento provocase en el autor de la época una cierta "ansiedad,"⁹⁰ pues éste tenía que producir sus obras en lengua vernacular, considerada entonces como menor. Sin embargo se veía obligado a hacerlo tratando de lograr el mismo nivel expresivo que ya habían alcanzado los textos latinos. Como explica Dutton

Such early vernacular writers must have been perforced to read and write -- the word obliged to force as it were, the old wine of Latin intellectuality into the inadequate new bottles of popular speech. (Dutton 27)

En textos como el de Flores abundan, pues, los cultismos y los anacronismos, además de expresiones claramente latinas e ignoradas en el uso vernacular cotidiano. Según Waley, el estilo de Flores consiste en:

Arte, artificio y artificialidad...

syntactical adornments such as infinitive construction, a proliferation of dependent clauses, some separation of subject and verb, consistent placing of the verb at the end of a sentence or clause, and a massive use of the subjunctive.

(Waley v-vi)

El estilo, entonces, multiplica la artificialidad de la escritura. El propio Flores es consciente de la dicotomía que se instituye en su obra. Si el vernacular existe para ser hablado, cierto riesgo reside en el acto escriturario y, por eso mismo, tiene él el cuidado de eximirse en su introducción:

Y así, sin más determinar en ello, sin más temor y vergüenza puse en obra esta mal compuesta letra y no curé de buscar aquella gracia de hablar como para tal caso convenía. (53)

Si antes veíamos como artificial la simple transposición de lo oral a lo escrito, con las exigencias estilísticas de la escritura misma la artificialidad tiende a cristalizarse como norma; lo que posteriormente hará que dos universos dispares se instituyan: el de lo oral y el de la escritura. Y más tarde aún hará que la escritura dialécticamente, desde

Arte, artificio y artificialidad...

un punto de vista hegeliano, se transforme agente del ocaso de la *oralitura*. Pues, hasta un cierto punto, la literatura escrita terminará por provocar el reflujo de ésta sobre la literatura oral donde tiene su punto de partida, convirtiéndose en la única forma posible de expresión narrativa. Como sugiere Ong:

Persons who have interiorized writing not only write but also speak literally, which is to say that they organized, to varying degrees, even their oral expression in thought patterns and verbal patterns that they would not know of unless they could write. (Ong 57)

Es esta artificialidad misma que permite que el autor preste más atención a los estados emocionales de los personajes -- tal vez ésta sea la mayor distinción entre la "novela sentimental" y los *exempla*. Del resto, tanto los *exempla* cuanto la novela sentimental comparten el hecho de ser discursos breves, con simplicidad temática y de argumento cuyo objetivo, valiéndose de relatos y discusiones insertadas en la trama, es explicar satisfactoriamente una situación.⁹¹

Además, cabe mencionar que las largas intervenciones de cada personaje, que ya fueron definidas como "monólogos alternos", o sea, "largos parlamentos sucesivos y nunca con más de dos interlocutores," (Hernández Valcárcel 239) guarda

Arte, artificio y artificialidad...

de manera disfrazada el mismo principio de las historias contadas por los validos del Sendebarr y por los sabios de Los Siete sabios de Roma. En suma, el discurso intenta convencer mediante una historia modelar de cuño "pedagógico."

Sin embargo, no es nuestra intención aquí entrar en debate sobre la nomenclatura utilizada para definir el género, sino dejar entrever que la nomenclatura es una simple convención establecida durante un periodo posterior para designar obras de aquél que le antecede. El único pecado de la nomenclatura puede ser el de romper las relaciones existentes entre una obra y otras de un periodo precedente.

Fue Whinnom, en la introducción a las obras completas de Diego de San Pedro, quien afirmó que:

En esta época [la de Juan de Flores] no puede haber cuestión de (novela), ya que es una forma literaria desconocida de la retórica medieval, y aún de la nueva teoría literaria aristotélica del siglo XVI.

(Whinnom 47)

A continuación el mismo Whinnom admite que el propio Diego de San Pedro llamaba tratados a sus obras narrativas, nombre que se empleaba en la época para tal tipo de producción literaria. Así, en el caso de Juan de Flores se podría decir que los títulos de dos de sus obras, Breve tractado de Grimalte y Gradissa y la Historia de Grisel y

Arte, artificio y artificialidad...

Mirabella, podrían fácilmente ser intercambiables -- además de que 'tratado' ya es el subtítulo de Grisel y Mirabella. En efecto, ambas son narraciones cortas, y esto puede responder al hecho de que, tal vez, la función de La Historia de Grisel y Mirabella no sólo sea satisfacer a los lectores, sino también la de ser leída ante una audiencia de clase alta, pero mayoritariamente analfabeta.⁹² Si antes los *exempla* eran recitados desde las plazas públicas y las iglesias, en los nuevos tiempos cortesanos aparece un espacio para las sesiones de "teatro leído," (Alcázar, González 40) donde varios lectores y lectoras asumirían los distintos personajes de la obra. Además, es a fines del siglo XV que se instituye que el arte de "contar" en público es un signo de cortesanía. Así pues se debe afirmar que la influencia de la literatura oral que dio vida a los *exempla* no se restringe a la argumentación, sino que ésta se extiende al propio acto de "contar" relatos como una importante función social desde la Edad Media, como sugiere Palomo. (Palomo 51-52)

Como demostraremos, son numerosas las semejanzas entre Grisel y Mirabella y los anteriores *exempla*, pero tal vez sea Pabst el único que hasta ahora, en su estudio sobre la novela corta, dejó claro que novelas posteriores a los *exempla*, y mismo las del Siglo de Oro, poseen un carácter que definió como "terca supervivencia de la teoría de los ejemplos." (Pabst 192) El añade además que la intención pedagógica instituida por los *exempla* pasó a ser una constante en la

Arte, artificio y artificialidad...

literatura española por lo menos hasta el siglo XVII, donde algunas obras barrocas resultarían ininteligibles sin tener en cuenta los *exempla* medievales.

Alcázar López y González Núñez en su introducción a la Historia de Grisel y Mirabella⁹³ apuntan el hecho de que tanto Schevill como Samonà incurren en el error de ver la obra de Juan de Flores como una tentativa de "retorno a la imposible y cortesana novela de la Edad Media" y completan su observación diciendo que la novela de Flores, en vez de un retroceso o vuelta atrás, se instituye antes como un cuadro literario de la dicotomía vivida por el siglo XV: "la constatación incómoda e insalvable de la contradicción" entre "la inoperancia de lo viejo y la inviabilidad de lo nuevo." (Alcázar, González 18) Lo que deja claro que el intelectual humanista reconoce que su siglo se encuentra en medio de un cambio, cambio que hoy vemos como la encrucijada entre la Edad Media y el Renacimiento, entre el control de las pasiones generales del individuo y el libre paso dado a la pasión sexual, entre el paroxismo del desarrollo de un código cortés y la necesidad de instituir un nuevo código que rija las relaciones amorosas. Como afirman Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, respecto a la mentalidad que rige en los personajes de Flores:

los viejos ideales, existentes aún como
superestructura decadente, ya no tienen efectividad

Arte, artificio y artificialidad...

alguna en la vida de estos nuevos personajes. Juan de Flores aparece como un exaltado defensor del *amor mixtus* o consumado. (Blanco, Rodríguez y Zavala 188)

Así la intención pedagógica de Grisel y Mirabella es conducir al lector a la aceptación de nuevas maneras de pensar. Como recuerda Rodríguez Cuadros, la novela es siempre "la expresión suprema de la ideología dominante" (Rodríguez Cuadros 276-277) y la Historia de Grisel y Mirabella no deja de ser menos un objeto de manipulación y de dirigismo cultural,⁹⁴ de manera tan eficaz cuanto el *exemplum* medieval del cual es sofisticada continuadora.

Es justamente esta transición del amor cortés hacia la institución de nuevos usos amorosos lo que es puesto en tela de juicio por Juan de Flores de manera simple: se trata de transponer los problemas internos del individuo y de las relaciones sociales para un caso concreto de supuesta seducción y deshonor. La proposición del tratado, así como su trama, también es llevada a simplicidad, la pregunta es sólo una ¿quién es el culpable de la existencia de una pasión devoradora, el hombre o la mujer? Esta es la idea que deja entrever el autor para introducirnos en la acción cuando expone: "Que si las mujeres fuesen mayor causa de amar los hombres, que muriese Mirabella; y si los hombres a ellas, que padeciese Grisel." (63) Proposición y trama, no en tanto, a

Arte, artificio y artificialidad...

pesar de su simplicidad no son más que una alegoría⁹⁵ de toda la sociedad ante lo que Alcázar López llamará de paradigma de los nuevos usos amorosos: "comportamientos eróticos nuevos, indeseables para las mujeres, las encumbradas damas del amor cortés, que veían en ellos un claro peligro para su privilegiada situación." (Alcázar, González 16)

El siglo XV asiste al final de una transformación de la "revolución feudal" que promovió la revalorización laica y ciudadana de la cultura clásica, con la consecuente recuperación de la sacralidad y de la legitimidad del amor carnal, rescatándolo de la marca pecaminosa con que el discurso clerical oficial lo marcó, pues como señala Braunstein:

Entre las voluptuosidades físicas dejadas en el pergamino por los monjes de Ottobeuren y las canciones de amor del Renacimiento, corre una fresca tradición del placer físico que atraviesa enriqueciéndose a cada paso, el final de la Edad Media. (Braunstein 279)

Con todo ello, la mujer gana un nuevo lugar en la vida social que deja sus marcas en la cultura. Evidentemente, este también será una marca diferenciadora de esta época respecto de las anteriores. Como continuadores de la corriente misógina medieval, los *exempla* siempre han

Arte, artificio y artificialidad...

proyectado una imagen negativa de la mujer. Aunque considero que este aspecto misógino hay siempre que entenderlo en el contexto medieval, dado que al lector o a la lectora de hoy en día la misoginia pueda parecerle discutible. Ello se debe al hecho de que aunque la mujer sea sistemáticamente presentada como engañadora, adúltera, seductora, embustera, etc., al mismo tiempo sus personajes aparecen como inteligentes, ingeniosos y astutos, pues consiguen siempre lo que se proponen en un medio desproporcionadamente opresor. Con lo cual, las opciones no eran muchas.

Parece, sin embargo, que la moda cortesana de exaltar a la mujer, que en Europa surgió en el siglo XII, llega finalmente a España en el siglo XIII y en el siglo XV proliferan las obras que tratan de contrarrestar los efectos de la archiextendida literatura misógina medieval. Estos llamados debates feministas constituyen auténticos preciosismos poéticos cortesanos en los cuales los detractores o defensores de la mujer explanaban sus argumentos.

Es en este medio en el que surge la novela sentimental y Juan de Flores no podía escapar de las modas imperantes de su época. En contra de las diatribas que se multiplicaban contra las mujeres, la obra de Flores surge, si no para defender a la mujer, para darle, al menos, otro papel diferente al que tradicionalmente se le había asignado. De modo que si en el siglo XIII, el juego de ajedrez verá la

Arte, artificio y artificialidad...

substitución de una pieza masculina por la figura de la reina, la cual ganará después el papel central en el juego, que persiste hasta hoy en día,⁹⁶ Juan de Flores decidirá eliminar el estigma de "mala muger" de la emperatriz de Los siete sabios y de la madrastra del Sendebar, y decidirá que la reina en Grisel y Mirabella sirva a los intereses de la heroína.

La experiencia del amor cortés, doctrina ligada a la poesía trovadoresca, era decisiva: en ella, eran exaltados la dignidad espiritual y el valor religioso de la mujer. Las innovaciones radicales introducidas por las cortes de amor, la exaltación de la mujer y del amor extraconyugal, implicaba una cultura superior y compleja, una mística y una ascesis, además de una erótica.⁹⁷ La complicidad entre poetas y mujeres, que crean para sí una refinada educación sentimental, ceremonializando el amor y el sexo en un mundo regido por el comportamiento brutal de los casamientos convenidos, se da por tanto contra el clero celibatario y la aristocracia laica-guerrera asentada sobre el predominio de la fuerza física. Ella crea otra ley, la ley del amor, alternativa y opuesta a la ley patriarcal del mundo feudal. Duby lo define así:

El amor que solemos llamar cortés, el amor delicado, tendía al mismo fin [al acto sexual]. Sin embargo, no dejaba de ser un juego de sociedad, que

Arte, artificio y artificialidad...

se desenvolvía necesariamente en el seno de un grupo cuyas reglas se ajustaban tan estrictamente a las estructuras de lo privado doméstico que la conquista amorosa puede considerarse como uno de los procedimientos de selección y de promoción individual en aquel concurso permanente, cuyo escenario era la gran casa aristocrática.

(Duby 211)

Es el principio de una transformación social que prepara las costumbres del Siglo de Oro español. Según Sonja Herpoel, es a fines del siglo XV en que la mujer empieza a ser lectora, además de libros religiosos, de una vasta gama de la literatura de entretenimiento, para ya en el Siglo de Oro contar, por los menos en ciertos niveles sociales, con suficiente cultura literaria. Como informa la autora:

Contrariamente a lo que pudiera pensarse en un primer momento por la escasez de testimonios recogidos hasta el presente, la mujer del Siglo de Oro ya no carece en absoluto de cultura libresca.⁹⁸

(Herpoel 97)

La reina empieza a aprender que para el juego de ajedrez del amor cortés es indispensable sublimar las pasiones a cambio de lo que llamamos las ventajas secundarias de la

Arte, artificio y artificialidad...

participación en el juego de la vida en la corte. En las monarquías europeas recién nacidas, el placer pasa a situarse en el terreno de las reglas y no en el de las transgresiones. Expresar emociones antisociales, como el deseo sexual, sin rodeos, situaba al individuo fuera del contexto de la corte - y la corte (como espacio psico-social) era un lugar deseable para estar. Las pasiones pasan a tener otros destinos, llegando a un refinamiento de las reglas de etiqueta. Así la pasión, en términos generales, pasa a ser condenada socialmente.⁹⁹ Las ideas de honra y pasión parecen estar asociadas en La Historia de Grisel y Mirabella a una dicotomía entre honra y cuerpo, representantes de la pasión.

Entre estos dos polos, pasión y honra, se desarrolla el tratado de Grisel y Mirabella. La obra de Juan de Flores parece situar a la reina en jaque-mate, destituyéndola de la mística cortesana e imbuyéndola de una pasión y de un deseo que ultrapasan las premisas idealizadoras del amor cortés. El texto que tiene una función moralizante, no tiene un carácter apaciguador. Es una historia de pura crueldad. Parece una tentativa de ofrecer una exposición de algunas pasiones amenazadoras - la crueldad, la violencia, el hambre, la sexualidad incestuosa;¹⁰⁰ y al mismo tiempo, de alguna forma, se trata de una historia civilizadora, de la institución de los valores de una sociedad que, abandonando las reglas del amor cortés, busca nuevas reglas de control de las pasiones, pues es sobre su materia bruta -la de las

Arte, artificio y artificialidad...

pasiones- que las civilizaciones son construidas, como tentativas de establecer sus dominios, de darle forma. El tratado de Juan de Flores discute el valor social de la honra y de la pasión.

La historia de Grisel y Mirabella se inicia a la manera de los cuentos maravillosos: "En el reino de Escocia hobo un excelente Rey" (54) que, por celos de su hija Mirabella, heredera del trono, intenta impedir que los varios pretendientes de ellas se acerquen. Para apartarla del contacto con el mundo, el rey decide ponerla en un lugar secreto y para protegerla escoge a dos de sus mejores caballeros. Por desgracia, los dos caballeros se enamoran de la princesa y, después de un duelo entre los dos -- "los mantos embrazados y las espadas sacadas, combatiéronse y el que no consintió en las suertes mató al otro" (55 y 57) -- Grisel sale victorioso y terminó durmiendo con Mirabella. El rey, con la ayuda de la camarera de la princesa y su maestresala, descubre que su hija y Grisel mantienen un "feo caso." Con lo cual el rey manda prenderlos

Y una noche, estando Grisel en la cama con Mirabella, el rey mandó cercar la casa, y, aunque gran rato se defendió, pero a la fin tomados, en estrechas cárceles por fuerza fueron puestos. (58)

Arte, artificio y artificialidad...

Uno de los dos debe morir para expiar el feo pecado, según los dictámenes de la ley de Escocia,¹⁰¹ pero el rey no sabía quién debía ser considerado el principal culpable del amor secreto -- principalmente porque ambos amantes afirmaban ser el principal culpable, "ya que sabían que el más culpado había de padecer muerte." (59)

La importancia concedida al rey en este texto es otra de las convergencias que guarda Grisel y Mirabella con los analizados en los capítulos anteriores. La sabiduría, la medida y la justicia son exaltadas en estas obras como virtudes propias del rey. Así nos introduce el narrador al rey: "En el reino de Escocia hobo un excelente Rey de todas virtudes amigo, y principalmente en ser justiciero; y era tanto justo como la misma justicia." (54) Si en aquellas obras veíamos cómo, en nombre de la justicia, el emperador y el rey tomaban la decisión de condenar a su propio hijo, en esta historia tenemos un caso similar, dado que sólo los gobernantes sabios y justos pueden exigir la lealtad de sus súbditos. Y para gobernar con justicia, el rey debe contar con un equipo de buenos consejeros. El rey de Escocia también acudirá a sus letrados en busca de una solución: "Y como el Rey viese que no había ningún remedio para saber la claridad del secreto, demandó consejo a sus letrados, qué era lo que sobre este caso se debía hacer." (62) Curiosamente, en el Sendebar fueron los consejeros quienes salvaron la vida

Arte, artificio y artificialidad...

del príncipe, y en esta historia, también el consejo le perdonará al final la vida a Mirabella.

Para que se llegara a una conclusión, los letrados piden que sean llamados a la corte el poeta Torrellas,¹⁰² "un especial hombre en el conocimiento de las mujeres, y muy osado en los tratos de amor, y mucho gracioso, como por sus obras bien se prueba" (63) y Brazaida,

una dama de las más prudentes del mundo en saber y en desenvoltura y en las otras cosas a graciosidad conformes; la cual, por su gran merecer, se había visto en muchas batallas de amor y casos dignos de gran memoria que le habían acaecido con grandes personas que la amaban y pensaban vencer. (63)

Después de un largo debate sobre la pasión entre el hombre y la mujer, se llega a la conclusión de que la mujer es siempre la culpable de todos los males. Mirabella es entonces condenada a ser quemada en la hoguera. La reina le pide al rey que revoque la decisión, e insistiendo en la idea de justicia, el rey le responde:

Bien parece el consejo que tú me das ser más aficionado que justo; y si tú gran amor tuvieses conmigo, como has con Mirabella, más dolor habrías de mi honra que de su muerte. Yo quisiera que

Arte, artificio y artificialidad...

consideraras cómo la persona del Rey es espejo en que todos miran y sus obras convienen ser tales que resplandezcan entre todas las otras gentes, principalmente en la justicia, como sea a todos más menesterosa. Así que es razón que ella le de corona de noble. Y el Rey piadoso, aquel es cruel. (79-80)

Grisel, por su parte, al tener conocimiento de la sentencia, no soporta la idea de vivir sin Mirabella y se sacrifica lanzándose a las llamas, esperando así, que con su muerte, Mirabella sea perdonada. En efecto, es lo que sucede, pero más tarde, incapaz de vivir sin Grisel se lanza por una ventana "sobre un corral donde el rey tenía unos leones, y entre ellos se dejó caer." (86)

En este punto del relato se cree que la historia está concluída. Pero Juan de Flores nos reserva aún una sorpresa: Torrellas se descubre enamorado de Brazaida y decide escribirle una carta para conquistarla. Brazaida, por su parte, en el momento de recibirla, va en seguida a ver a la reina, pues ésta estaba buscando el modo de vengarse de Torrellas. Entre las dos arman un plan para atraparlo y Brazaida le escribe a Torrella una carta en respuesta donde le declara su amor y lo cita en palacio.

Orgullosa de haber conquistado a Brazaida, Torrellas luego hace pública la carta amorosa. Brazaida, entonces lo

Arte, artificio y artificialidad...

recibe en palacio con una hipócrita sonrisa y deja que Torrellas discorra sobre el amor y su belleza. Cuando le llega a Brazaida el turno de corresponder, ella comienza una larga diatriba en contra de él y de los hombres. En ello llega la reina acompañada de otras mujeres y Torrellas es torturado durante toda la noche:

atapáronle la boca porque quejar no se pudiese; y, desnudo, fue a un pilar bien atado; y allí cada una traía nueva invención para le dar tormentos; y tales hobo que, con tenazas ardiendo y otras con uñas y dientes, rabiosamente le despedazaron. (93)

Finalmente lo mataron y lo quemaron guardando sus cenizas como reliquias.

Al estilo de los romances, la Historia de Grisel y Mirabella nos recuerda en mucho, por su modo de exposición, el género de los diálogos. Diálogo, en este caso, llevado a cabo por tres personajes: Brazaida, como representante de la mujer, Torrellas, como representante del hombre, y el autor como mediador entre ambos. Esta técnica era extendida en la literatura medieval, según Ong: "Later in the Middle Ages, writing will present philosophical and theological texts in objection-and-response form, so that the reader can imagine an oral disputation." (Ong 103)

Arte, artificio y artificialidad...

Para la Edad Media, muy poco diferente de las demás épocas, si la palabra pasión está sólidamente asociada a represión, es porque representa el Logos, que ultrapasa el valor de la palabra latina "ratio",¹⁰³ como una ley, expresada por un mandamiento que se dirige a todos, ignorantes o cultos, por una unión tan poderosa que todos los hombres (iguales ante Dios) serían capaces de comprender por la misma razón. En el fondo, es esa interpretación legislativa del Logos que nos fuerza a pensar en toda la pasión como un factor de desvarío y desliz, y a considerarla, de paso, como sospechosa y peligrosa. Así toda pasión, desde su despertar, ya infringe la ley que nos constituye como seres razonables. Todas las pasiones, en su origen, ya nos conducen hacia afuera de nosotros mismos.¹⁰⁴ Esa condena de las pasiones se da sin apelación. Es éste uno de los ejes del tratado de Grisel y Mirabella.

La existencia de este logos está íntimamente relacionada con el mito judeo-cristiano del pecado original, que se instituye en el mundo occidental como el inicio mismo de las condenas de las pasiones. La idea bíblica del pecado original es una constante a lo largo del texto: primero, aparece por la tentativa de Brazaida de invertir los papeles bíblicos de seductora y seducido. Ella acusa al hombre de ser tentador diciendo:

Arte, artificio y artificialidad...

y creo que los atormentadores del infierno no podrían más facer en su oficio que vosotros facéis en el vuestro. Que aún las castas monjas, de quien ya dezís de todas tentaciones se guardan, y de las vuestras no pueden. (69)

E incluso añade que el mal existe en la mujer por ser de varones engendradas "pues es cierto que si alguna maldad hay en algunas de nosotras es por ser de varón engendradas y aquello es malo en que vos parecemos." (75) Torrellas refuta las proposiciones de Brazaida recordando que si hoy los hombres saben utilizar las palabras: "mayor pena merece la obra vuestra que la culpa de nuestras palabras," (77) las mujeres son las que obran y nos remite a la idea de Eva. Y añade que si hoy los hombres poseen un saber maligno es por culpa de la mujer que los puso fuera de la simplicidad saludable del paraíso, pues

la primera mujer creada en toda inocencia, su malicia pudo tanto que no solamente pecó e fizo pecar, por le facer participante en el error al varón, mas aún aquel grande mal que entonce por ella fue cometido, lloramos todos agora. (75)

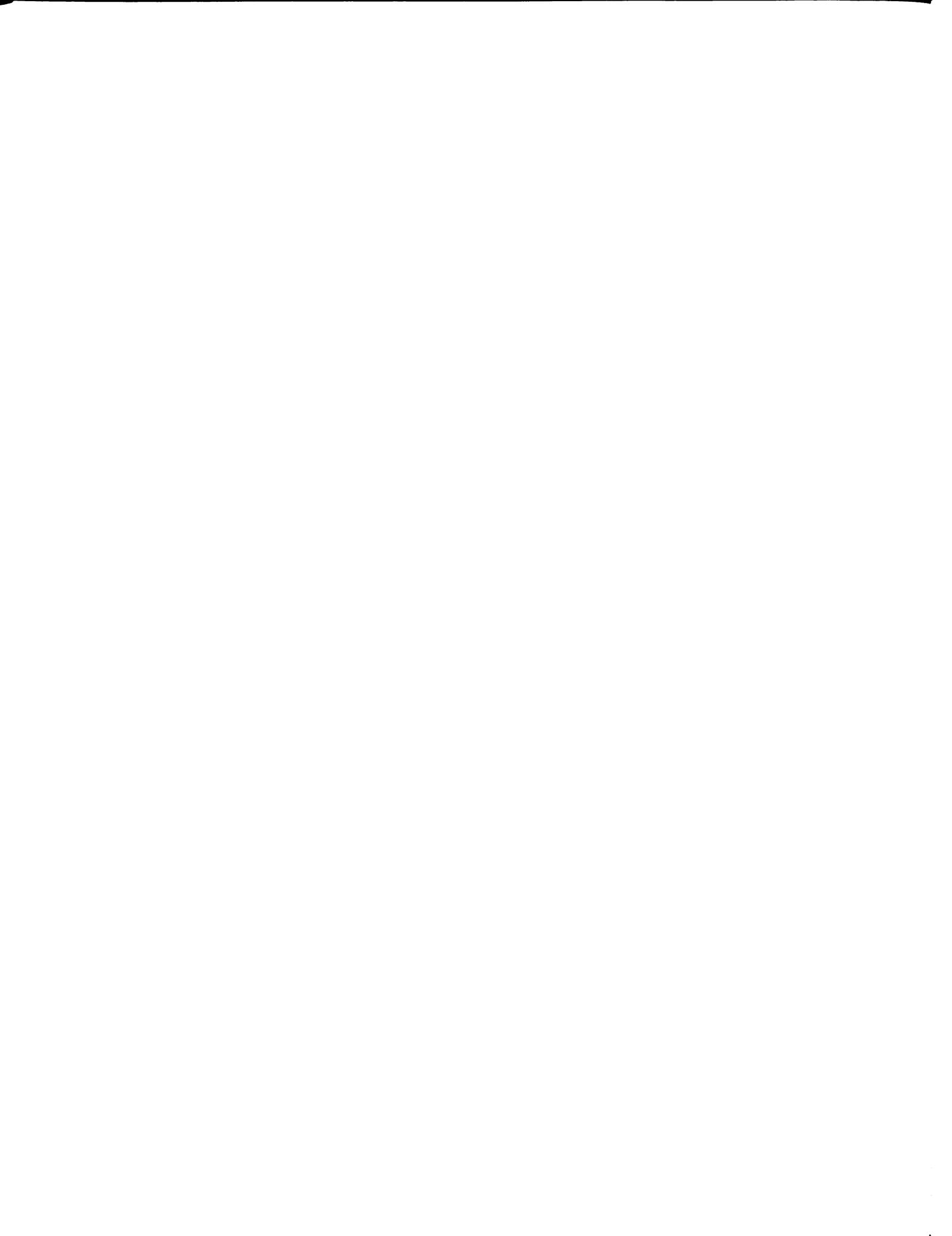
Preservar la honra es la única arma contra la continuación del pecado original, ésta es la idea que parece

Arte, artificio y artificialidad...

desprenderse del discurso de Brazaida, como única alternativa al callejón sin salida al que le ha conducido el debate dialógico con Torrellas. Deyermond insiste repetidamente en su texto comparativo entre el Sendebar y Grisel y Mirabella que la explicación para un desenlace mucho más sangriento en éste que en aquél reside en la pérdida de la virginidad de Mirabella, hecho que según él tiene repercusiones que van más allá del nivel personal. Para Deyermond:

Es posible que el desenlace desastroso de Grisel y Mirabella se deba, al menos en parte, al hecho de que Mirabella ya había perdido su virginidad. Y, desde luego, si la única heredera muere, el desastre es no sólo personal sino también político: el reino queda sin su futura reina, y al final de la obra parece disolverse en una anarquía sangrienta. (Deyermond 49)

Así, en Grisel y Mirabella la honra femenina pasa a ser un problema social y político en el cual la "seguridad nacional" depende exclusivamente del control de la pasión erótica. Por tanto, preservar la honra es un deber que llega al paroxismo de la eliminación del cuerpo, retornando a la idea bíblica de arrancarse los ojos si éstos te tientan. Por su parte, Grisel encuentra como única solución a la pasión



Arte, artificio y artificialidad...

abrasadora que siente por Mirabella la extinción de su corporeidad, y por ello implora:

¡Oh, bienaventurada muerte, que tales angustias y pasiones me sana! Ella es verdadera amiga de los corazones tristes, con la cual, pues el cuerpo no puede, el alma os seguirá, (84)

arrojándose seguidamente a un "fuego de vivas llamas."

Todos los cuerpos en este tratado sólo encuentran una solución en la devoración: Grisel es devorado por el fuego, Mirabella por los leones y el inesperado y trágico final de Torrellas se erige en un banquete macabro del cuerpo masculino, cuerpo masculino devorado para la preservación de una idea de honra sublime de las mujeres. Esto nos lleva a pensar que, de alguna manera, queda claro que el deseo femenino sublimado depende absolutamente de la destrucción del cuerpo deseado, pues se instituye como incentivo del pecado "por ser su vista muy peligrosa." (55)

El deseo femenino visto como aspecto enfermizo de la razón, necesita más de la aniquilación del cuerpo que el deseo masculino. Así lo vemos en el pasaje en que Brazaida propone ser una gloria para las mujeres que el número de suicidios por conservar la honra sea mayor entre el sexo femenino que entre el sexo masculino, diciendo:

Arte, artificio y artificialidad...

Dadme un solo hombre que por la defensión de su castidad haya de alguna mujer recibido muerte; de nosotras sabéis bien puedo deciros infinitos millares. Pues que mejor experiencia que esta que, cuando no podéis más nos tentáis hasta la muerte.

(74-75)

Con estas palabras, Brazaida reincide en la idea de que la mujer, si es presa de la pasión, no tiene espacio en la sociedad,¹⁰⁵ con lo cual debe ser aniquilada. Como el hombre no puede vivir sin su sexualidad, Antony van Beysterveldt señala que la tradición ascética del cristianismo, tan arraigado en la España del siglo XV español,¹⁰⁶ situaba al hombre entre dos imposibles:

por un lado, la condenación radical del sexo y por otro, el imposible retorno a ese primer estado de inocencia. En esta concepción ascética del amor y del sexo va implícita la idea de la mujer como tentadora del hombre, como instrumento del pecado.

(Van Beysterveldt 2)

Deyermond, a su vez, sugiere que en Grisel y Mirabella, la resolución común en los cuentos de la época de la "víctima sustituida" no es suficiente para arreglar la situación erótica, pues la muerte de Grisel resulta vana, ya que la

Arte, artificio y artificialidad...

heredera se recusa a vivir sin su pasión, Grisel, y a su vez se suicida. La dicotomía Eros-Tanatos es tan fuerte en la obra que el mismo Deyermond cuestiona:

Si la muerte de Torrellas, combinando las maneras de morir de Grisel y Mirabella, no respondería subconscientemente a la necesidad de otra víctima sustituida, ya que la primera no sirvió para salvar a la heredera condenada. (Deyermond 50)

Sin duda, Juan de Flores tiende a aumentar por sustitución -- múltiple, si seguimos la interpretación de Deyermond -- el elemento fúnebre que aparece ya en el Sendebar con la muerte de la mujer del rey, a quien "el rey mandó quemar en una caldera en seco" (Sendebar 155) y continúa en Los Siete Sabios con la de la emperatriz y de su amante, para quienes se dispone respectivamente: "que sea atada a la cola de un cavallo e levada por las calles e callejones e por las plaças al juizio e sea ende quemada y el vellaco sea descuartizado;" (140) final, este del amante, que nos recuerda al que sufre Torrellas.

La complicidad entre Eros-Tanatos impregna el discurso de Brazaida, así como el de los enamorados, pero está ausente en el de Torrellas. En el episodio final,¹⁰⁷ donde curiosamente este personaje es depedazado por las mujeres, Juan de Flores nos sitúa en el límite extremo entre el mundo

Arte, artificio y artificialidad...

real - mujer idealizada- y el mundo imaginario - mujer brutalizada; mundo donde la pasión ejerce con magnánima supremacía toda la fuerza de su existencia. Con esta noción, Juan de Flores abre un nuevo camino hacia la comprensión del deseo y de la pasión. Una pasión que aumenta y que es más verdadera a medida que aumenta la capacidad de existencia del cuerpo, pues es en él donde se alberga y cobija.

La Historia de Grisel y Mirabella se encuentra así en el principio de un largo proceso, pues es en ese siglo que empieza la transformación occidental de control de las pasiones. Este proceso terminará con el fracaso de la civilización europea en relación a dicho control, lo que hará que la reivindicación de la restauración de una pasión sexual muestre su vertiente decadente que seguirá la literatura occidental hasta el siglo romántico: la erotización de la muerte.

Si los personajes centrales se entregan a los brazos de Tanatos, después de haber sido acogidos por los de Eros, no es como una fuga de una pasión imposible, sino porque su pasión llega al extremo de su potencialidad. Así, el deseo, la pasión se erige como la única posibilidad de la existencia humana. Con la aniquilación del cuerpo, se ha aniquilado el deseo. Después de la pasión no hay nada más, pues la muerte es un estado de no-pasión.

Así, que es esta intención pedagógica, sobre todo, la que aproxima La historia de Grisel y Mirabella del Sendebarr,

Arte, artificio y artificialidad...

pues utiliza básicamente el mismo esquema de narración que éste, aunque adaptado a las nuevas costumbres. Ambas obras están basadas en la temática de la infracción del tabú, cuyo resultado es la exposición a un peligro mortal. El mismo diseño narrativo es utilizado en el Sendebár y en el libro de Flores para obtener diferentes respuestas, pues, según Deyermond, este esquema en el Sendebár

constituye la historia-marco, con identidad propia, y distinta de los cuentos encajados en ella. En Grisel y Mirabella constituye el núcleo narrativo de las primeras 32 de las 41 páginas que ocupa la obra de la edición de Alcázar López y González Núñez, y mantiene su presencia en el resto de la obra gracias a la geminación -- semejanza demasiado estrecha para descartarse como mera casualidad.

(Deyermond 47)

De hecho, si hablábamos en los capítulos anteriores de la invariabilidad temática existente en la historia-marco de las versiones orientales del Sendebár y las occidentales de Los siete sabios, igualmente, para la llamada novela sentimental se podrían establecer los mismos parámetros. Dado que cambiando algunos motivos de la trama, todas ellas coinciden en el argumento: una historia de amor con un desgraciado final que se ve interrumpida por una serie de

Arte, artificio y artificialidad...

debates, sermones o cartas. Estas tienen dos posibles variantes: la primera, el amor no es correspondido por la dama, al estilo de Cárcel de Amor, de Diego de San Pedro; la segunda, el amor es correspondido pero interviene un agente negativo (padre), como ocurre en Grisel y Mirabella. Como telón de fondo tendríamos siempre la moralización del autor.¹⁰⁸

Nuestra intención, después de estas consideraciones, fue demostrar la relación directa entre el Sendebar y La Historia de Grisel y Mirabella, de manera que esta última pueda ser vista como un *continuum* de los *exempla* metamorfoseado para los nuevos tiempos cortesanos. Esto, añadido al hecho de que Grisel y Mirabella es una obra vinculada totalmente al fenómeno escriturario, tiende a dar una visión de disparidad entre las dos obras. Destituídas ambas de sus diferentes ropajes de oralidad y escritura, y contextualizadas bajo un denominador común temporal, las obras Grisel y Mirabella y Sendebar demostrarían una semejanza de temática y de función indudable.

Es cierto que si comparamos esta obra con otras actuales, La Historia de Grisel y Mirabella presenta aún bastantes rasgos propios del discurso oral, dada la abundancia de epítetos, exclamaciones, dichos populares y estructuras de frases cuyo balance recuerda aún las empleadas como dispositivos de memorización de ideas. La utilización de estos recursos lingüísticos imprime en la obra un tono

Arte, artificio y artificialidad...

dramático -- usamos el término dramático en el sentido propiamente teatral, o sea, artificial -- y lleva a MacLean a reconocer que la presencia de ciertos rasgos orales en Grisel y Mirabella "highlights the complementarity of written narrative and drama and their common roots in oral performance." (MacLean 13)

Sin embargo, si comparamos el texto con Los siete sabios de Roma, y aún más con el Sendebar, la obra de Flores es el paroxismo de la artificialidad de la escritura. Aunque sus orígenes se remonten al discurso oral, el texto es mucho más un testimonio del crecimiento, en la cultura, de la importancia de los textos escritos cuyos indicios de oralidad pueden ser considerados entonces meramente residuales. O sea, no inferimos que el libro de Flores puedan ser catalogados entre aquéllos que Lord denominó de "transitional texts", textos que demuestran en cantidades más o menos equivalentes indicios de oralidad y elementos de escritura. Este sería más bien el caso de Los Siete Sabios de Roma, o aún más el del Sendebar -- que presenta más trazos de oralidad en un estilo escriturario aún bastante precario.

La historia de Grisel y Mirabella es ya todo un texto puramente literario, en la acepción literal de escrito. Si resquicios de oralidad pueden ser encontrados en él, éstos no son suficientemente abundantes para superar las artificialidades de la escritura. Prueba de ello, son las constantes reescrituras sufridas por el texto de Flores,

Arte, artificio y artificialidad...

según nos informa Matulka. Las ediciones en vida del autor no son siempre iguales: presentan largos pasajes modificados, añadidos o eliminados.

Así pues, seguimos la línea que McLuhan traza en su obra Gutenberg Galaxy, según la cual una diferencia total se establece entre la oralidad y la escritura después de la llegada de la imprenta. El parte de la premisa de que la escritura llevó al hombre a cambiar su sensibilidad de la oralidad para la visualización del texto escrito. Si la preocupación de McLuhan se centra sobre todo en el receptor, la nuestra recae sobre el emisor, en el cual este cambio perceptivo de modelo de comunicación se da manera aún más acentuada.

Zumthor sigue esta misma línea de pensamiento al afirmar que:

La imprenta que China [por ejemplo] conoció varios siglos antes que Occidente, no influyó de igual manera en la vieja sociedad imperial que en la nuestra, y los efectos intelectuales que atribuimos a esta invención nos han sido propios. (Zumthor 115-116)

En efecto, desde el siglo XI hasta principios del siglo XII, hay una gran proliferación de escritos en la Península, -- con base sobre todo en la *oralitura* --, pero la técnica

Arte, artificio y artificialidad...

empleada en el procesamiento del libro era la manuscritura. Así que la escritura se propagó con extrema lentitud. Esto no impidió que en la segunda mitad del siglo XIII, bajo el impulso de Alfonso X, el Sabio, y su corte toledana, apareciera en la Península la prosa culta en romance, que incrementó en muchos medios un interés mayor por la literatura escrita. Finalmente, hacia mitad del siglo XV, las primeras oleadas del humanismo vienen a sustentar la interiorización en los medios cultos del conocimiento y de la práctica de la escritura. Todos estos elementos, añadidos al invento de la imprenta, fueron para la cultura libresca y escrituraria una revolución.

Asimismo, es entre los siglos XIII y XIV que la escritura empieza a amenazar el *status* primario de los sistemas de comunicación en las sociedades europeas, y a fines del siglo XV es en efecto lo que sucede: la escritura finalmente se impone totalmente sobre la oralidad. Según Zumthor:

la escritura se concebía, según la tradición gramatical de origen antiguo, como sistema secundario de signos que refleja al que manipula la voz, primario; pero, de hecho, por uso, repetición y reflexión sobre sí mismo, se había elaborado un código escriturario, tendente a su vez a convertirse en un sistema primario; desde 1480-

Arte, artificio y artificialidad...

1500, la reivindicación consigue su resultado.

(Zumthor 132)

Es en este medio propicio que nace La historia de Grisel y Mirabella de Juan de Flores. Así, en el seno de tantas mutaciones sociales y técnicas, era imperativo que, a pesar de que estas obras estuvieran regidas por el mismo sistema de ejemplaridad, las formas del Grisel y Mirabella y de las colecciones de ejemplos como el Sendebar fuesen percibidas como completamente distintas.

Arte, artificio y artificialidad...

Conclusión

E ha de saber el lector que aunque en lo que hasta aquí se ha escrito algo se haya compuesto o fengido, como al principio deximos, que en lo que agora se escriuirá ni houo mas, ni ha hauido vn punto menos de lo fué e como passó. Assi que los agudos e discretos miren de aqui adelante los nombres verdaderos e tornen atras, que alli los hallarán.

(Question de Amor)

Arte, artificio y artificialidad...

Teóricamente opuesto al análisis formal de la obra literaria, el análisis cultural no excluye el análisis clásico. Por el contrario, lo que hace éste es sumarse a aquél para potenciar la mirada crítica, permitiendo la abertura de un vaso comunicante entre lo que está dentro del texto y la sociedad que se encuentra afuera, y de cuya manera de pensar toda la literatura deriva. Uniendo el interior y el exterior del texto, el análisis cultural intenta entender la complejidad total de la obra de arte. Si generalmente la crítica literaria sirvió siempre como introducción al fenómeno social, creemos que la inclusión del fenómeno social en el análisis literario nos lleva necesariamente a una mejor comprensión del trabajo artístico en sí.

Es exactamente con esta perspectiva teórica que hemos emprendido el análisis de las obras seleccionadas: el Sendeban, Los siete sabios de Roma y la Historia de Grisel y Mirabella. Teniendo en mente los posibles intercambios entre lo literario y lo cultural, hemos presentado un estudio coherente que muestra los cambios experimentados por el *exemplum* medieval en el ámbito geográfico específico de la Península Ibérica.

Dicho estudio se ha llevado a cabo tomando como eje central la palabra y cómo ésta se ha ido modificando y adaptando en cuanto a su forma y a su modo de transmisión, dejando entrever, a su vez, los cambios socio-históricos del medio en que dicha palabra era comunicada.

Arte, artificio y artificialidad...

Iniciamos, pues, nuestro estudio analizando el Sendebar como obra oralitaria por presentar en mayor medida vestigios de oralidad, es decir, por haber conservado características propias y exclusivas de una obra en la que no sólo existen huellas de la oralidad sino cuyo régimen de transmisión ha sido predominantemente oral, o al menos, así se manifiesta.

En cuanto a su material narrativo, vimos cómo también la oralidad constituía uno de los ejes temáticos de su estructura, pues parte de la prueba del silencio impuesta al príncipe. Si es mediante las palabras del príncipe que se desencadenarán las acciones de la trama, es también mediante sus palabras que el orden inicial será restituido.

En este contexto analizamos la figura del narrador de cuentos y su relación con la memoria, la espontaneidad de la improvisación y la voz, en un medio multiglósico como fue gran parte del periodo de la España medieval. Observamos, entonces, un discurso inestable. Inestabilidad esta que deja entrever la realidad multicultural de la Península, donde el discurso romance naciente intenta con dificultad fijar el discurso oral del día a día en un medio de cultura variada.

En el segundo capítulo examinamos Los siete sabios de Roma y su relación con la expresión oral y la escrita. Observamos, así, que a pesar de ser una obra donde han pervivido rasgos de la oralidad, existe a su vez una serie de artificios literarios que imponen su presencia en la materia narrativa. En relación con ello, analizamos el papel que

Arte, artificio y artificialidad...

desempeñaban los narradores de cuentos y cómo su técnica tuvo que ser modificada. Si en el primer capítulo nos referíamos a la importancia concedida a la memoria y a la improvisación en las actuaciones de los maestros de la voz, en este segundo capítulo vimos cómo el escrito sustituye a la memoria, aunque ello no implique la completa eliminación de la improvisación ni de la espontaneidad, pues seguía siendo necesario ofrecer a la audiencia alguna aclaración, o simplemente se requería su participación. Desde el punto de vista social, esto marca la cada vez mayor importancia de la naciente lengua castellana en cuanto acrolecto en un ambiente de basilectos moribundos.

En relación con el contenido narrativo de Los siete sabios, vimos que si, al igual que en el Sendebär, la trama gira en torno a la prueba del silencio impuesta al príncipe, en esta ocasión será la palabra escrita y no la oral la desencadenante de las acciones que llevarán a la condena o salvación del príncipe. Este pequeño matiz que pasaría inadvertido para cualquier lector del siglo veinte, se reviste de un extraordinario interés para comprender el *exemplum* y su relación con el proceso escriturario.

Otro de los aspectos que analizamos en el segundo capítulo fue el de la recontextualización. Como reflejo de la sociedad que el *exemplum* es, este fenómeno nos sirve para comprender los cambios socio-históricos habidos en la Península Ibérica. Si en el Sendebär apenas hallamos

Arte, artificio y artificialidad...

referencias culturales concretas, satisfaciendo así los intereses de una audiencia heterógena y diversa, en Los Siete Sabios observamos frecuentes alusiones a la cultura cristiana y la obra se localiza, además, en Roma. Ello resulta interesante si pensamos que en los siglos XII y XIII, fecha de transmisión de esta obra, la denominada reconquista cristiana consigue sus mayores logros.

En el tercer capítulo, presentamos la Historia de Grisel y Mirabella de Juan de Flores como un *exemplum* cortesano, adornados con los artificios propios de la ficción literaria. La analizamos, pues, como obra en la cual las técnicas del discurso oral han cedido paso a los artificios propios de la ficción literaria, entre las cuales se incluye la autoría. Además, el autor muestra su preocupación por producir una obra en la que la palabra, en este caso escrita y en castellano, logre un alto nivel de comunicación. Ello implica a su vez la importancia histórica del momento en que uno de los basilectos se impone de vez, ya como acrolecto. Este aspecto lingüístico cobra un significado especial si pensamos que en el momento en que ve la luz el texto de Flores (entre 1470 y 1495), el castellano está a punto de imponerse como acrolecto en todos los territorios que constituirán España, pues la conquista del reino nasrí granadino se completaría en 1492.

En cuanto a su material narrativo, vimos que aunque la oralidad no es uno de los temas centrales de la obra, sí es

Arte, artificio y artificialidad...

mediante ella que se mantiene la tensión de la trama, pues de ella depende la condena o la salvación de la infanta y de su amante. El rey en esta obra, en su afán de mostrarse justo, no duda en condenar a muerte a su propia y única hija, igual que los reyes de las otras obras que analizamos. De igual interés resulta la presencia de los consejeros, que intercederán para salvar a la infanta, otro punto de conexión que tienen en común estas obras.

La relación que guarda Grisel y Mirabella con Los siete sabios de Roma y con el Sendebär va más allá, sin embargo, del nivel argumental. Su principal semejanza radica en su forma narrativa, relato breve, y en su intención pedagógica, pues muestra determinadas pautas de conducta. El *exemplum*, pues, abandonando los espacios públicos y abiertos, opta, entonces, por los círculos cerrados de la corte y es a su público a quien se dirige.

Presentamos así, en los tres capítulos que componen el presente estudio, los cambios experimentados por el *exemplum* medieval en la Península Ibérica. En relación con estos cambios examinamos el *exemplum* en el Sendebär como modelo de arte narrativo, en Los siete sabios de Roma como muestra de artificio escriturario y en la Historia de Grisel y Mirabella como ejemplo de la artificialidad literaria.

La relevancia de este estudio radica en ofrecer una nueva visión del *exemplum* medieval como forma artística narrativa, para la cual hemos recurrido al neologismo de

Arte, artificio y artificialidad...

oralitura, término empleado por primera vez en el ámbito de los estudios hispánicos, y el cual consideramos indispensable para la comprensión del fenómeno literario medieval. Este término no tendría espacio en una obra de mero análisis formal, dado que este último no puede prescindir de la presencia de un texto. De ahí la importancia de que hayamos incorporado en éste y otros aspectos de nuestro trabajo una dimensión cultural cuya relevancia los estudios tradicionales no han considerado. Con este nuevo acercamiento, esperamos que este trabajo contribuya a un entendimiento más completo del desarrollo y evolución del *exemplum* en el ámbito específico de la Península Ibérica, teniendo en cuenta el bagaje socio-histórico y, por tanto, cultural que estos *exempla* conllevan.

NOTAS

¹ El texto de Le Goff y Bremond presenta una extensa y completa lista de definiciones y autores.

² Es por ejemplo la postura de un crítico tan renombrado como Ernst Curtius, cuya obra Literatura Europea y Edad Media Latina trata a penas de las relaciones entre literatura latina y literaturas vulgares, sin tener en cuenta que las literaturas vulgares reciben influencias de otras literaturas distintas. Es cierto que Curtius reconoce la singularidad de la Península Ibérica, pero tal reconocimiento parece no merecer mayores explicaciones.

³ En el texto de Ferguson se encuentra la definición del término Diglossia. De los mismos parámetros utilizados por él, derivamos el término multiglosia, utilizado ya por otros autores.

⁴ Véase el texto de Bahat "La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales."

⁵ El basilecto sefardí, por ejemplo, es testimonio del impacto socio-político sobre las lenguas.

⁶ Según la terminología de Gobard en relación al referente y la realidad extralingüística, la lengua es la forma a través de la cual se designa una realidad (el referente), pero los valores evocados por la descripción de

Arte, artificio y artificialidad...

la realidad (la referencia) son más pertinentes que la propia lengua.

⁷ Barthes, Roland. Le Degré Zéro de l'écriture.

⁸ Según Deleuze y Guattari el conocimiento así como los fenómenos sociales no pueden ser analizados en términos evolutivos, sino en términos de relación entre los elementos que constituyen un saber o una sociedad. Ellos ejemplifican esta noción utilizando la alegoría de la raíz del rizoma. Esta raíz no tiene ni comienzo ni final y es hecha de una secuencia infinita de relaciones entre sus diversas partes.

⁹ El texto de Zumthor es en su totalidad indispensable para la consideración de este matiz.

¹⁰ La tercera parte del libro de Le Goff y Bremond está enteramente dedicada a ese aspecto de los *exempla*, o sea, su utilización en las iglesias.

¹¹ Véase David (12).

¹² Como recuerdan Bremond, LeGoff y Schmitt el héroe del *exemplum* medieval no es más el centro de la historia como era costumbre en la Antigüedad. Para el *exemplum* medieval la historia del héroe es más importante que el propio héroe (45).

¹³ Citamos por la edición de Angel González Palencia.

¹⁴ El siglo XV ya no es tan prolífero en términos de *exempla*, pero es en este siglo sobre todo que, debido a la

aparición de la imprenta, muchas de las compilaciones de *exempla* se popularizan.

¹⁵ Véase Welter (24-25)

¹⁶ Empleamos el neologismo *artificialidad*, derivado de artificial, para enfatizar el hecho de que la escritura no es algo innato al ser humano. Desechamos el término artificiosidad por conllevar un matiz de perfeccionamiento que entraría en contradicción con el espíritu del presente estudio.

¹⁷ La definición es la ofrecida por el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española en su vigésima primera edición de 1992.

¹⁸ Pessoa, Fernando. Obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. (219) (Traducción mía).

¹⁹ Tanto para Platón como para Aristóteles el concepto de arte implicaba la noción de mimesis o imitación de la realidad. La diferencia entre ambos filósofos radicaba más en la idea de cómo debía ser imitada esa realidad. Para Platón el artista debía copiarla fielmente, verazmente y objetivamente, como si la obra de arte fuera el espejo del objeto representado. Para Aristóteles, sin embargo, el artista no debía relegarse a transcribir fielmente la realidad, sino que debía recrearla, basándose en la idea de abrazar lo universal y no lo particular. Véase Halliwell (22).

²⁰ Propongo el término *oralitura*, traducción de la palabra francesa *oraliture*. Según Edouard Glissant, este neologismo fue inventado por el grupo de la renovación haitiana de los años cuarenta para referirse a las formas artísticas de expresión oral del Caribe francófono. Véase Glissant (347).

²¹ Para entender los aspectos que diferencian la cultura oral de la escrita es indispensable el estudio de Walter Ong *Orality and Literacy*. Ong parte del presupuesto de que la comunicación elemental de los seres humanos, el lenguaje, es básicamente oral. De hecho, la expresión oral ha sido capaz de existir sin la escritura, pero la escritura nunca ha existido sin la oralidad.

²² Término que utilizo partiendo del término "entonación" que, según el diccionario de la Real Academia Española: "designa la secuencia sonora de los tonos con que se emite el discurso oral y puede contribuir al significado de éste."

²³ Este aspecto de plenitud del acto *oralitario* se mantuvo, de manera doméstica, en el arte teatral; y hoy en día hay una tentativa de recuperación de lo oral en las lecturas públicas de poemas y cuentos. Sin embargo, el arte como lo habríamos apreciado en las plazas medievales sólo puede ser encontrado hoy en día en sociedades orales o cuya transición para la escritura es reciente. De todas formas es

creencia común que el cuento oral se trata de un arte moribundo.

²⁴ Véase Benjamin (92).

²⁵ El llamado juego del cric-crac es la forma por la cual hoy en día en sociedades, sobre todo en Africa y Caribe, donde la *oralitura* aún se encuentra viva, el contador llama la atención de su público. A cada cric emitido por el contador en medio de la historia, el público oyente debe responder crac. La presencia o falta de participación de la audiencia será controlada por la intensidad de la respuesta, la cual decidirá el rumbo tomado por el cuento, muchas veces de manera improvisada.

²⁶ En las sociedades islámicas la palabra posee una fuerza especial pues los musulmanes consideran el Corán la palabra de Dios recitada por el Profeta. De hecho éste no se fijará por escrito hasta después de la muerte de Mahoma.

²⁷ Más adelante presentaremos el caso excepcional de la Península Ibérica donde el latín no fue siempre la lengua dominante de poder y de cultura.

²⁸ Véase el capítulo "The Art of Memory" en su libro The Book of Memory. Asimismo es imprescindible consultar el estudio de F. Yates The Art of Memory, cuyo tema central es precisamente la relación que se establece entre las imágenes y la memoria.

²⁹ Esta idea es clave para entender cómo se originan las diferentes versiones de una misma idea. Si tomamos por ejemplo los versos de Darío: la princesa está triste que tendrá la princesa, el poeta medieval tenía dos opciones o memorizar las palabras, como yo personalmente hice, o formarse una imagen mental de una princesa, con su pequeña corona, entristecida. Partiendo de esta imagen tendríamos diferentes versiones que descansan en una misma idea: la princesa está entristecida, la angustiada princesa, etc.

³⁰ Véase Wolfson (120-122).

³¹ Véase Zumthor (91).

³² Según señala Marsan: "c'est à partir de la traduction espagnole que le *Sendebar* passe les Pyrénées" (123).

³³ El arabista Francesco Gabrielli tiene dos excelentes artículos sobre la vida y la obra de este autor "La biographie d'Ibn al-Muqaffa d'après les sources anciennes," y "L'Opera di Ibn al-Muqaffa."

³⁴ Véase Cahen "La elaboración de una nueva cultura" (110-121) y Robert Mantran La expansión musulmana (99-104).

³⁵ Según nos informa Mario Méndez Bejarano en Historia de la Judería de Sevilla "la conquista y destrucción de Jerusalén por Tito, en el setenta de nuestra era, y el decreto de Adriano expulsándolos de Palestina (117) forzaron a los judíos a dispersarse por todo el mundo; un número importante de ellos se estableció en Francia y en España"

(15). Así vemos que a la llegada de los árabes los judíos ya tenían en la Península Ibérica una cultura bastante arraigada.

³⁶ Véase Vernet Literatura árabe (100).

³⁷ Véase Tales of Sendebär (61). En la versión castellana, el cuento 23 es la marca que el cristianismo imprime en el Sendebär, al incluir los personajes del fraile y del clérigo. El hecho de que este cuento no aparezca en ninguna otra versión del Sendebär ha llevado a pensar que se trate de un adendum de uno de los copistas.

³⁸ Los textos aljamiados, los zéjeles y las moaxajas serían ejemplos de lo que decimos. De hecho, dos palabras circulan desde el comienzo en Al-Andalus, reflejo de su aspecto singular: por un lado, un "aljamiado" designa a todo aquel cuya lengua materna es el romance, y que aprende y cultiva el árabe; por otro, "latinado" o "ladino" es el calificativo propio del musulmán de lengua árabe, que aprende y cultiva el "romance" (Véase Marsan 24). El gramático árabe Al-Zubaydi (m.989) se queja en su libro Defecto del habla en el vulgo de que la coexistencia del habla árabe con el romance y con el beréber había introducido numerosas incorrecciones en la lengua árabe (Véase Martín 221).

³⁹ Sobre la datación del código véase Lacarra Sendebär (51).

⁴⁰ Véase la introducción de Theodor Benfey.

Pantschatantra.

⁴¹ Véase B. E. Perry. " The Origin of the Book of Sindibad".

⁴² Véase el artículo de George Artola, "The Nature of the Book of Sindibad."

⁴³ Véase Encyclopédie de l'Islam IV:454.

⁴⁴ M. Eliade menciona la prueba del silencio como parte de numerosos rituales de iniciación (31). F. Cubells cuestiona el silencio mantenido por los pitagóricos en su texto Los filósofos presocráticos (68-70).

⁴⁵ Véase la introducción de Tales of Sendebär.

⁴⁶ Corresponde al año 1291 de la era hispánica, que tiene treinta y ocho años más que la de Cristo. Es decir, corresponde al año 1253 de nuestra era. Maurice Molho en Linguistiques et Languages propone la fecha de 1291 basándose en el uso del vocablo "ay" en vez de "ha" (80). Todas las citas del Sendebär están tomadas de la edición de Keller.

⁴⁷ En la versión castellana, no se hace ninguna referencia a los nueve años que transcurren desde el nacimiento del príncipe hasta que comienza su aprendizaje con Çendubete.

⁴⁸ Véase Lord Raglan "The Hero of Tradition" (78).

⁴⁹ Véase Campbell (39-40).

⁵⁰ Véase V. Propp. Morfología del cuento.

⁵¹ En la versión castellana del Sendebár, la madrastra es quemada. En otras versiones la madrastra es condenada a sufrir castigo público o mutilación. En la versión hebrea, sin embargo, es perdonada tras la intervención del príncipe.

⁵² En la cultura de las antiguas civilizaciones orientales la ciencia de la astrología o astronomía ocupaba un lugar central. La genetliaca consistía en determinar el futuro del recién nacido dependiendo de la posición de las estrellas en el momento de su nacimiento. Véase Vernet La Cultura Hispanoárabe (150).

⁵³ La presencia del número dos es una constante en la historia marco del Sendebár. Dos son las mujeres que intervienen en la obra: una para dar vida al infante; otra para tratar de quitársela. El padre quiere ver a su hijo dos días antes del plazo acordado. Çendubete le dice al príncipe que vaya a ver a su padre dos horas después del amanecer. El número dos simboliza la oposición, el conflicto, la ambivalencia, la rivalidad (Véase J. Chevalier & A. Gheerbrant 350-352). El hecho de que el rey quiera ver a su hijo dos días antes del plazo acordado, indicaría a la audiencia un anuncio del conflicto que se avecina. Se podría decir que la presencia del dos tiene la función de anticipar siempre un problema. Esto podría ser un recurso de la *oralitura* comparable al de la música de cine en nuestra sociedad actual.

⁵⁴ Mientras que el dos representa el conflicto, el siete simboliza la victoria. Son siete los visires en la versión castellana, siete sabios en la hebrea, el plazo de la prohibición es de siete días, siete días dura el debate dialógico entre la madrastra y los visires (versión castellana) o los sabios (versión hebrea). El número siete encierra el significado de perfección en la cultura budista, hebrea, cristiana, islámica, griega y latina. El siete designa la totalidad del orden planetario, la totalidad de las esferas celestes, la totalidad del orden moral, la totalidad de las energías, principalmente las del orden espiritual, la totalidad de la vida moral (Véase J. Chevalier & A. Gheerbrant 860). Podríamos interpretar que el plazo de siete días representa el cambio espiritual del héroe, el máximo nivel de perfeccionamiento alcanzado por él, en tanto en cuanto representa una superación positiva de la prueba a la que es expuesto.

⁵⁵ Para una relación detallada de estas características, véase Ong Orality and Literacy (36-57).

⁵⁶ La versión castellana es la única en que aparece el nombre Judea. Comparetti fue el primero en indicar que pudiera tratarse de un error del copista, que en vez de India, lo confundiera con Judea. Idea que parece muy aceptable y como tal fue aceptada por el resto de la crítica.

Arte, artificio y artificialidad...

Véase la valiosa introducción a Ricerche intorno al Libro di Sindibad.

⁵⁷ Véase Marrou (37).

⁵⁸ Véase Maravall (40).

⁵⁹ Este dato aparece modificado en la edición de Fradejas Lebrero. El autor en nota señala: "en el texto dice primeramente setenta y luego en la respuesta en [sic] sesenta; lo hemos unificado en sesenta" (49).

⁶⁰ Según apunta E. Myers en La Educación en la Perspectiva de la Historia, en la sociedad índica el niño era admitido en la escuela a la edad de siete años y el periodo de estudios tenía una duración normal de doce años (78-79). Para Lacarra, este dato es indicio de que la versión hebrea estaría más próxima de la original. (Cuentística medieval 123). En mi opinión, este dato sería indicio de que el copista que llevó a cabo la versión hebrea lo hizo siguiendo ya una versión literaturizada, cuidada, es decir, con conciencia de obra literaria, y tal vez, que tuviera conocimiento de este hecho y lo incluyera para dar más veracidad a la historia.

⁶¹ Mi traducción está basada en la versión inglesa, cuya traducción del hebreo fue llevada a cabo por Epstein.

⁶² En la civilización árabe, por ejemplo, la mujer que daba un hijo varón al sultán tenía mayores derechos que el resto de las mujeres. Por ejemplo, una vez muerto el rey,

Arte, artificio y artificialidad...

ellas tenían derecho a independizarse, no pasaban a ser propiedad del nuevo monarca.

⁶³ Véase Saenger Space between words, especialmente el capítulo "Reading and Writing in Northern Europe in the Twelfth and Thirteenth Centuries."

⁶⁴ Véase en Carruthers el texto titulado "Mental pictures" (229-242).

⁶⁵ Stock afirma: "Memory is oral-aural and visual at the same time; records are only visual. The change is not reversible but once it has taken place it entails other consequences. What begins as a practical necessity can easily finish as an altered social psychology" (Stock 18).

⁶⁶ Véase Carruthers (194-199).

⁶⁷ Para las versiones del Sendebär y de Los Siete Sabios de Roma puede consultarse el volumen VIII de la obra de Chauvin que está dedicado exclusivamente a estas obras.

⁶⁸ Véase Gaston Paris. La littérature française au Moyen Age (87). A este respecto, Duby y Mandrou señalan que entre 1100 y 1140, gracias en parte, a las expansiones militares se produce las principales aportaciones de obras griegas y árabes desconocidas hasta entonces en Francia. Véase también Duby y Mandrou Histoire de la civilisation française (113).

⁶⁹ Véase Lacarra Cuentística medieval (28-30) y Marsan (112).

Arte, artificio y artificialidad...

⁷⁰ Estas versiones junto con el *Sendebar* las publicó Angel González Palencia bajo el título Versiones Castellanas del *Sendebar*.

⁷¹ Véase Lacarra Cuentística medieval (49-50).

⁷² Sobre los mecanismos adoctrinadores de los *exempla* es fundamental el estudio de Marta Haro especialmente las páginas 78-106.

⁷³ Véase Leonard Koff Chaucer and the Art of Storytelling (41). Es fundamental el capítulo "Medieval Storytelling" para entender la dinámica de la lectura pública en la Edad Media.

⁷⁴ Véase Sklovski (119).

⁷⁵ Véase su estudio "El marco narrativo del *Sendebar*."

⁷⁶ Todas las citas de Los siete sabios de Roma siguen la edición de Ventura de la Torre.

⁷⁷ Véase Lacarra Cuentística medieval (154-157).

⁷⁸ Esta fórmula, que se repite numerosas veces al final de cada *exemplum*, sería un remanente del discurso oral.

⁷⁹ Véase Krappe "Studies on the Seven Sages of Rome."

⁸⁰ Este es un aspecto característico de la narrativa árabe de transmisión oral, la cual recurre a la cadena de testigos cada vez que se inicia un relato que se da como verídico.

⁸¹ El latín era vehículo de comunicación en toda Europa. Además, considerar a la Península como punto de transmisión

de este texto tiene sentido, sobre todo si tenemos en cuenta que fue lo que ocurrió con el *Sendeban* según señala Marsan: "c'est à partir de la traduction espagnole que le *Sendeban* passe les Pyrénées" (123).

⁸² Zumthor define el arquetipo como "el conjunto de las virtualidades preexistentes a toda producción textual (...) aparece como un descenso de las líneas de semejanza que vinculan tal texto a tal otro" (175).

⁸³ Véase Zumthor (21-22).

⁸⁴ Según explica en nota Lacarra, el término novela se asoció en España a Boccaccio como señala el diccionario de Covarrubias, Tesoro de la Lengua: un cuento bien compuesto, o patraña para entretener, como las novelas de Boccaccio. Véase Cuento y novela corta en España (410).

⁸⁵ Todas las citas de Grisel y Mirabella se harán en base a su edición.

⁸⁶ "No podemos, tampoco, dar la fecha exacta de la composición e impresión de sus obras. Sabemos que, entre 1470 y 1495, Flores escribe y da a la imprenta la Historia de Grisel y Mirabella" (Alcázar, González 9-10).

⁸⁷ Como bibliografía complementaria sobre este aspecto, véase La historia de la lengua española de Rafael Lapesa y la Introducción a la historia de la lengua española de Resnick.

⁸⁸ Véase Zumthor (126-127).

⁸⁹ Véase para mayores detalles W. Chafe y J. Danielewicz. "Properties of Spoken and Written Language"; y Chafe "Linguistic differences produced by differences between speaking and writing."

⁹⁰ Hemos utilizado el término según la acepción de Harold Bloom. Para Bloom todo escritor tiende a tener miedo de crear, puesto que cree que jamás podrá llegar al mismo nivel que sus predecesores (11).

⁹¹ Véase Durán (61).

⁹² Véase Alcázar, González (11).

⁹³ Todas las citas y referencias se harán en base a su edición de La Historia de Grisel y Mirabella. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

⁹⁴ Véase el capítulo "Una cultura dirigida" en Maravall 1989.

⁹⁵ Juan de Flores intenta dar veracidad a su texto situando la historia en Escocia, dando a la llamada "ley de Escocia" un valor personal jamás existente en la propia ley. La ley de Escocia, como tantas obras de las más diversas naciones, proponía la muerte o el destierro a aquel inculcado en un caso de adulterio. Juan de Flores trae el ámbito de esta ley al amor entre dos individuos libres, utilizando así la misma ley como una alegoría del Logos o ley natural que será utilizada en la Edad Media como control de la

Arte, artificio y artificialidad...

transmisión de la sangre noble y de las herencias. Véase al respecto Bárbara Matulka (55-71).

⁹⁶ Véase Franco Junior (155).

⁹⁷ Según señalan Alcázar López y González Núñez, en la introducción de La Historia de Grisel y Mirabella, es Hauser quien deja claro el fuerte componente erótico del amor cortés, nacido, en las cortes feudales, de la inaccesibilidad que tienen la dama y los enamorados. Se trata de un componente erótico idealizado con "la erotización de la vida y la imposibilidad de su realización práctica" (33). Este concepto será conocido como fin amors y consiste en desvincular al deseo y a la pasión sexual del coito, lo cual provoca una tensión, que contenida por largo tiempo, termina por "un orgasmo hacia adentro que pone al cuerpo en un estado de receptividad y expansión de gozo denominado Joi d'amor" (33).

⁹⁸ Sin duda, el libro de Juan de Flores constaba en las bibliotecas femeninas ya que fue un libro de gran impacto en la época, si tenemos en cuenta la cantidad de ejemplares de época que existen aún hoy en día y también la abundancia de ediciones que tuvo. Véase para mayores detalles la indispensable obra de Matulka.

⁹⁹ Véase Denis de Rougemont (39).

¹⁰⁰ Marina Brownlee, en su artículo "Language and Incest in *Grisel y Mirabella*," señala que el incesto en este texto

Arte, artificio y artificialidad...

se da a nivel simbólico en el momento en que el rey decide encerrar a Mirabella en una torre para apartarla de la mirada pública. La torre, como es sabido, simboliza el falo masculino (116).

¹⁰¹ Según Ina Matulka, la ley de Escocia es producto de la tradición oral y textualmente aparece sobre todo en las novelas de caballería, como por ejemplo, en el Amadís de Gaula (55-59).

¹⁰² Torrellas es el nombre de un poeta del siglo XV famoso por sus poemas misóginos.

¹⁰³ El logos, definido por el pensamiento aristotélico, ultrapasa el término razón, pues forma parte de una semántica instintiva, llevándonos a la idea de una norma válida para cada ser humano que dispensaría la justicia. Este pensamiento en la Edad Media, en manos de los teólogos escolásticos, se ha de transformar en la noción de derecho natural. La "ratio" latina, por el contrario, se centra en una noción de costumbre que engendra Jus. (Véase Aristóteles 119b).

¹⁰⁴ Los estoicos son aquellos que primero toman el logos como una ley positiva y que ven en la pasión una fuga de la conciencia individual y, por tanto, una violencia contra el individuo. Citado por Voelke (86).

¹⁰⁵ Véase Jorge Checa, "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: Rebeldía y violencia como síntomas de crisis," para

las consecuencias sociopolíticas de la pasión de Mirabella en el contexto de la sociedad de finales del siglo XV.

¹⁰⁶ Para profundizar véase el artículo de Antony van Beysterveldt, en "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores."

¹⁰⁷ Diferentes interpretaciones se han ofrecido sobre el trágico fin de Torrellas con el objetivo de dilucidar la cuestión de la misoginia en el texto; entre ellas se halla la de Lillian von der Walde Moheno, quien en su artículo "El episodio final de *Grisel y Mirabella*," con cuya tesis coincidimos, recurre a la mitología grecolatina en la cual la figura de la bruja se asocia con la costumbre de despedazar y devorar a niños varones. Von der Walde concluye que la antropofagia de que es objeto Torrellas remite a tradiciones en nada favorecedoras del sexo femenino. Su tesis se opone radicalmente a la de Matulka, quien ve a Juan de Flores como "the advocate and defender of women" (166). No nos hemos adentrado en esta cuestión por salirse del propósito de nuestro trabajo.

¹⁰⁸ Sobre una posible interpretación de la moral de Juan de Flores véase el texto de Carmelo Samoná.

Arte, artificio y artificialidad...

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles. The Nicomachean ethics of Aristotle. London: G. Bell, 1901.

Artola, Georges. "The Nature of the Book of Sindibad."
Studies on the Seven Sages of Rome and other essays in Medieval Literature. Dedicated to the memory of Jean Misrahi. ed. H. Niedzielski, H. R. Runte y W. L. Hendrickon. Honolulu: Educational Research Associates, 1978. 7-31.

Azevedo, Milton M. Introducción a la Lingüística española. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

Bahat "La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales". Cuadernos de Civilización Medieval 23 (1980).

Barthes, Roland. Le Degré Zéro de l'écriture. Paris: Seouil, 1964.

Battaglia, Salvatore. "L'esempio medievale. 1. L'esempio nella retorica antica." Filologia Romanza 6 (1959): 45-82.

Arte, artificio y artificialidad...

Benfey, Theodor. Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einnleitung und Anmerkungen versehen. Leipzig, 1859. Reprint Georg Olms, 1966.

Benjamin, Walter. "The storyteller" Iluminations. Ed. H. Arendt. New York: Schocken Books, 1969.

Beysterveldt, Antony van. "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores." Hispania 64 (1981): 1-13.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, e Iris Zavala, Historia social de la literatura española. Madrid: Castalia, 1981.

Block de Behar, Lisa. Una retórica del silencio: Funciones del lector y los procedimientos de la lectura. México DF: Siglo XXI, 1984.

Bloom, Harold. The anxiety of influence. New York: Oxford UP, 1973.

Arte, artificio y artificialidad...

Bonilla y San Martín, Adolfo. Libro de los engaños y los asayamientos de las mugeres. Barcelona Madrid: Biblioteca Hispánica, 1904.

Braunstein, Philippe. "Aproximaciones a la intimidad, siglos XIV y XV." Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal. Madrid: Taurus, 1991.

Bremond, Claude, Jacques LeGoff, y Jean Schmitt, L'Exemplum. Lovaina: Typologie des sources du moyen âge occidental, no.40, 1982.

Brownlee, Marina. "Language and Incest in *Grisel y Mirabella*." Romanic Review 79.1 (1988): 107-128.

Cahen, Claude. El Islam I - Desde los orígenes hasta el comienzo del Imperio Otomano. México: Siglo XXI, 1986.

Campbell, Joseph. El Héroe de las Mil Caras. Psicoanálisis del mito México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Carra de Vaux, B. Encyclopédie de l'Islam IV:454.

Carruthers, Mary. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Arte, artificio y artificialidad...

Chafe, W. y Danielewicz, J. "Properties of Spoken and Written Language" Comprehending Oral and Written Language. New York: Academic Press, 1987. 83-113.

_____. "Linguistic differences produced by differences between speaking and writing" Literacy, Language and Learning: The nature and consequences of reading and writing. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 105-123.

Chauvin, V. Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885. Liège: Vaillant-Carmanne, 1892-1922.

Checa, Jorge. "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: Rebeldía y violencia como síntomas de crisis." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 12 (1987-88):369-382.

Chejne, Anwar G. Historia de España Mulsumana. Madrid: Cátedra, 1980.

Chevalier, Jean & A. Gheerbrant. Dictionnaire des Symboles. Paris: Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.

David, Jean-Michel. "Rhétorique et histoire". Mélanges de l'Ecole française de Rome, 92 (1980) 1: 12

Arte, artificio y artificialidad...

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, Rhizome: Introduction.

Paris: Editions Minuit, 1976.

De Rougemont, Denis. L'amour et l'occident. Paris: Plon,

1939.

Derrida, Jacques. De la Grammatologie. Paris: Minuit, 1967.

Comparetti, Domenico. Ricerche Intorno al Libro di Sindibad.

Milán: Barnardoni, 1869.

Cubells, F. Los Filósofos Presocráticos. Valencia: Anales del

Seminario de Valencia, 1965

Curtius, Ernst. Literatura Europea y Edad Media Latina

México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Deyermond, Alan. "El heredero anhelado, condenado y

perdonado." Actas do IV Congresso da Associação

Hispânica de Literatura Medieval. Vol.II. Lisboa:

Cosmos, 1993. 47-55.

Duby, Georges. Historia de la vida privada. El individuo en

la Europa feudal. Madrid: Taurus, 1991.

Arte, artificio y artificialidad...

Duby, Georges y Robert Mandrou, Histoire de la civilisation française. Moyen Age. Paris: Armand Colin, 1968.

Durán, Armando. Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca. Madrid: Gredos, 1973.

Dutton, Brian. "The popularization of legal formulae in Medieval Spanish Literature." Medieval, Renaissance and Folklore Studies in honor of John Esten Keller. Newark: Juan de la Cuesta, 1980. 13-28.

Eliade, Mircea. Iniciaciones Místicas. Madrid: Taurus, 1975.

Epstein, Morris. Tales of Sendebär. An edition and Translation of the Hebrew Version of the Seven Sages Based on Unpublished Manuscripts. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1967.

Ferguson, Charles. "Diglossia." Word, 15 (1959): 325-340

Flores, Juan de. La Historia de Grisel y Mirabella. Edición de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

Fradejas Lebrero, José. Sendebär o Libro de los Engaños de las Mujeres. Madrid: Castalia, 1990.

Arte, artificio y artificialidad...

Franco Junior, Hilário. A Edade Média: O nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Frenk, Margit. "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro." Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Roma: Bulzoni, 1982. 101-123.

Gabrielli, Francesco. "La biographie d'Ibn al-Muqaffa d'après Les Sources Anciennes." Arabica I (1954): 307-323.

_____. "L'Opera di Ibn al-Muqaffa." Revista degli Studio Orientali. 13 (1932): 197-247.

Glissant, Édouard. Le Discours Antillais. París: Seuil, 1981.

Gobard. Aliénation linguistica: analyse tétraglossique. Paris: Flammarion, 1976.

Gómez Redondo, Fernando. Historia de la Prosa Medieval Castellana I - La creación del discurso prosístico: El entramado cortesano. Madrid: Cátedra, 1998.

Halliwell, Stephen. Aristotle's Poetics. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1986.

Arte, artificio y artificialidad...

Haro Cortés, Marta. Los compendios de castigos del siglo XIII: Técnicas narrativas y contenido ético. Valencia: U de Valencia, 1995.

Hernández Valcárcel, Carmen. "Cuestiones de Género en Torno a la Historia de Grisel y Mirabella." Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Vol.II. Lisboa: Cosmos, 1993. 237-246.

Herpoel, Sonja. "El lector femenino en el siglo de Oro" Foro Hispánico 5 (1983): 91-99.

Keller, John. El libro de los Engaños. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1959.

Koff, Leonard. Chaucer and the Art of Storytelling. Berkeley: U of California Press, 1988.

Krappe, H. "Studies on the Seven Sages of Rome." Archivum Romanicum 8.4 (1924): 390-398

Lacarra, María Jesús. Cuento y novela corta en España. Edad Media. Barcelona: Crítica, 1999.

_____. Sendebarr. Madrid: Cátedra, 1989.

Arte, artificio y artificialidad...

_____. La Cuentística medieval en España: los orígenes.

Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

_____, y Juan Manuel Cacho Blecua. "El marco narrativo del Sendebarr." Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado II (Zaragoza: Anubar, 1977):223-43.

Lapesa, Rafael. Historia de la lengua española. Madrid: Escelices, 1950.

Mantran, Robert. La expansión musulmana (siglos VII al XI). Barcelona: Labor, 1982.

Maravall, José A. Estudios de Historia del Pensamiento Español. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.

_____. La cultura del Barroco. Barcelona: Ariel, 1989.

Marrou, Henri-Iréné. Historia de la educación en la Antigüedad. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Marsan, Rameline. Itinéraire Espagnol du Conte Médiéval. Paris: Klincksieck, 1974.

Arte, artificio y artificialidad...

Martín, José Luis. La Península en la Edad Media. Barcelona: Teide, 1978.

Matulka, Bárbara. The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. Nueva York: Institute of French Studies, 1931.

MacLean, Marie. Narrative as performance: the baudelaurean experiment. London: Routledge, 1988.

McLuhan, Marshall. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: U of Toronto P, 1962.

Méndez Bejarano, Mario. Historia de la Judería de Sevilla. Sevilla: Editorial Castillejo, 1993.

Molho, Maurice. Linguistiques et Langages. Burdeos: Ducros, 1969.

Myers, F. La Educación en la Perspectiva de la Historia. México: FCE, 1966.

Olson, David R. "Literacy as metalinguistics." Literacy and Orality. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Arte, artificio y artificialidad...

Ong, Walter. Orality and Literacy - The Technologizing of the Word. London: Methuen, 1982.

Pabst, W. La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Madrid: Gredos, 1972.

Palomo, P. La novela cortesana -forma y estructura.
Barcelona: Planeta, 1976

Paris, Gaston. La littérature française au Moyen Age. Paris,
1947.

Parry, Milman. "Whole formulaic versis in Greek in
Southslavic heroic song." Transactions and Proceedings
of the American Philological Association LXIV (1933):
176-190.

Pedro Alfonso. Disciplina Clericalis. Madrid: CSIC, 1948.

Perry, Ben Edwing. "The Origin of the Book of Sindibad."
Fabula 3 (1959-60): 1-94.

Propp, Vladimir. Morfología del Cuento. Madrid: Akal, 1985.

Raglan, Lord. "The Hero of Tradition." The Study of Folklore.
Ed. A. Dundes. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

Arte, artificio y artificialidad...

Resnick, Melvyn C. Introducción a la historia de la lengua española. Washington: Georgetown UP, 1981.

Rivers, Elías. "Two functions of social discourse: from Lope de Vega to Miguel de Cervantes." Oral Tradition 2.1 (1987): 249-259.

Rodríguez Cuadros, E. Novela corta marginada del siglo XVII español. Valencia: Universidad de Valencia, 1979.

Saenger, Paul. "Silent Reading: Its impact on Late Medieval Script and Society." Viator 13 (1982):366-414.

_____. Space between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford: Stanford UP, 1997.

Samoná, Carmelo. "Los códigos de la novela sentimental." Historia y crítica de la literatura española. Edad Media. Barcelona: Crítica, 1980. 376-380

Schmitt, Jean Claude. "Recueils Franciscains d'exempla et perfectionnement des techniques intellectuelles du XIIIe au XVe siècle." Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 135 (1977): 5-23.

Arte, artificio y artificialidad...

Sklovski, Victor. Sobre la prosa literaria. Barcelona:
Planeta, 1971.

Stock, Brian. The Implications of Literacy. Princeton:
Princeton U Press, 1983.

Street, Brian. Literacy in Theory and Practice. Cambridge:
Cambridge U Press, 1984.

Torre, Ventura de la. Introducción a Los Siete Sabios de
Roma. Madrid: Miraguano, 1993.

Van Beysterveldt, Antony. "Revisión de los debates feministas
del siglo XV y las novelas de Juan de Flores." Hispania
64 (1981): 1-13.

Vernet, Juan. La Cultura Hispanoárabe en Oriente y Occidente.
Barcelona: Labor, 1978.

_____. Literatura Árabe. Barcelona: Labor, 1972.

Vinaver, Eugene. The rise of Romance. New York: Oxford UP,
1971.

Voelke, André-Ja. La idéé de volonté dans le stoicisme.
París: Puf, 1973.

Arte, artificio y artificialidad...

Von der Walde Moheno, Lillian. "El episodio final de *Grisel y Mirabella*." La Corónica 20:2 (1991-92): 18-31.

Waley, Pamela Introduction to Grimalte y Gradissa. London: Tamesis, 1971

Welter, J. Th. L'"exemplum" dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. Paris: Slatkine, 1973.

Whinnom. "Introducción" a Obras Completas de Diego de San Pedro II. Madrid: Clásicos Castilla, 1971.

Wolfson, Harry, A. "The Internal Senses." Harvard Theological Review 28 (1935): 69-135.

Yates, Frances. The Art of Memory. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

Zumthor, Paul. La letra y la voz de la "literatura" medieval. Madrid: Cátedra, 1989.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02092 8192